

A ARTE DE CANTAR E CONTAR HISTÓRIAS

Narrativas orais e processos criativos



BIA BEDRAN

A ARTE DE CANTAR E CONTAR HISTÓRIAS

Narrativas orais e processos criativos

3ª edição

Bia Bedran é escritora, professora, cantora, compositora e contadora de histórias. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF), fez graduação em musicoterapia e educação artística. Na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), criou e desenvolveu a oficina “A Arte de Cantar e Contar Histórias”.

OBRA DE
APOIO
PEDAGÓGICO



Rio de Janeiro
2024

© Copyright 2012 by Angelus Produções Ltda. / Bia Bedran

Direitos de edição da obra em língua portuguesa no Brasil adquiridos pela VITRINE EDITORA LTDA. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação etc., sem a permissão do detentor do copirraite.

VITRINE EDITORA LTDA.

Av. Rio Branco, 115 — Salas 1201 a 1205 — Centro — 20040-004

Rio de Janeiro — RJ — Brasil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B413a Bedran, Bia
A arte de cantar e contar histórias: narrativas orais e processos criativos / Bia Bedran. –
3.ed. – Rio de Janeiro: Vitrine, 2024.
128 p. : 20,5 x 27,5cm
ISBN: 9786588464328
1. Criatividade – literatura infantojuvenil. I. Título.

CDD: 028.5

CDU: 82-7

André Felipe de Moraes Queiroz – Bibliotecário – CRB-4/2242

**Aos meus pais, Amim e Wanda, amor e memória.
Às minhas filhas, Julieta e Elisa, amor e motivo.**

PALAVRA

A palavra
Tem poderes
Tem muitos afazeres
É a pá que lava
A terra dos saberes
A palavra que se cala
É sentimento que fala
No silêncio da palavra
A palavra é bela
Porta de entrada
E janela
Das vozes que
Contam a história
Do mundo, da rua,
Da casa, da alma,
Do sonho, da memória.

Bia Bedran

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS, 11

ARTE E VIDA NUMA CONJUGAÇÃO EXEMPLAR – MARTHA D'ANGELO, 13

INTRODUÇÃO, 15

CAPÍTULO I

As narrativas orais através dos tempos, **19**

CAPÍTULO II

O que é literatura oral?, **37**

CAPÍTULO III

Bachelard: a imensidão íntima do devaneio e as imagens poéticas das narrativas, **61**

CAPÍTULO IV

A permanência do encantamento da palavra oral, **71**

CAPÍTULO V

Oralidade, memória e processos criativos, **85**

5.1 SEU PEDRO — Pequena biografia, sua memória e suas histórias, **89**

5.2 O QUINTAL — Memórias de uma contadora de histórias, **101**

5.3 O PORÃO — Histórias em cena, **107**

5.4 O CANTA-CONTO — Histórias na TV, **111**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Impressões de uma contadora de histórias, **115**

O TESOURO ATEMPORAL DA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS – JULIA GRILLO, 119

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 121

SOBRE A AUTORA, 127

AGRADECIMENTOS

À MINHA ORIENTADORA, Martha D'Angelo, pela paciência, rigor teórico e longas conversas aquecidas por muito afeto e cafezinhos.

A Laura Martini Bedran, irmã, por ter-me levado pela mão.

A Luiz Sérgio de Oliveira, pelo olhar crítico e estímulo.

A Marly Chagas, por enriquecer minha pesquisa com a musicoterapia desde o início.

A todos os professores das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA/UFF) de 2008 e 2009, por terem sinalizado caminhos que tornaram possível este trabalho.

A Victor Hugo A. Pereira, pelas sugestões todas pertinentes e enriquecedoras.

A Rafael Silva Souza, pelo seu trabalho em mim, de “corpo são, mente sã”.

A Evaldo Bogéa, pela espiritualidade concedida, que me fortaleceu e me encorajou sempre.

Aos mestres e amigos Ricardo Pimenta e Lena Verani, pelo carinho e entusiasmo com que me apresentaram este programa de mestrado.

Ao meu amigo Pedro Menezes, companheiro na arte de contar, cantar e inventar tanta história. Presente neste estudo.

A Maria de Lourdes Martini, tia, dramaturga e diretora do Quintal Teatro Infantil, por tudo o que aprendi no início da profissão de atriz e compositora.

A Victor Larica, pelo amor e pelo Bloco da Palhoça, onde aprendi o ofício de cantar para as crianças.

A Ricardo Medeiros, meu “maestro soberano”, pela parceria musical, e pelas partituras neste livro.

A Lúcia Romeu, moça tecelã, amiga desde sempre, pelos fios tecidos de amizade, poesia e cumplicidade.

A Julieta Bedran, pela arte de diagramar meu texto.

A todos os integrantes do Quintal Teatro Infantil, minha escola.

ARTE E VIDA NUMA CONJUGAÇÃO EXEMPLAR

A VIVACIDADE DA BIA CONTADORA DE histórias e a seriedade da Bia pesquisadora estão em perfeita comunhão neste delicado trabalho que dialoga com autores do porte de Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Ítalo Calvino, Câmara Cascudo e Ecléa Bosi, entre outros. Trata-se de uma obra elaborada com a sensibilidade e a maturidade de quem viveu profundamente o tema objeto de sua investigação. O envolvimento de toda uma vida e a intimidade da autora com os processos narrativos dão ao texto um tempero especial, capaz de atender às exigências dos mais apurados paladares. Para os que ainda têm alma de criança e conseguem ser tocados pelo maravilhoso, a leitura deste livro vai ser uma experiência fantástica; os que já se distanciaram muito da infância poderão redescobri-la.

Acompanhando a trajetória pessoal e profissional da Bia — desde as suas primeiras criações literárias, ainda menina, passando pela iniciação como atriz no teatro construído no quintal da casa de sua família, no aprazível bairro de São Francisco, em Niterói, e pelos programas infantis na TV Educativa do Rio de Janeiro, de 1987 a 1994, até as produções atuais —, os leitores perceberão a coerência, a força criativa e moral da Bia Bedran, e seu profundo respeito pela criança. A relação entre vida e obra nesse caso é exemplar.

Neste livro Bia expõe um pouco da sua história pessoal e da trajetória profissional relacionando-as com a arte de cantar e contar histórias. Estas conexões explicam o trânsito entre uma escrita na primeira pessoa e uma escrita mais técnica, que articula conceitos e dialoga com muitos autores. A preocupação em compreender a especificidade da literatura oral e a permanência do seu encantamento em nossa época, marcada pela banalização da imagem e da palavra, perpassa todos os capítulos do livro, afirmando a sua razão de ser.

Há uma utopia e um sentimento guiando e sustentando a construção desta obra. O empenho em manter a prática milenar de contar histórias em pleno século XXI e os esforços para preservar a figura do narrador nascem do desejo de *reencantar o mundo*. O sentido

desta expressão, que Bia retira de Maffesoli, preserva elementos da tradição do romantismo alemão, do projeto surrealista e da crítica de Walter Benjamin e Gaston Bachelard aos limites estreitos do racionalismo moderno.

Associando o sentido benjaminiano de *distensão* ao conceito de *devaneio poético* de Bachelard, Bia penetra profundamente nos processos da imaginação que permitem a interação entre o narrador e o ouvinte. Esta interação é fundamental para um bom desempenho da artista, da pesquisadora e da professora. A artista inspira a pesquisadora, que dialoga com a professora, que por sua vez retira da artista estímulo para o desenvolvimento de um trabalho mais criativo em sala de aula. Este movimento circular também incorpora contribuições de narradores populares, como Seu Pedro, e de outros artistas.

A participação destacada e regular da Bia nos Simpósios Internacionais de Contadores de Histórias — que vêm acontecendo há mais de dez anos no Teatro Sesc de Copacabana por uma iniciativa da produtora Benita Prieto — demonstra o alcance do seu trabalho e sua capacidade de atingir o público infantil e o adulto que cresceu numa época dominada culturalmente pelo padrão de comunicação da televisão.

Trazendo para a cultura acadêmica elementos da cultura popular e da tradição oral, Bia evidenciou o que está por trás da própria separação desses espaços. Nesta medida, podemos considerar este livro uma contribuição preciosa para intelectuais, artistas e educadores interessados em atravessar e superar essas fronteiras relacionando a vida e a arte. Entendendo, como Walter Benjamin, que o narrador é alguém “que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida”, podemos assegurar que poucos têm se empenhado como Bia Bedran em manter acesa essa luz tênue que nos é dada pela palavra.

Martha D'Angelo

Doutora em Filosofia pela UFRJ

Pós-doutora na Escola de Comunicação e Artes da USP

Professora da Faculdade de Educação e do Mestrado em Estudos Contemporâneos

das Artes — IACS/UFF

INTRODUÇÃO

ERA UMA VEZ UM REI. UM rei que gostava tanto de ouvir histórias que um dia resolveu dar um prêmio a quem lhe contasse uma história sem fim. Muita gente veio contar histórias para o rei, mas todas elas tinham fim. Até que apareceu um rapaz que disse saber contar uma história que não acabava nunca, uma história sem fim! Então o rei sentou para ouvir. E o rapaz começou a contar a história que começava mais ou menos assim:

— Era uma vez, senhor meu rei, um criador de patos que tinha a maior criação de patos do mundo! Era pato assim, meu rei, pato assim... Era pato que não acabava mais. Ele morava num sítio. Ao lado do sítio passava um rio aonde ele sempre levava os patinhos para poderem nadar. Acontece de uma feita, senhor meu rei, choveu muito, o rio cresceu, ficou muito largo, muito largo, e os patinhos demoravam, demoravam, demoravam, demoravam, para chegar ao outro lado...

Neste momento, o rapazinho fez silêncio e ficou olhando para algum ponto bem longe, como se estivesse vendo os patos passar. O rei, por sua vez, ficou olhando para o rapaz e logo perguntou:

— E o resto da história? Continue a história!

O rapaz então...

Não há quem resista a querer saber o resto da história. Adultos e crianças não se conformariam enquanto não conhecessem o que viria a seguir. E foi exatamente assim que Sherazade, noite após noite, deixando em suspenso o que viria a acontecer no enredo de sua narrativa, salvou-se da morte a que estava fadada ao casar com o Sultão Shahriar. Este, passadas as mil e uma noites, acabou por suspender a ordem cruel de matar todas as suas esposas ao amanhecer, apaixonado que estava pela envolvente narradora. Trata-se de uma história dentro de outra história, formando uma cadeia sem fim, como a história que o rei queria ouvir. Mas qual é a origem das *Mil e uma noites*? É um tema controverso entre os pesquisadores; uma questão que vem desde o século XI. Discute-se se vieram de Constantinopla ou da Índia.

dia, mas o que nos interessa são as condições de universalidade e imortalidade desses contos: eles nascem na tradição oral e permanecem, por uma circularidade que envolve a escrita, nas formas de registro e tradução. Depois novamente são devolvidos à oralidade. Assim fez o francês Antoine Galland (1646-1715), que traduziu os contos das *Mil e uma noites* para o Ocidente. Sobre a importância das histórias, afirma Malba Tahan:

A criança e o adulto, o rico e o pobre, o sábio e o ignorante, todos, enfim, ouvem histórias com prazer — uma vez que estas histórias sejam interessantes, tenham vida e possam cativar a atenção. A história narrada, lida, filmada, dramatizada, circula em todos os meridianos, vive em todos os climas. Não existe povo algum que não se orgulhe de suas histórias, de suas lendas e de seus contos característicos. É a lenda a expressão mais delicada da literatura popular. O homem, pela estrada atraente dos contos e histórias, procura evadir-se da vulgaridade cotidiana, embelezando a vida com uma sonhada espiritualidade. Decorre daí a importância das histórias (Tahan *apud* Galland, 2002, p. 15).

A arte narrativa oral dialoga com a literatura: quem escreve e registra os contos oriundos da tradição oral também acrescenta um ponto, ou diminui dois, ou aumenta três. Pessoas letradas e não letradas leem o mundo e contam suas histórias. A arte de contar tem estreita relação com o dom de ouvir: quando se extingue a experiência narrativa, desaparece também a comunidade de ouvintes. Mas qual é a razão da permanência do encantamento pela palavra oral? Esta é uma questão que será analisada cuidadosamente no primeiro capítulo deste livro, à luz de fundamentos teórico-poéticos observados principalmente nas obras de Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Ítalo Calvino e Câmara Cascudo.

Esta obra está entremeada de narrativas literárias ou oriundas da tradição oral, de modo a possibilitar a análise da interlocução entre a ancestralidade e a contemporaneidade de suas expressões. Este foi o caminho que escolhi para contar a história da importância de se contarem histórias: procurei pensar minha própria trajetória profissional na arte e na educação, desde 1973, em que contos e cantos se entrelaçam com a pesquisa, com a memória e com a criação. Fiz uma análise da relevância das narrativas com base no ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin, no qual o filósofo anuncia o que seria a morte da narrativa, diante da chegada do mercantilismo e da difusão da informação. O que exatamente seria o fim da arte narrativa, aquela oriunda do meio artesanal, e que não teria espaço nem sentido no mundo industrial que então se apresentava? O capítulo II trata dos conceitos de literatura oral e dos escritores verbais lançados por Câmara Cascudo, e nele estão presentes exemplos de narrativas e

canções tradicionais que se tornaram minha fonte de inspiração. A fala poética dos iletrados do sertão do Ceará é relatada na voz dos profetas da chuva e na obra de Patativa do Assaré. O conceito de imaginação em Bachelard é abordado no capítulo III e designa ao devaneio a força de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Aqui, a imensidão íntima do devaneio faz brotar imagens poéticas das narrativas. Podemos ver e analisar a riqueza do material criado pelas crianças que acabaram de ouvir histórias narradas por seus professores por meio da diversidade e da singularidade dos desenhos registrados. O quarto capítulo trata da permanência do encantamento da palavra oral à luz dos conceitos de Ítalo Calvino, em seus ensaios sobre literatura, no livro *Seis propostas para o próximo milênio*, dialogando com suas reflexões sobre tradição oral nas *Fábulas italianas*.

O quinto capítulo aborda a questão da memória como geradora de processos criativos. Busco inspiração no trabalho de Ecléa Bosi, *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, e trago para este livro um narrador e criador iletrado de 85 anos com quem tenho laços de amizade e parceria profissional. Dele já gravei inúmeras histórias e canções que povoam sua memória fértil, de onde não param de brotar novas criações. Com Seu Pedro fiz uma entrevista informal, na qual temos registradas e misturadas criações musicais e textuais próprias com sua memória de um cancionista tradicional, ouvido e vivido em sua infância. Finalmente, falo de minhas próprias memórias: *O Quintal — memórias de uma contadora de histórias*; *O Porão — histórias em cena*; e *O Canta-Conto — Histórias na TV*. Nelas relato como se dá o processo da narrativa em mim e seus desdobramentos nos suportes contemporâneos. São mais de três décadas praticando a arte narrativa por meio de contos e canções, em espaços que vão desde praças públicas até teatros, salas de aula, pátios de escola e televisão. É hora de refletir sobre o sentido e a relevância deste fazer. É este meu objetivo aqui. “E como encontraram, tal qual encontrei, assim me contaram, assim vos contei...”

Capítulo I

AS NARRATIVAS ORAIS ATRAVÉS DOS TEMPOS

Contar histórias é acender uma fogueira em seu coração para que a sabedoria e a imaginação possam transformar sua vida.

Nancy Mellon

DESDE QUE O MUNDO É MUNDO, o homem sempre esteve ao lado de suas narrativas, ao redor do fogo, por meio da escrita rupestre entremeada de sons guturais até a elaboração da linguagem. Contando sua própria história e a do mundo, o homem vem se utilizando da narrativa como um recurso vital e fundamental. Sem ela a sociabilidade e mesmo a consciência de quem somos não seria possível. O conto é uma memória da comunidade, em que encontramos lugares diferentes de olhar e ler o mundo ao praticarmos a arte da convivência. Segundo Élie Bajard, “a origem do homem é marcada pelas histórias contadas, que estabelecem a fronteira com os outros primatas. *Homo Sapiens* é um primata que conta histórias” (Bajard *apud* Patrini, 2005, p. 13).

A criança que ouve histórias cotidianamente desperta em si a curiosidade e a imaginação criadora e ao mesmo tempo tem a chance de dialogar com a cultura que a cerca e, portanto, de exercer sua cidadania. O encontro do seu imaginário com o mundo de personagens tão diversificados pertencentes aos contos, sejam eles tradicionais ou contemporâneos, é fator de grande enriquecimento psicossocial.

Desde menina muito pequena, lembro-me de minha mãe ora na beira da cama do meu quarto contando uma história, ora com o violão, cantando modinhas e toadas encantadoras que falavam de amor, jangadeiros, mar, passarinhos, saudade, casinhas pequeninas, beiras de rio, azulões, ingratos e ingratas, finais felizes, abandono, solidão, anéis, viagens sem fim. Imagens “choviam” no céu do meu pensamento (aproveito para usar aqui a expressão de Ítalo

Calvino a respeito do conceito de imaginação que apresentarei mais adiante) como numa construção de um grande cenário virtual onde gradativamente seriam depositados elementos seminais para o meu encontro com a subjetividade e os processos criativos.

Penso o quanto aquele rico e descompromissado momento, proporcionado por minha mãe, era repleto de uma memória cultural de sua infância, nos anos 1920, e o quanto esta memória transferiu-se para o meu imaginário, contribuindo para a construção do potencial imaginativo e criador que tenho hoje comigo. Logo em 1960, então com cinco anos, eu tive a chance e o privilégio de escutar as maravilhosas narrativas da *Coleção Disquinho* criadas por Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha, para os amigos, e o João de Barro, para o mundo artístico. Aquelas maravilhosas narrações de contos populares do Brasil e também clássicos da literatura infantojuvenil do mundo eram entremeadas por músicas igualmente belas que pontuavam os momentos das histórias e as traziam mais oníricas e lúdicas para dentro do coração.

A partir daí, não somente minha infância se enriqueceu e se encantou com a arte de cantar e contar histórias, como também esta arte sinalizou o caminho profissional que eu seguiria posteriormente. Prossegui ouvindo e inventando histórias e canções na minha meninice, e mesmo antes de aprender a escrever. Lembro-me de meus pais registrando poemas e músicas que eu criava e não sabia ainda colocar no papel, levando-me às aulas de flauta, violão e teoria musical, e aos festivais da canção popular em que ficava finalista entre compositores adultos que “não acreditavam ser possível uma menina de nove anos compor daquele jeito”. O estímulo à criação, o acolhimento e o diálogo com os fazeres da criança representam uma grande parte de sua realização íntima, social e profissional.

Costumo dizer, como se fosse um lema do meu trabalho artístico como criadora musical e contadora de histórias para crianças, que o ato de *ler e escrever histórias é fazer um bem; ouvi-las e contá-las, também*. Assim como repito sempre: *Era uma vez, era uma outra vez, era sempre uma vez*. Quando canto *É bom cantar, é bom ouvir, é bom pensar, é bom sentir*, procuro demonstrar quão perto habitam a palavra que se canta e a palavra que se fala, pois elas desvelam sentidos múltiplos para cada pessoa que as recebe. A prática da arte de cantar e contar histórias gera uma significativa quantidade de processos criativos entre adultos e crianças.

Segundo Nancy Mellon, “contar histórias nos mantém em contato com forças que podem ter sido esquecidas, sabedorias que podem ter esmaecido ou até mesmo desaparecido e esperanças que caíram na obscuridade” (Mellon, 2006, p. 13). O ato de contar histórias nos dá amor e coragem para encarar a vida e concede um estímulo sábio às outras pessoas para que conquistem a autonomia de seguir seus próprios caminhos. Ouvir e contar histórias é uma experiência que se traduz numa integração de sentidos capaz de recuperar os significados que nos tornam mais sensíveis e instaura, em pleno século XXI, o que Michel Maffesoli cha-

ma de revolução pelo “reencantamento do mundo” (Maffesoli, 2001 *apud* Busatto, 2007, p. 12). Em seu livro *Elogio da razão sensível*, Maffesoli trabalha em torno da conquista de um “pensamento capaz de ultrapassar os limites do racionalismo moderno e ao mesmo tempo de compreender os processos de interação, de mestiçagem, de interdependência que estão em ação nas sociedades complexas” (Maffesoli, 2001 *apud* Busatto, 2007, p. 12). Na esteira das ideias do autor, Cléo Busatto desenvolve seu estudo acerca da relevância do retorno das narrativas orais nos diversos setores da sociedade e trata a narração de histórias como um meio fundamental para que aconteça, no século XXI, a revolução pelo reencantamento do mundo:

É nesse panorama que vejo a contação de história como um instrumental capaz de servir de ponte para ligar as diferentes dimensões e conspirar para a recuperação dos significados que tornam as pessoas mais humanas, íntegras, solidárias, tolerantes, dotadas de compaixão e capazes de “estar com”. (...) Vejo o contar história como um ato social e coletivo, que se materializa por meio de uma escuta afetiva e efetiva (Busatto, 2007, p. 13).

De fato, nada é mais aconchegante do que ouvir e sentir uma boa e bem-contada história em que as palavras e seus significados se fundem ao som da voz do narrador, que por sua vez agrega múltiplos sentidos, que se dirigem poeticamente para o imaginário do ouvinte que então vê as imagens nascentes com base na narrativa. Mais adiante discutirei o conceito de imaginação em Bachelard, que considera a imaginação uma potência maior da natureza humana. “Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro” (Bachelard, 1993, p. 18). Nesta acepção filosófica, a imaginação se revela meio e ao mesmo tempo fim na dialética da recepção das imagens que saltam dos contos e da geração de imagens para tecer um conto.

Podemos observar em pensadores diversos do século XX esta mesma questão: a emergência de um retorno à matéria humana, à ressensibilização do mundo e do homem, imerso numa realidade que o entorpece e massacra com um “dilúvio das imagens pré-fabricadas”, como diz Ítalo Calvino em seu ensaio sobre a visibilidade, escrito em 1985:

Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a expe-

riência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (Calvino, 1990, p. 107).

A ideia de um depósito de lixo para os estilhaços de imagens é muito contundente para a tradução de um tempo em que o descartável substituiu o indelével. A banalização da leitura do cotidiano, na qual vemos misturadas sem distinção categorias tão diferentes de coisas e valores, nos remete a reflexões imbricadas num mesmo tema, em que se preocupa em redimensionar o homem e sua postura sensível diante da vida. Com Leonardo Boff podemos observar a mesma preocupação com a ressensibilização do mundo e do homem contemporâneo em contraposição ao que ele chama de “antirrealidade”, mediada pela imagem virtual:

A sociedade contemporânea, chamada sociedade do conhecimento e da comunicação, está criando, contraditoriamente, cada vez mais incomunicação e solidão entre as pessoas. A internet pode conectar-nos com milhões de pessoas sem precisarmos encontrar alguém. Pode-se comprar, pagar contas, trabalhar, pedir comida, assistir a um filme sem falar com ninguém. Para viajar, conhecer países, visitar pinacotecas não precisamos sair de casa. Tudo vem à nossa casa via on-line. A relação com a realidade concreta, com seus cheiros, cores, frios, calores, pesos, resistências e contradições, é medida pela imagem virtual que é somente imagem. O pé não sente mais o macio da grama verde. A mão não pega mais um punhado de terra escura. O mundo virtual criou um novo habitat para o ser humano, caracterizado pelo encapsulamento sobre si mesmo e pela falta do toque, do tato, do contato humano (Boff, 1999, p. 11).

O autor segue com suas considerações acerca de o paradoxo da sociedade do conhecimento e da comunicação que temos desenvolvido nas últimas décadas ser justamente uma ameaça à essência humana, pois, à medida que avança tecnologicamente na produção de bens materiais, produz cada vez mais empobrecidos e excluídos, que, segundo Boff, são quase dois terços da humanidade. Ele lança em seu trabalho no livro *Saber cuidar. Ética do humano — compaixão pela terra*, de 1999, a ideia de que “o cuidado serve de crítica à nossa civilização agonizante e também de princípio inspirador de um novo paradigma de convivialidade” (Boff, 1999, p. 13). Mais adiante veremos como talvez possamos nos apropriar deste conceito de Boff, quando diz ser o cuidado essencial e que, portanto, não pode ser suprimido nem descartado, e alçá-lo para a arte narrativa, que de várias maneiras intervém na citada “incomunicação” e solidão entre as pessoas.

No nosso mundo contemporâneo podemos verificar as perdas anunciadas por Walter Benjamin, em seu texto *O narrador*, disseminadas pela massificação que banaliza a leitura do cotidiano e dissolve a capacidade que temos de nos maravilharmos com a vida e de nos surpreendermos a cada instante. Ora, entendo que os atos de ouvir e contar histórias resgatam essa experiência visceral de um mergulho profundo nas percepções do entorno e na fruição desse mergulho. Com o fio da narrativa, ouvinte e narrador tecem juntos um tecido invisível, porém absolutamente sensível, capaz de despertar o humano adormecido, entorpecido pelo ritmo acelerado imposto pelos tempos de hoje.

Quando Walter Benjamin anuncia a morte da narrativa em 1936, no ensaio *O narrador*, ele associa o fato à difusão da informação, à chegada do mercantilismo e às mudanças no mundo do trabalho. Perde-se, então, uma forma artesanal de comunicação, e a atividade dos artífices começa a desaparecer. Ao dizer que ninguém mais fia ou tece enquanto ouve uma história, o filósofo trabalha com o conceito de que o dom narrativo foi tecido e guardado há milênios numa rede: a arte de narrar transmitia-se naturalmente mergulhada na experiência, matéria de uma tradição, em que entram em conjunção a memória e seus conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Esta rede há milênios tecida se desfia por todos os lados.

O filósofo segue com essas questões, observando que tais experiências nos eram transmitidas ora de modo benevolente ora ameaçador à medida que crescíamos, e nós sabíamos exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens com a autoridade da velhice, em provérbios, em narrativas diante da lareira, contadas a pais e netos. E pergunta:

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração a geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (Benjamin, 1994, p. 114).

Este ensaio intitulado *Experiência e pobreza*, escrito em 1933, justamente no ano da ascensão de Hitler ao poder, é especialmente esclarecedor a respeito do conceito de experiência. O autor inicia o texto narrando uma breve história:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só

então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (Benjamin, 1994, p. 114).

A partir deste exemplo, o filósofo afirma que as ações da experiência estão em baixa na geração que viveu entre 1914 e 1918. Segundo ele, depois da guerra, uma das mais terríveis experiências da história, os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha, mais pobres em experiências comunicáveis, e os livros que invadiram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis oralmente. O horror e o choque da guerra emudeceram e arrancaram o caráter essencial da experiência (*Erfahrung*) de sedimentar o conhecimento e transmiti-lo com o tempo, reduzindo-a à vivência (*Erlebnis*), vista aqui como uma impressão forte que precisa ser assimilada às pressas e que produz efeitos imediatos; no caso, o traumático silêncio que sombreia a ausência do intercâmbio de experiências. Sobrepondo-se ao homem, surge com esse monstruoso desenvolvimento da técnica uma nova forma de miséria, diz Benjamin, e o filósofo consegue nos fazer olhar concretamente sua reflexão ao exemplificar:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1994, p. 198).

Benjamin vê, então, a extinção progressiva do valor da experiência humana, degradada nas transformações ocorridas tanto na imagem do mundo exterior quanto na do mundo ético, processo este que tira dos homens a história e o vínculo com a tradição. E o declínio da faculdade de intercambiar experiências provoca a extinção da arte de narrar, que, no contexto benjaminiano, não é um produto exclusivo da voz, mas de tudo o que é aprendido, em que ouvinte e narrador partilham de uma coletividade, de uma experiência comum, na qual a alma, o olho e a mão se inscrevem no mesmo campo, que define uma prática artesanal. Assim, a arte de narrar torna-se cada vez mais rara, porque ela nasce da transmissão de uma experiência cujas condições de realização na sociedade capitalista moderna tornam-na impossível. Podemos analisar esta questão à luz das considerações de Jeanne Marie Gagnebin no prefácio “Walter Benjamin ou a história aberta” para o volume I das *Obras Escolhidas — magia e técnica, arte e política*, em que a autora traduz a essência do ensaio *O narrador* e as razões para que Benjamin anunciasse o fim da arte narrativa.

São três as principais condições para que a transmissão de uma experiência se concretize e, por conseguinte, a arte de contar aconteça: que a experiência transmitida pelo relato seja comum ao narrador e ao ouvinte; que o ritmo da atividade artesanal prevaleça, em que se

entrelaçam mão, voz, gesto e palavra; e finalmente que existam uma memória e uma tradição comuns entre narrador e ouvinte, inserindo-os num fluxo narrativo comum e vivo. O que vemos, porém, em relação às três condições propostas são: o rápido desenvolvimento do capitalismo e da técnica transformou em abismo a distância entre os grupos humanos, principalmente entre as gerações, e a narrativa na forma de experiência transmitida pelo relato perde sua função; o ritmo fragmentário do trabalho em cadeia, industrial, sobrepõe-se ao ritmo lento e orgânico da atividade artesanal e elimina a sedimentação de diversas experiências em que se tinha tempo de contar; e finalmente vê-se o declínio de uma tradição e de uma memória comuns, eliminando a existência de uma memória coletiva, um indivíduo isolado num mundo particular e privado onde o fluxo narrativo comum e vivo se esgota.

Voltemos às origens da arte de narrar. Na análise benjaminiana, há dois grupos de narradores: o camponês sedentário que não saiu do seu país e conhece suas histórias e tradições, e o marinheiro comerciante, migrante, oriundo de terras longínquas. O sistema corporativo medieval unia o mestre sedentário e os aprendizes migrantes na mesma oficina, então os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, sendo que o saber das terras distantes trazido pelos migrantes associava-se ao saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. Vemos que a narrativa, que floresceu num meio de artesão, é ela própria uma forma artesanal de comunicação. Com a consolidação da burguesia, da qual a imprensa é um dos instrumentos mais importantes no alto capitalismo, surge uma nova forma de comunicação que remete a narrativa a seu fim: a informação.

Benjamin aponta que a informação requer uma verificação imediata e plausível, ao contrário do espírito da narrativa que recorre ao miraculoso e não é acompanhado de explicações. O episódio narrado não impõe ao ouvinte ou ao leitor o contexto psicológico da ação, o que faz a narrativa atingir uma amplitude que não existe na informação, pois metade da arte narrativa está em evitar explicações, para que o ouvinte e/ou leitor interprete a história como quiser. Ao dizer que “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (1994, 203), o filósofo nos leva a compreender a tal amplitude por ele citada com o exemplo de uma história muito antiga do narrador grego Heródoto, que consta no capítulo XIV do terceiro livro de suas *Histórias*.

Quando o rei egípcio Psammenit foi derrotado e reconduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou este cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro, para buscar

água. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero (Benjamin, 1994, p. 205).

O porquê da dor do rei Psammenit fica em aberto e sujeito a interpretações diversas e prováveis, e improváveis respostas começam a circular. Psammenit chorou porque a visão do seu criado foi a gota d'água depois de sentir tanto sofrimento por seus entes queridos. Ou Psammenit chorou porque o criado era um elo entre as gerações da família real e sua prisão representava o fim da dinastia. Ou “porque as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão. O espetáculo do servidor foi essa distensão”. Entre tantas interpretações que a cena suscita, esta última é do próprio Benjamin, que, diante do relato seco e sem explicações de Heródoto, acaba por definir mediante imagem extremamente poética o valor de longa duração imanente às narrativas:

Essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas (Benjamin, 1994, p. 204).

Em contrapartida, o filósofo identifica a característica principal da informação que pretende ser plausível, ingurgitada de explicações, sem espaço para o que chamamos maravilhoso, numa declaração de Villemessant, o fundador do jornal *Figaro*: “Para meus leitores, o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante do que uma revolução em Madri” (Benjamin, 1994, p. 202). Benjamin conclui que esta é uma “fórmula lapidar” que mostra claramente que o saber que vem de longe, seja um longe espacial de terras estranhas, seja um longe temporal contido na tradição, encontra menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O filósofo aponta para a autoridade que aquele saber que vinha de longe dispunha, mesmo que não fosse controlável pela experiência, isto é, sem a aspiração a uma verificação imediata como requer a informação, que precisa ser plausível e compreensível, isenta do fator miraculoso que é próprio das narrativas.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece

está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (Benjamin, 1994, p. 203).

Por entender que a narrativa é oriunda do meio de artesão — no mar, no campo e na cidade, onde quem fiava ou tecia contava histórias que se entrelaçavam com as histórias dos ouvintes que, por sua vez, também teciam ou fiavam, formando uma rede há milênios tecida em torno das mais antigas formas de trabalho manual —, Benjamin vê essa rede desfeita no momento em que surge a era do mercantilismo imprimindo seu ritmo acelerado na vida cotidiana. Nela, as ações da experiência estão em baixa e levam à extinção o espírito da arte narrativa: “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (Benjamin, 1994, p. 203).

Como uma espécie de psicanalista da história, Benjamin vislumbra que as mudanças no progresso muitas vezes vão envolver perdas, e volta sempre em sua reflexão à questão do empobrecimento da experiência humana que leva à extinção a arte de narrar. Ao contrário da informação, a narrativa não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como num relatório: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1994, p. 205). Quando o filósofo escreve *Sobre alguns temas em Baudelaire*, reitera o que pensa a respeito do efeito provocado pela expansão da informação por parte da imprensa, que consegue isolar os acontecimentos do âmbito em que pudessem afetar a experiência do leitor: “Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo linguístico” (Benjamin, 1989, p. 107). Podemos trazer sua observação para o que vemos na atualidade, em que por meio do noticiário, por exemplo na televisão, todos tomamos conhecimento juntos, e em segundos, de fatos ocorridos em outros continentes, e misturam-se tragédias, guerra, violência, esporte, conquistas científicas, entretenimento, crime, estética, política, enfim, um volume excessivo de dados informados numa sequência que reúne contrastes e situações tão díspares que banaliza tudo o que é recebido pelo espectador. Talvez o que Benjamin denominara “atrofia da experiência” em seus ensaios do início do século XX seja o que hoje poderíamos denominar como a experiência da banalização. “Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação, reflete-se a crescente atrofia da experiência.” (Benjamin, 1989, p. 107).

Do mesmo modo Ecléa Bosi assim observa:

O receptor da comunicação de massa é um ser desmemoriado. Recebe um excesso de informações que saturam sua fome de conhecer, incham sem nutrir, pois não há lenta mastigação e assimilação. A comunicação em mosaico reúne contrastes, episódios díspares sem síntese, é a-histórica, por isso é que seu espectador perde o sentido da história (Bosi, 1994, p. 87).

Quando a autora apresenta sua tese de doutorado defendida em 1978 intitulada *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, ela examina exaustivamente a função da memória na velhice tecendo seu estudo sobre inúmeros pensadores da memória, especialmente Maurice Halbwachs, que fala da substância social de memória, coletiva e grupal, e Henri Bergson, cuja teoria se torna uma objeção à psicologia social de Halbwachs por considerar que “o universo das lembranças não se constitui do mesmo modo que o universo das percepções e das ideias” (Bosi, 1994, p. 46). Para Halbwachs “a memória se enriquece com as contribuições de fora que, depois de tomarem raízes e depois de terem encontrado seu lugar, não se distinguem mais de outras lembranças” (Halbwachs, 2006, p. 98). De modo que, se projetamos um novo painel sobre um fato que já conhecemos, nossa memória nos revelará mais um traço, e mais um significado se apresentará. Em contrapartida, Bergson traz como seu princípio central a memória como conservação do passado: “este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente.” (1959 *apud* Bosi, p. 53). Alternando sua observação com as lentes de cada autor, Ecléa olha como atua a memória de oito entrevistados idosos que vão tecendo suas narrativas ora revivendo ora reconstruindo o passado. Ao transmitir as lembranças dessas pessoas, a autora recorre às reflexões benjaminianas sobre a arte de narrar e nos prepara para receber os relatos em sua pesquisa, que vêm impregnados da experiência dos narradores:

O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo (Bosi, 1994, p. 91).

Sob esta perspectiva, de que o dom narrativo está ao lado de “Mnemosyne, a recordadora, divindade no panteão grego” (Bosi, 1994, p. 89), Ecléa abarca o olhar de Benjamin acerca das perdas ocasionadas pela difusão da informação *versus* o veio épico da arte narrativa, em que “o narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam” (Bosi, 1994, p. 85).

É fácil, portanto, entender que a relação do narrador e sua matéria, a vida humana, é artesanal, pois ele recorre ao acervo de sua experiência e da experiência alheia para se apropriar

intimamente daquilo que sabe por ouvir dizer, e tem como tarefa trabalhar a matéria-prima da sua experiência e a dos outros. A melhor imagem que, segundo Benjamin, descreve as características desse mundo de artífices do qual provém o narrador é dada por Paul Valéry, quando diz:

As coisas perfeitas que se encontram na natureza como pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros são o produto precioso de uma longa cadeia de superposição de camadas finas e translúcidas, iluminuras, marfins profundamente entalhados, pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas... — todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado (Valéry *apud* Benjamin, 1994, p. 206).

Com efeito, a narrativa perfeita para Benjamin vem à tona como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. Valéry diz que alma, olho e mão entram em acordo para que o artesão defina a sua prática e torne visível o que está dentro das coisas. De fato, verificamos que, ao finalizar seu ensaio *O narrador*, Benjamin reforça a conjugação imaginada por Valéry: “A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre onde quer que a arte de narrar seja praticada. Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (Benjamin, 1994, p. 221).

Quando Benjamin trata da questão da tradição, está sempre se referindo ao processo da experiência adquirida coletivamente e, ao mesmo tempo, percebida individualmente no que diz respeito à transmissão deste conhecimento, por ele designado como “sabedoria, o lado épico da verdade” (Benjamin, 1994, p. 201). Segundo ele, o narrador é um homem que sabe dar conselhos, e o conselho é tecido na substância viva da experiência: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais, contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 1994, p. 198).

Cabe aqui fazer uma ponte com o estudo de Verena Alberti acerca do conceito de história oral, à medida que abordarei os temas — narrativas, oralidade, tradição e memória, experiência e imaginação — nos quais inúmeras vezes a palavra história surge, ora como denominação de conto popular oriundo da tradição, ora como narrativa de fatos vividos ou inventados, o que envolve memória e criação. Segundo a autora, a história oral é compreendida como “retorno ao fato”, descartando a ideia muito comum de ver a história como uma construção do passado, numa versão não vinculada à realidade, história como ficção. Embo-

ra admita que a história oral seja sim um “terreno das diferentes versões e da subjetividade por excelência”, a autora afirma:

A história oral tem o grande mérito de permitir que os fenômenos subjetivos se tornem inteligíveis — isto é, que se reconheça neles um estatuto tão concreto e capaz de incidir sobre a realidade quanto qualquer outro. Representações são tão reais quanto meios de transporte ou técnicas agrícolas, por exemplo (Alberti, 2004, p. 10).

A autora observa que nas entrevistas em história oral, quando os entrevistados deixam entrever determinadas representações características de sua geração, de sua comunidade, elas não devem ser tomadas como versões desprovidas de relação com a realidade, mas como fatos. A memória é vista como fato, acontecimento capaz de incidir sobre a realidade e causar mudanças engendrando novos sentidos ao que já é dado como sabido. “Antes de tudo, é preciso saber ‘ouvir contar’: apurar o ouvido e reconhecer esses fatos, que muitas vezes podem passar despercebidos” (Alberti, 2004, p. 10).

Entre os diversos campos em que a pesquisa em história oral pode ser útil, a autora cita o registro das tradições culturais que surgem à medida que o entrevistado delas se lembra, como poemas, provérbios, canções, expressões ou reminiscências sobre antepassados. De acordo com a ideia de que a tradição oral não é imutável e de que o passado conhecido é continuamente acumulado e revisto, a autora propõe uma aproximação entre tradição oral e história oral:

Há todo um conjunto de pesquisadores que chama a atenção para o fato de a tradição oral só se atualizar no momento mesmo da narrativa, momento que determina, em grande parte, para que e como algo é narrado. Desse ponto de vista, tradição oral e história oral têm bastante proximidade, principalmente se tomarmos as entrevistas como ações (ou narrações), e não somente como relatos do passado (Alberti, 2004, p. 27).

Essas propostas me interessam especialmente, pois observarei narrativas diversas, tradicionais e contemporâneas, que me chegaram por meio de relatos colhidos por mim e também por outros pesquisadores tempos atrás, nesse movimento do saber “ouvir contar” de Verena Alberti, que traz no cerne de sua questão a importância do percurso da arte narrativa provocando o dom de ouvir, movimento este que propicia a conjugação da experiência com a memória e a criação.

A arte de narrar, para Benjamin, traduz-se na capacidade do homem de intercambiar experiências vitais e passíveis de serem transmitidas com a naturalidade de sua dimensão utili-

tária, que pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida. Se para ele “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria está em extinção”, como afirma em 1936 no ensaio *O narrador* (Benjamin, 1994, p. 200), o fato não significa para o autor um sintoma de decadência, mas sim uma “evolução secular das forças produtivas” (Benjamin, 1994, p. 201) que culmina no surgimento do romance, no início do período moderno. O que distingue o romance da narrativa é que ele está essencialmente vinculado ao livro, e sua difusão só se torna possível com a invenção da imprensa. Considero especialmente relevante a escolha deste recorte num trecho do ensaio *O narrador*, para que possamos seguir com a análise das características da arte narrativa:

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fada, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue especialmente da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se (Benjamin, 1994, p. 201).

O pensador vai além quando se refere ao coletivo impresso nas narrativas orais que conseguem agregar ao longo do tempo diversas camadas superpostas de fatos lembrados, modificados, recontados, enfim transformados e transmitidos novamente com o cerne de sua essência conservada.

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê compartilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional) (Benjamin, 1994, p. 213).

Permito-me aqui recorrer ao estudo de Eric Havelock, *Os gregos antes da escrita*, no qual ele analisa características da cultura oral e descreve como era possível a fixação de textos informativos ou poéticos sem a existência de documentação escrita. Segundo ele, a população de Atenas tornou-se letrada somente no século V a.C., porém toda a cultura clássica dos gregos já existia quando a invenção do alfabeto se efetivou (Havelock, 1998, p. 188). A memorização dos fatos, ou sua fixação, acontecia na conjugação das memórias individuais com a coletiva e sempre diante de uma audiência, a exemplo do que acontece hoje quando pessoas se reúnem ao redor de uma sessão de contos:

Embora o ato da fixação, considerado psicologicamente, opere sobre memórias individuais, sua função social não pode se tornar efetiva sem que essas memórias sejam partilhadas. A poesia oral exigia, para existir, uma ocasião que pudesse prover uma audiência, grande ou pequena, desde uma cidade inteira a um grupo de comensais. O conhecimento acumulado para reutilização exigia não só ritmo, mas também constante execução diante de audiências convidadas a participar de sua memorização. Comunicação verdadeiramente privada de informação preservável só se torna possível em condições de vigência de uma cultura letrada desenvolvida. Só a palavra registrada em documento pode ser consultada por indivíduos isoladamente (Havelock, 1998, p. 190).

Então podemos considerar que o ato de narrar significa um reencontro de experiências transmitidas de indivíduo a indivíduo, de povo a povo, capaz de deixar impressos na memória das gerações elementos essenciais à vida em seus diversos momentos.

Quando Walter Benjamin anuncia o fim da arte narrativa no ensaio de 1936, como resultado de todo o contexto relacionado anteriormente, podemos ver o renascer dessa arte de contar histórias como uma prática relevante a partir dos anos 1980 na figura do contador de histórias urbano e contemporâneo, que se espalha em diversos campos da sociedade, levando as narrações orais para escolas, bibliotecas, teatros, praças, seminários, congressos ligados à área da educação e simpósios, como por exemplo o Simpósio Internacional de Contadores de Histórias, que ocorre há mais de dez anos na cidade do Rio de Janeiro. O surgimento da figura do contador de histórias que serve ao entretenimento em eventos de arte e cultura e ao fomento à prática de leitura e às dinamizações de bibliotecas é um fenômeno recente, da década de 1980 para cá. Fenômeno este que gerou o neologismo “contação de histórias” para designar narração oral.

Os contadores de histórias, que atravessaram o tempo com suas narrativas essenciais imbuídas da matéria-prima de sua própria experiência, receberam diversos nomes, como *griot* para os africanos, *bardos* para os celtas, *rapso* para os gregos. Cléo Busatto assim define o contador tradicional, cujas palavras perpetuavam mitos e mantinham viva uma memória da comunidade:

Era um sujeito que se valia da narração oral como via para organizar o caos, perpetuar e propagar os mitos fundacionais das suas culturas. Um sujeito que mantinha vivo o pensamento do seu povo por meio da memória prodigiosa e que o divulga por meio da arte. Sua forma de expressão, a voz manifestada por meio de um corpo receptivo e maleável (Busatto, 2006, p. 18).

O contador tradicional, aquele que traz nas suas narrativas fatos de sua vida, isto é, que retira suas histórias de sua própria existência, pertence ao universo artesanal citado por Benjamin, agregando à sua prática saberes que compartilha com seus ouvintes. Para isso, ele não utiliza técnicas adquiridas em cursos ou dinâmicas, mas extrai de sua experiência vivida os significados e a interpretação do fato narrado. Este contador, oriundo de uma tradição em extinção, hoje convive com o contador contemporâneo que estuda, pesquisa e se apresenta apropriando-se de novas tecnologias. A arte de narrar, então, ganha novos suportes, como CDs, CD-ROMs, DVDs, ampliando seu raio de ação social e sensibilizadora, ao mesmo tempo que se insere nesta pós-modernidade que se apresenta trazendo outras perspectivas para sua arte ancestral:

São poucos os que ainda acreditam no sagrado contido na noite, nas palavras de xapiripë e no poder curativo das histórias simbólicas. Vive-se os rompantes da pós-modernidade, como a fragmentação, simultaneidade de ações, e assume-se o paradoxo da virtualidade, condição de estar em todos os lugares e não estar em parte alguma. Assume-se também a rapidez com que se processam as informações: um clique e a mensagem já está do outro lado, na maioria das vezes nem bem-decifrada, nem bem-elaborada. As mensagens passam a ter outro sentido, porque elas não têm mais o tempo de se assimilarem dentro de nós, para que possamos sentir a sua repercussão e a ressonância, como seria natural. Apesar disso tudo, se corre atrás de sentido para as coisas (Busatto, 2006, p. 10).

E é exatamente porque a humanidade corre atrás de sentido para as coisas que podemos assistir na atualidade à valorização da arte da narração oral que chega às bibliotecas, aos centros culturais, e integra-se aos fazeres pedagógicos e aos movimentos artísticos e de entretenimento, com as mais variadas formas de apresentação. Neste momento me reporto à reflexão de Leonardo Boff e seu princípio inspirador de um novo “paradigma de convivibilidade”, ao dizer que o cuidado é o *ethos* fundamental do humano. Acredito ser possível a seguinte relativização: agregar ao conceito de cuidar as ações que dizem respeito aos atos de contar e ouvir histórias. Segundo Maria de Lourdes Patrini,

o conto é uma experiência estética democrática por desalienar os bens simbólicos e reabilitar o fantástico, promovendo uma relação íntima entre contador e ouvinte que valoriza a palavra humana e traz o calor de uma presença, que não se encontra nos outros meios de comunicação (Patrini, 2005, p. 4).

Clarissa Pinkola Estés admite que “as histórias possuem um dom especial de fazer com que as forças maiores do amor, da perseverança e da generosidade sejam continuamente invocadas a se fazerem presentes no mundo” (Estés, 1998, p. 9). A autora, que tem sua origem em duas tradições, hispano-mexicana de nascimento e de imigrantes húngaros de adoção, afirma que em suas duas culturas o relato de uma história é considerado uma prática espiritual básica, “capaz de ensinar, corrigir erros, iluminar o coração, promover mudanças, curar feridas, recriar a memória” (p. 10). Em seu livro *O dom da história* há várias pequenas histórias que se encaixam uma dentro da outra, todas oriundas da tradição oral, onde a autora utiliza a denominação de “história literária” para designar o conto que numa primeira instância foi conhecido através de versões orais e, posteriormente, encontrado numa versão escrita.

Na tradição oral chama-se história literária um conto composto a partir de elementos recolhidos de histórias folclóricas muito mais antigas ou nitidamente reminiscentes delas. A compra do objeto maravilhoso que se torna inútil é um *leitmotiv* comum nas histórias antigas, que normalmente giram em torno da venda ou troca de um objeto com a finalidade de adquirir outro, mas com o detalhe de esse novo item se tornar completamente inútil em decorrência de atos imprevistos de outra pessoa ou força. (...) No mundo inteiro há muitas histórias antigas que giram em torno da ideia de uma ironia amarga, porém instrutiva. A história WOLFEN ou GELLERT fala de um homem que mata seu cão fiel por achar que ele matou seu filhinho pequeno. Pouco depois, o homem descobre que o cachorro matou um lobo para proteger seu filho, que está em segurança. Em *A Pérola*, de John Steinbeck, um homem e uma mulher ganham um tesouro, uma pérola, enquanto perdem outro, seu filho. Muitas das peças e poemas de Federico García Lorca são obras-primas em ironia amarga, assim como muitas das peças de Ibsen (Estés, 1998, p. 35).

Em sua prática como psicanalista junguiana e contadora de histórias, Clarissa Pinkola Estés observa que é “através da linguagem simbólica que os contos conseguem chegar direto ao espírito e à alma que procuram ouvir as instruções ancestrais e universais ali embutidas” (1998, p. 37). A autora mostra através de uma história muito antiga o valor essencial das narrativas orais, história esta que lhe foi transmitida em várias diferentes versões, muitas noites junto à lareira, por narradores da Europa Oriental, a maioria deles ainda vivendo pela tradição oral. Eis o conto:

O amado sábio Bal Shem Tov estava à morte e mandou chamar seus discípulos.

— Sempre fui o intermediário de vocês e agora, quando eu me for, vocês terão de fazer isso sozinhos. Vocês conhecem o lugar na floresta onde eu invoco a Deus? Fiquem parados naquele lugar e ajam do mesmo modo. Vocês sabem acender a fogueira e sabem dizer a oração. Façam tudo isso, e Deus virá.

Depois que o Bal Shem Tov morreu, a primeira geração obedeceu exatamente às suas instruções, e Deus sempre veio. Na segunda geração, porém, as pessoas já se haviam esquecido de como se acendia a fogueira do jeito que Bal Shem Tov lhes ensinara. Mesmo assim elas ficaram paradas no local especial na floresta, diziam a oração, e Deus vinha.

Na terceira geração, as pessoas já não se lembravam de como acender a fogueira, nem do local na floresta. Mas diziam a oração assim mesmo, e Deus vinha.

Na quarta geração, ninguém se lembrava de como se acendia a fogueira, ninguém sabia mais em que local exatamente da floresta deveriam ficar e, finalmente, não conseguiam se recordar nem da própria oração. Mas uma pessoa ainda se lembrava da história sobre tudo aquilo e a relatou em voz alta. E Deus veio (Estés, 1998, p. 9).

Com essa história a autora começa o livro e assim o encerra: “Embora nenhum de nós vá viver para sempre, as histórias conseguem.” Escrito no início dos anos 1990, *O dom da história* pretende desvelar a amplitude do alcance das narrativas orais através dos tempos e seu efeito de longa duração. Os componentes do mundo mítico associados ao “feitiço libertador dos contos de fadas” que se destina a provocar uma sensação de felicidade e o acolhimento do conselho têm a capacidade de perdurar e coexistir num mundo técnico que corre cada dia mais, em busca do sentido para a vida. Assim Benjamin cita os elementos constitutivos dos contos de fadas: “E se não morreram, vivem até hoje...”

O estudo acerca do valor de longa duração dos contos oriundos das tradições orais é tema recorrente na obra de Câmara Cascudo (1898-1986) desde a década de 1930. Especialmente em *Literatura oral no Brasil*, escrito entre 1945 e 1949, o autor nos fornece dados relevantes sobre a atmosfera sagrada que envolve a prosa do narrador e suas situações simbólicas apresentadas. Segundo ele, alguns segredos constituem as técnicas da narrativa popular:

Os velhos irlandeses têm repugnância de contar estórias de dia porque traz infelicidade. Os Bassutos africanos creem que lhes cairá uma cabaça ao nariz

ou a mãe do narrador transformar-se-á numa zebra selvagem. Os Sulcas da Nova Guiné acreditam que seriam fulminados por um raio. Os Tenas, do Alasca, contam histórias de dia, mas o local deve estar na mais profunda obscuridade. Essa interdição é a mesma em Portugal e Espanha, decorrentemente para o continente americano. Quem conta estórias de dia cria rabo de cotia (Casculo, 1984, p. 228).

De fato, se recorrermos à memória de nossa infância, verificamos que talvez tenha sido dentro da noite, na penumbra de um quarto, na proximidade aconchegante da presença de um narrador primeiro que grande parte das situações simbólicas em nossas vidas pôde se apresentar. Assim foi o meu encontro com a arte narrativa e o canto entremeando o enredo dos contos. Aconteceu muito cedo, na infância ainda não alfabetizada, quando a forma de ler o mundo se apresentava através das histórias contadas e cantadas por minha mãe. A exemplo do que Câmara Casculo mostra ser o que acontecia no Brasil Colônia, com as amas contando histórias e acalentando as suas crianças e as das sinhás, o material que me era passado por minha mãe foi o meu primeiro “leite intelectual” recebido. O pesquisador trabalha com o conceito de literatura oral no Brasil, e o estudo por ele realizado é uma eterna fonte de inspiração para meu próprio trabalho criativo. A partir do vasto material de sua pesquisa, escrevi livros infantis com adaptações de temas de contos tradicionais, compus centenas de canções também para crianças e gravei boa parte desta obra em CDs, por acreditar que, na ausência de um narrador tradicional, seja possível reinstalar aqueles momentos mágicos e encantadores por intermédio de suportes contemporâneos.

Capítulo II

O QUE É LITERATURA ORAL?

CÂMARA CASCU DO DENOMINA “ESCRITORES VERBAIS” AQUELES que de geração em geração persistem, com sua voz invocadora, em ressuscitar na fórmula viva do processo oral o que não deve morrer no esquecimento. Quando o autor lança o conceito de literatura oral dentro de sua obra, publicada pela primeira vez em 1952, intitulada *Literatura oral no Brasil*, ele revela um vasto panorama dos cruzamentos de nossas heranças culturais, além de afirmar sua presença e vitalidade no espírito popular que a perpetua. Segundo Câmara Cascudo, a denominação literatura oral é de 1881, criada por Paul Sébillot (*apud* Cascudo, 1984, p. 23): “*La littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires*”¹. Essa literatura oral é composta de provérbios, adivinhações, contos, frases feitas, orações, brinquedos cantados, cantigas de ninar (acalantos), anedotas, lendas e cantos. Duas fontes contínuas mantêm sua persistência cultural: uma é exclusivamente a transmissão oral do material citado e a outra é a reimpressão dos antigos livros vindos da Espanha ou de Portugal e que eram motivos literários dos séculos XIV a XVII, como *A donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *Carlos Magno* e *Os doze pares de França*. As novelas ou romances antigos são absorvidos pela tradição e assimilados na poética dos desafios, dos versos da literatura de cordel, para serem cantados ou declamados. Portanto, segundo Cascudo, as fontes da literatura oral brasileira são o material mantido e fixado pela tradição e oriundo das reimpressões de livros cujos temas ou motivos receberam gradativas adaptações populares. Câmara Cascudo assim relata a presença da tradição portuguesa migrando para o processo civilizatório do Brasil:

O português emigrava com o seu mundo na memória. Trazia o lobisomem, a moura encantada, as três cidras do amor, a Maria Sabida, doce na morte, agra na vida, as andanças do Malazarte, todo o acervo de histórias, bruxas, fadas, assombrações, homem de sete dentaduras, moleque da carapuça ver-

¹ A literatura oral compreende aquilo que, para o povo que não lê, substitui as produções literárias. (N.E.)

melha, cabra-cabriola, gigantes, príncipes, castelos, tesouro enterrado, sonho de aviso, oração-forte, medo do escuro... E que lia ele? Lia e ouvia ler, mais seguramente, *História da Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo*, *Trovas de Bandarra*, no século XVI. No século XVII, a *História da Donzela Teodora*, *História da Princesa Magalona*, *João de Calais*, *A História de Carlos Magno e Os doze pares de França* (Casculo, 1984, p. 170).

Lia e ouvia ler. Alguém sempre contava para quem não lia. Alguém também cantava, pois os romances eram histórias que se cantavam. Estabelece-se então uma cadeia que se mantém ininterrupta — escrita-oral-escrita-oral —, desde há muito tempo, em que se intercalam a transcrição dos contos recolhidos da viva voz dos seus transmissores e a pesquisa em fontes bibliográficas. Os livros eram raros nas fazendas, e os ditados, as frases feitas e os provérbios faziam parte do cotidiano das famílias, assim como as imagens expressivas “dar nó em pingo d’água; comprida feito paciência de pobre; boca aberta como sino; o caçador vive da boca da espingarda mas o pescador vive da vontade dos peixes”. Tudo era motivo de uma boa história, desde os assuntos do gado, desaparecimento de bois, ou façanhas de um cachorro, recordações, cangaceiros, furtos de moça, vinganças, crueldades e alegrias.

Depois das ceias faziam roda para conversar, espairecer, dono da casa, filhos maiores, vaqueiros, vizinhos. (...) Todos sabiam contar histórias. Contavam com gestos de evocação e desenhos mímicos com as mãos. Com as mãos amarradas não há criatura vivente para contar uma história... (Casculo, 1984, p. 15).

Lembremos Benjamin dizendo que a narração não é um produto exclusivo da voz e que as mãos interferem diretamente em tudo o que é dito. Será apenas uma coincidência? Casculo observa que aquelas histórias foram o primeiro leite alimentar de sua literatura, e, enquanto durou sua infância sertaneja, ele compreendia serem os contos orais a única forma de linguagem literária existente. Somente em Natal, quando foi para o curso secundário, pôde ver a diferença “entre as duas literaturas, ambas ricas, antigas, profundas e interdependentes, porém ignorantes de suas pontas comunicantes”. O autor revela que em 1910 encontrou no sertão do Rio Grande do Norte um texto “copiado em letra caprichosa e velha”, intitulado *O feliz independente do mundo e da fortuna, ou Arte de viver contente em qualquer trabalho da vida*, do padre Teodoro de Almeida, cujo original fora impresso em Lisboa em 1779, em três volumes. Câmara então pergunta: “Tratar-se-ia de um resumo? De qualquer maneira constituía uma recordação da época em que a cópia era uma forma normal da divulgação literária, como os jornaizinhos colegiais e os boletins secretos” (Casculo, 1984, p. 193).

Ali começa sua pesquisa sistemática da vida inteira, quando então confronta:

ritmos, gêneros e as exigências do dogma culto com a práxis dos cantadores sertanejos, setissílabos, décimas, pé-quebrado, a ciência do desafio. Todas as leituras subsequentes foram elementos de comparação. Compreendera a existência da literatura oral brasileira onde eu mesmo era um depoimento testemunhal. (...) Na biblioteca paterna fui encontrando outras formas e espécies da mesma substância que vira no sertão velho. E verifiquei a unidade radicular dessas florestas separadas e orgulhosas em sua independência exterior (Cascardo, 1984, p. 16).

É interessante o modo como Cascardo descreve o diálogo entre a cultura não letrada por ele vivenciada e testemunhada em sua infância sertaneja através da literatura oral e a cultura letrada que ele encontrou na biblioteca de seu pai e em seus estudos posteriores. Uma mesma raiz para duas florestas separadas: pressupõe-se uma presença fundadora que se lançará no espaço com múltiplas variantes pelo mundo afora, numa imagem poética tradutora do movimento das palavras faladas, escritas, cantadas e ouvidas. Cascardo exemplifica exaustivamente sua pesquisa com histórias recolhidas em fontes bibliográficas e que ele compara com o que ouviu ou que está em sua memória. Escolho a *História da princesa Magalona* como exemplo para evidenciarmos seu caráter de antiguidade, um romance que, de acordo com as pesquisas de Cascardo, tem reimpressões desde o século XV, na França, na Espanha, em Portugal e em países sul-americanos, alcançando uma contínua simpatia coletiva, uma predileção geral dos anônimos e semiletrados. Segundo fontes bibliográficas, Cascardo escreve que o autor do romance é o cônego Bernardo de Treviez, no século XIV, tendo sido composto em latim ou provençal, seguido de outras versões: italiana, alemã, flamenga, dinamarquesa, catalã, castelhana e portuguesa. A edição portuguesa é do século XVII, de 1652, com o extenso nome *História verdadeira da princesa Magalona, filha del rei de Nápoles, e do nobre valoroso cavaleiro Pierres, Pedro de Provenço, e dos muitos trabalhos e adversidades que passaram*. No Brasil, na forma de cordel encontrado no início do século XX, Magalona é Beatriz nas vozes dos cantadores nordestinos, e a obra denomina-se: *História completa da sorte do casamento por sina do príncipe Pierre e da princesa Beatriz*. Eis a história:

Pedro ou Pierre era filho único do Conde da Provença. Já rapaz e esforçado cavaleiro, Pierre quis correr aventuras, indo tomar parte nas justas de Nápoles, onde o rei era famoso pela beleza da filha, a princesa Magalona. Viaja o jovem Pierre levando três anéis dados por sua mãe e denomina “Cavaleiro das Chaves”, em honra a São Pedro, seu padroeiro. Sem dar seu nome e hierarquia, o provençal vence todos os concorrentes, apaixonase

pela Magalona e esta por ele e deliberam fugir, indo casar na Provença. Durante a fuga, a princesa adormece e uma ave de rapina arrebatou o lenço vermelho que embrulha os três anéis dados por Pierre à noiva. Vai o rapaz perseguir a ave ladra e esta atira no mar o lenço. Pierre entra numa barca para recolher as joias, mas a barca é arrastada por uma ventania imprevista e fnda em alto-mar, onde é recolhido por um navio do Grão Cairo que muito o aprecia. Fica o provençal feito servo de confiança do sultão. Magalona, despertando, chora e se desespera procurando o noivo. Troca sua roupa por uma modestíssima e, chegando a Roma, faz orações e vai residir na Provença, onde funda um hospital, com a venda das outras joias que levava. Os condes de Provença são protetores da misteriosa benfeitora do hospital. Pierre consegue deixar Alexandria, pondo suas riquezas em barris cheios de sal. O navio que o conduz chega a uma ilha. O rapaz desce, distraído-se, deita-se e adormece. O navio viaja para Provença, onde entrega os barris ao hospital, para onde vinham endereçados para não despertar cobiça. Uns pescadores trazem ao conde um grande peixe em cujo ventre está o lenço vermelho com os três anéis. Pierre, desfalecido na praia, é salvo por uns pescadores e vem para Provença, recolhendo-se ao hospital. É reconhecido pela noiva, que se veste como ele a vira, e ficam finalmente juntos. Os condes de Provença fazem grandes festas no casamento de Magalona e Pierre. Sucedem aos pais no governo local e quando têm um filho este será o rei de Nápoles (Casudo, 1984, p. 196).

Os motivos ou elementos presentes nesta novela ou romance, como assim se chamava o enredo desses livros antigos, segundo Câmara Casudo, são recorrentes em inúmeros contos, como os episódios dos anéis arrebatados por uma ave, ou anéis que são engolidos por peixes e depois encontrados, romances interrompidos por muitas provações e intempéries, mas que se resolvem no final. Em meu repertório de canções e histórias, sejam elas adaptadas da tradição oral ou criação original, aparece com frequência a figura do anel, ora perdido ora encontrado, sempre carregado de significado simbólico. Na minha memória estão registros de muitas histórias e canções ouvidas ainda na infância em que encontro de alguma maneira uma situação envolvendo um anel, e essa memória me trouxe muitos desdobramentos na forma de criações musicais e literárias. Em 1987 compus uma canção cuja inspiração busquei nas cantigas de roda e na suavidade melódica dos acalantos tradicionais brasileiros. Esta canção, intitulada “Ciranda do anel”, foi criada para uma das edições da

primeira fase do programa infantil *Canta-Conto*, que eu apresentava na TV Educativa, a antiga Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (FCBTVE), hoje TV Brasil. As cenas foram veiculadas somente duas vezes e no formato de uma gravação em área externa, na praia, onde gravei a canção acompanhada apenas do meu violão. Tivemos o retorno de inúmeras cartas para a produção do programa em que o público pedia a repetição deste episódio. Eu observava que a canção havia repercutido profundamente na alma das crianças e dos professores, que também solicitavam ouvi-la novamente. Esse fato é significativo para a análise do meu fazer musical na época, pois estávamos em plena década de 1980, na qual acontecia o início da explosão da música infantil brasileira, amplamente divulgada pelos programas de TV comerciais e reproduzidas em discos. A referida composição musical continha estruturas rítmica e melódica diametralmente opostas ao que se apresentava massivamente ao público. Na época era difundida a nomenclatura de “bate-estacas” como definição das características da música de sucesso dirigida às crianças, e “Anel” e tantas outras que integravam o meu projeto musical autoral não entravam em outra seara estética pesquisada em fontes do cancionário popular tradicional praticamente desaparecido do cotidiano das crianças.

A canção “Ciranda do anel” foi gravada no mesmo ano de 1987 num disco independente, isto é, não pertencente às gravadoras comerciais, nomenclatura esta lançada por Chico Mário, que foi o precursor desta iniciativa. E, enfim, há mais de duas décadas, o “Anel” está passando por mãos, ouvidos e corações de crianças e adultos que talvez estejam ancestralmente entrelaçados pela rede tecida na poética das narrativas orais. De escola em escola, os educadores tornam-se elementos multiplicadores de inúmeros fazeres: o cantar gera uma dança, uma roda de cirandas, um desenho, uma escultura, uma dramatização, uma brincadeira, uma galeria de trabalhos, um projeto poético, um caminho plural de intervenção artística. A meu ver, toda obra que tem a tradição oral como inspiração criadora tem este potencial de conservação de qualidades imanentes de favorecimento de processos criativos.

CIRANDA DO ANEL

Perdi meu anel no mar
Não pude mais encontrar
E o mar me trouxe a concha
De presente pra me dar...
Uma vez chorei na praia
Para um anel que se perdeu
Meu anel que virou concha
Nunca mais apareceu
Ora por quê?
Parou na goela da baleia
Ou foi para o dedo da sereia
Ou quem sabe um pescador
Encontrou o anel
E deu pro seu amor...

CIRANDA DO ANEL

Bia Bedran

$\text{♩} = 110$

Canto

Per - di meu a - nel no mar Não pu - de mais en - con - trar E o
6 mar me trou - xe a con - cha De pre - sen - te pra me dar U - ma
10 vez cho - rei na prai - a Pa - ra um a - nel que se per - deu Meu a -
14 nel que vi - rou con - cha Nun - ca mais a - pa - re - ceu O - ra por quê Pa -
18 rou na goe - la da ba - le - ia Ou foi pro de - do da se - rei - a Ou quem
22 sa - be um pes - ca - dor En - con - trou o a - nel E deu pro seu a - mor

Dentro de um estudo comparativo de trabalhos artísticos envolvendo poesia e música que vislumbram a relevância da literatura oral como fonte para uma criação dirigida à infância, registro aqui a pesquisa realizada por Esther Pedreira de Cerqueira, documentada no livro *Folclore musicado da Bahia*, em 1978, pela Editora Fundação Cultural do Estado da Bahia. Nascida em Salvador, Bahia, em 1885, dona Esther anotou em partituras cantigas, brincadeiras, histórias e xácaras entoadas por sua mãe, pela ama que a criou e por tantas outras pessoas do povo que conheceu no interior da Bahia. Conforme definição de Edméia Faria, “a xácara é uma narrativa popular cantada em versos também denominada romance, em que acontece algum episódio trágico, oriunda de Portugal e Espanha ainda encontrada no Brasil do século XIX” (Faria, 2000, p. 59). Depois, em seu ateliê de costura, dona Esther pedia a ajudantes e freguesas que lembrassem e reconstituíssem cantigas do gênero, num trabalho delicado e artesanal de colher memória pessoal e coletiva. Em 1982, parte do vasto material coligido por dona Esther foi gravado no LP *Brincadeiras de roda, estórias e canções de ninar*, da Gravadora Eldorado, de São Paulo. Uma canção especialmente chamou-me a atenção e logo a incorporei ao meu repertório: “Xácara da filha do rei da Espanha”.

Em incontáveis apresentações pude sentir a emoção estampada nos olhos das crianças atentas à dolente melodia e ao surpreendente desfecho da história, que também trata de um anel. Reconheço nessa xácara os elementos citados por Benjamin que caracterizam as melhores narrativas: “O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor” (Benjamin, 1994, p. 208). O leitor aqui é compreendido como o ouvinte da história, a exemplo da terminologia “escritores verbais” usada por Cascudo para designar os narradores não letrados. A música e os versos da “Xácara da filha do rei da Espanha” foram transmitidos para dona Esther em 1949, por dona Margarida Tobias, assistente da Faculdade de Farmácia da Universidade da Bahia. Observamos novamente aqui um exemplo para a cadeia estabelecida ininterruptamente — oral-escrita-oral-escrita —, em que se intercalam a transcrição dos contos recolhidos da viva voz dos seus transmissores para o registro literário e musical.

XÁCARA DA FILHA DO REI DA ESPANHA

A filha do rei da Espanha
Um ofício quis tomar,
Ofício de lavadeira,
Foi para o rio lavar.
Logo à primeira camisa
Que a donzela foi lavar,
O anel caiu do dedo,

Foi para o fundo do mar.
 A donzela arrependida,
 Largou-se ali a chorar.
 Passou logo um cavalheiro
 Por ali a transitar.
 Por que choras, bela moça,
 Por que estás a chorar?
 Meu anel caiu do dedo,
 Foi para o fundo do mar.
 Dize o que me dás, bela moça,
 Que o teu anel vou buscar.
 Um beijo da minha boca
 Dou-te, não posso negar.
 Deu o primeiro mergulho
 E nada pôde encontrar;
 Deu o segundo mergulho
 E nada pôde buscar.
 Deu o terceiro mergulho,
 Foi para o fundo do mar.
 O mar que levou meu amor
 Também me queira levar.

XÁCARA DA FILHA DO REI DA ESPANHA

Tradicional

♩ = 74

Canto

A fi - lha do rei da Es - pa - nha Um o - fi - cio quis to - mar

5

C.

O - fi - cio de la - va - dei - ra Foi pa - ra o ri - o la - var

É notável e recorrente o modo como se trata a morte nos contos e cantos da tradição oral, sejam eles colhidos diretamente da boca do povo ou recriados por poetas e escritores. Vemos em Hans Christian Andersen (1805-1875), no desfecho do conto “A pequena sereia”, a morte da personagem acontecer na forma metafórica de seu corpo transformado em espuma do mar após um mergulho (Andersen, 1966, p. 106). Analogamente, Manuel Bandeira utiliza o mesmo recurso para assim finalizar seu poema intitulado “Balada do rei das sereias”, de 1943, inspirado nos motivos das xácaras.

Considero relevante registrar aqui um recorte do estudo de Mário de Andrade (1893-1945) em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito em 1928, sobre o conceito do que seria popular e o grau de “ancianidade” (termo cunhado pelo próprio pesquisador) de uma canção. Ele aborda o tema da dificuldade de se encontrarem os registros documentais das melodias que seriam consideradas tradicionalmente populares, isto é, que teriam, segundo ele, pelo menos um século de existência, e aponta para o esquecimento destas na memória do povo. Porém, quanto a xácaras ou romances, o pesquisador diz ainda permanecerem:

Os pouquíssimos documentos musicais populares impressos que nos ficaram, de fins do século XVIII ou princípios do século seguinte, já não são mais encontrados na boca do povo, que deles se esqueceu. Existem textos populares principalmente romances e quadras soltas, de origem ibérica, que permanecem até agora cantados. Porém esses documentos recebem melodias várias em cada região e mesmo em cada lugar. Será possível alguma rara vez determinar, pelo estudo dessas diversas melodias sobre um mesmo texto, que uma parece mais antiga que a outra; mas é impossível, pela ausência de elementos de confrontação, imaginar o grau de ancianidade de qualquer delas (Andrade, 2006, p. 132).

Esses motivos folclóricos e tradicionais que foram apropriados por vários poetas brasileiros são exatamente a forma de uma narrativa trágica, cantada ou declamada, uma das heranças de Portugal que desde então se mesclava no Brasil. Segundo Câmara Cascudo, “todos os romances populares no Brasil vieram de Portugal e foram um gênero que resistiu até princípios do século XX” (Cascudo, 1984, p. 209). Ele observa que o romance tradicional era uma ação e foi modelo para o que chama de poesia heroica com que se cantou a valentia dos cangaceiros, os ciclos do gado, as derrubadas, as batalhas anônimas dentro das capoeiras e também os movimentos libertários importantes que ficaram historicamente conhecidos. Sua forma poética é a de sextilhas de sete sílabas, e Cascudo acredita ser o romance o primeiro verso cantado pelo português no Brasil.

E esses versos vieram aos nossos dias, numa persistência que denuncia a vitalidade da espécie popular no espírito coletivo. Por todo o século XVIII e XIX o povo poetou, fixando os sucessos que impressionavam a capitania, assassinatos, incêndios, depredações, encontros, violências. Há um romance contando a morte de dona Ana de Faria e Souza, morta por seu marido, o alferes André Vieira de Melo, em 1710, como tantos outros. Não é apenas impressionante a sobrevivência dos contos que já eram vivos e escritos no século XII, mas igualmente esses “romances”, de histórias trágicas e amorosas, com sua cantiga nostálgica, atravessando épocas... (Cascardo, 1984, p. 227).

Câmara Cascardo não esconde sua paixão pelo tema da repercussão da literatura oral no Brasil e no mundo, e em sua pesquisa da vida inteira termina por encontrar registros também apaixonados pelo ato de ouvir e contar histórias, em obras como a de Shakespeare, por exemplo, citada pelo pesquisador ao encerrar um de seus capítulos do livro *Literatura oral no Brasil*:

Outrora e hoje, pela noite de trabalho ou à espera do sono, contar e ouvir história é a suprema ajuda para a compridão do tempo. No *King Richard II*, de Shakespeare, ato III, cena IV, a rainha pergunta às damas reunidas no jardim: “Qual será a diversão que iremos inventar agora?” Uma delas responde: “Senhora, contaremos histórias.” A rainha quer saber se essas histórias são tristes ou alegres: “Histórias de tristezas ou de alegrias?” A dama diz, humanamente: “De ambas, Senhora...”

Assim faz o povo. Conta e ouve as histórias alegres ou tristes. Mas sempre histórias... (Cascardo, 1984, p. 172).

As fontes de pesquisa em literatura oral foram seminais para o desenvolvimento do processo criativo em meu ofício de cantar e contar histórias. Ao tentar descobrir os segredos dessa arte ao longo de minha vida, recorri diversas vezes, como já disse, às fontes, num primeiro momento através da pesquisa bibliográfica, analisando a narrativa em seu estado original em que foi transcrita, e, num segundo, transformando o conto num “reconto”, isto é, adaptando-o para a linguagem oral novamente. Chamo de reconto pois apenas o tema da história é conservado em sua essência. Outro texto (oral) começa a surgir, somado ao corpo, à voz, ao gesto do narrador. O tema do conto vai aos poucos sendo acrescido de pequenos detalhes que enfeitam, sem excessos, a atuação do narrador. Detalhes que surgem naturalmente a cada vez que pratico narrá-lo em voz alta, buscando descobrir as ênfases, as pausas, enfim, o ritmo

que o conto pede. Costumo dizer que cada história pede como deve ser contada. Se usarei adereços, bonecos, panos, chapéus ou qualquer forma de plasticidade, disso só trato depois que a história já estiver habitando dentro de mim. Costumo dizer que uma história passa a habitar dentro da gente quando seu enredo passa a se mostrar sem tropeços no pensamento e calmamente se exterioriza pela voz, pelo gesto e pelo olhar. A necessidade de inventar um pequeno trecho melódico que pontue o conto com os dedos mágicos da Mousiké chega somente se a deusa assim autorizar... Caso contrário é melhor confiar na musicalidade das próprias palavras e no fluxo narrativo.

Mas o que pesquisar e escolher dentro da vasta literatura oral? Logo no início de meus estudos acerca do tema deparei-me com o livro *Contos tradicionais do Brasil* em que Câmara Cascudo denomina “escritores verbais” os informantes dos contos por ele coligidos no Nordeste na década de 1930. Nesta obra, que reúne cem histórias anônimas registradas exatamente na forma como foram contadas, Câmara vai longe nas notas de rodapé em sua análise e classificação, chegando a encontrar temas recorrentes em outras culturas e existentes desde a Idade Média. Aqui está um exemplo de uma história muito antiga, registrada pelo pesquisador, o conto “Filho feito sem pecado”, que diz ser uma variante de conto muito popular que circulava nos anos 590.

Uma moça deu à luz uma criança e a mandou educar longe da cidade em que morava, para que ninguém soubesse jamais de sua culpa. O menino cresceu, fez-se homem e veio visitar a cidade, justamente onde sua mãe vivia. O rapaz viu-a, enamorou-se dela e se casou. Meses depois, descansando o marido no colo da mulher, reparou esta numa medalha de ouro, com a efígie de Nossa Senhora da Conceição, lembrança que pusera ao pescoço do filhinho ao separar-se dele. Sentindo-se criminosa e não querendo prolongar aquela união sacrílega, contou sua história ao esposo que era, sem saber, seu filho. Este partiu imediatamente para longe e não mais enviou notícias. Depois nascia um filho, batizado com o nome de Tomé e a mãe anunciou dar um grande prêmio a quem decifrasse o enigma que apresentaria. Não acertando, pagariam uma multa. A mulher educou seu filho como um príncipe, foi muito feliz e morreu rica porque ninguém conseguiu decifrar o enigma que era assim:

Meu filho Tomé, que muito me é!

É filho do meu filho, irmão do meu marido,
É meu neto e meu cunhado,
Filho feito sem pecado!
(Cascudo, 1986, p. 287).

O valor duradouro dessas histórias populares é indiscutível diante da enorme aceitação e do encantamento que provocam nas pessoas que hoje ainda as ouvem contar. Por mais que nós, os artistas contadores de histórias, utilizemos recursos técnicos contemporâneos como equipamento de som, instrumentos musicais, adereços ou figurinos e iluminação para recontar estes contos, toda a graça e encantamento provêm da própria história e de suas características ancestrais. De acordo com Câmara Cascudo:

Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular. O conto é um vértice de ângulo dessa memória e dessa imaginação. A memória conserva os traços gerais, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandono de pormenores, certos aspectos da narrativa. O conto é para todos nós o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão vêm com as histórias fabulosas ouvidas na infância. A mãe preta foi a Sherazade humilde das dez mil noites, sem prêmios e sem consagrações. O quanto lhe ouvimos contar segue, lentamente ao nosso lado, nas horas tranquilas e raras de alegria serena (Cascudo, 1986, p. 16).

Considero ser de extrema importância o olhar de Câmara Cascudo acerca da função do conto como interlocutor entre a memória e a imaginação. Sendo o conto, segundo ele, o vértice de ângulo da junção da memória com a imaginação popular, podemos incorporar este conceito à ideia de Bachelard, quando o filósofo diz em sua fenomenologia da imaginação poética que “a imaginação imagina”. Se aceitarmos a ideia de que a imaginação modifica certos aspectos da narrativa quando é capaz de ampliá-los enquanto os assimila, talvez possamos afirmar, então, que o conto ajuda a memória a lembrar e a imaginação a imaginar...

Estabelecida então a relevância da circulação dos contos tradicionais em nosso meio na atualidade, por conterem traços de uma memória coletiva ao mesmo tempo que revelam as contribuições individuais de cada narrador e ouvinte, partimos para a escolha da forma e do suporte capazes de assegurar sua permanência. Escolho o conto “Viva Deus e ninguém mais!” (Cascudo, 1986, p. 243) para neste momento mostrar o passo a passo de como o transformei no que chamo de reconto. Depois de ler o conto em voz alta várias vezes e sozinha — no registro transcrito por Cascudo em seu livro *Contos tradicionais do Brasil* —, procuro remontá-lo na memória aproveitando as características que considero essenciais da narrativa original do informante, tentando me aproximar de como seria o jeito dele narrar, levando em conta a data de seu registro, por volta de 1930, e a região, no caso, Nordeste. Co-

meço a lembrar e a remontar mentalmente as situações presentes no conto, usando minhas próprias entonações e construções verbais; crio uma pequena intervenção sonora, já que o personagem original canta seus versos; mudo o título para “O pescador, o anel e o rei” apenas por uma questão de escolha pessoal da importância de elementos estruturais da história, que trata, mais uma vez, de um anel e situações que o bordejam. Apresento então o novo formato em diversos locais diferentes e para muitas pessoas, adultos e crianças; passo para a linguagem escrita a forma que o conto adquiriu após inúmeras vezes recontado, cuidando para que sejam claras as rubricas que determinam qual personagem está falando ou cantando, para que o próximo narrador que encontrar a história escrita possa contá-la inteira, integrando à narrativa todas as falas dos personagens. Em relação à fala do personagem, o narrador está sozinho para realizar a passagem da narrativa na terceira pessoa para a narrativa na primeira pessoa, isto é, não há outras pessoas para contracenar, como acontece na encenação teatral. Eis o resultado da adaptação do conto para a realização de uma narrativa oral fluente em que o canto intercala com a fala.

O PESCADOR, O ANEL E O REI

Era uma vez um velho pescador que vivia cantando:

*Viva Deus e ninguém mais
Quando Deus não quer
Ninguém nada faz.*

Mesmo quando sua pesca não era boa, ele cantava com muita fé e alegria a sua cantiga.

*Viva Deus e ninguém mais
Quando Deus não quer
Ninguém nada faz.*

Um dia, o rei daquele lugar soube da existência do pescador e quis que ele fosse à sua presença, por não admitir que Deus podia mais que tudo no mundo...

Esse rei era tão poderoso e orgulhoso, que achava que podia até mais que o próprio Deus!

E lá foi o pescador, subindo as escadas de tapete vermelho do palácio, cantando:

Viva Deus...

Diante do rei, o pescador não mostrou medo algum, e ainda reafirmou sua fé, cantando a mesma cantiga. Então o rei disse:

— Vamos ver se Deus pode mais que eu, pescador! Eis aqui o meu anel. Vou entregá-lo aos seus cuidados! Se dentro de quinze dias você me devolver o anel, intacto, você ganhará um enorme tesouro, e não precisará mais trabalhar para viver. Porém, se no décimo quinto dia você não voltar com o anel, mando cortar a sua cabeça! Agora vá embora...

O pescador foi embora e quando chegou em casa entregou o anel para a mulher, que prometeu guardá-lo a sete chaves.

Deixe estar que isso não passava de um plano do rei, que logo mandou um criado, disfarçado de mercador, bater na casa do pescador, quando este já havia saído para pescar.

— Ô de casa!

A velha senhora abriu a porta.

— Minha senhora, sou mercador. Vendo e compro anéis. A senhora não teria aí pelas gavetas um anelzinho para me vender? Pago bem!

E mostrou muito dinheiro.

— Não tenho, não, senhor. Aqui é casa de pobre. Não tem anel nenhum, não.

Mas a velha ficou surpresa com tanto dinheiro que o homem mostrava. Acabou caindo na tentação, e vendeu o anel!

Quando o pescador voltou cantando:

Viva Deus...

... Soube do que havia acontecido e ficou desesperado.

— Mulher! Você não vendeu o anel, não; você vendeu a minha cabeça!

E foram correndo procurar o mercador pela floresta, pela estrada, pela praia, pela aldeia e nada...

Claro! A essa altura, o criado disfarçado de mercador já estava longe, e havia jogado o anel em alto-mar, a mando do rei, para que nunca mais ninguém pudesse encontrá-lo. E o tempo foi passando...

Décimo dia...

O pescador, triste, continuava cantando:

(mais lento) *Viva Deus...*

Décimo primeiro dia...

E o pescador cantando e pescando...

(ainda mais lento) *Viva Deus...*

Até que, no penúltimo dia, o pescador chamou a mulher e disse:

— Mulher, eu vou morrer... Amanhã, minha cabeça vai rolar. Vamos nos despedir, com uma última refeição. Farei uma boa pescaria.

E lá foi o pescador, tristemente, cantando sem parar sua cantiga.

Pescou cinquenta peixes, quarenta e nove ele vendeu no mercado, e um levou para a mulher preparar.

Ela caprichou no tempero e fez no fogão de lenha aquele peixe que seria sua última ceia junto com o marido depois de tantos anos.

Mastiga daqui, chora dali, pensa de lá, e de repente...

— *(Se engasgando)* O que é isso? Mulher! *(Cospe o anel)* Eu não disse que Deus pode mais que todo o mundo?

(bem animado) Viva Deus e ninguém mais

Quando Deus não quer

Ninguém nada faz.

O pescador limpou o anel, e correu em direção ao palácio. Subiu as escadas de tapete vermelho cantando, fez uma reverência para o rei, que perguntou todo poderoso:

— E então, pescador? Onde está o meu anel?

E o pescador, vitorioso:

— Está aqui, meu rei!

O rei ficou boquiaberto! Não conseguia acreditar... Teve de entregar o tesouro para o pescador. E até o rei teve que cantar:

Viva Deus e ninguém mais

Quando Deus não quer

Ninguém nada faz.

VIVA DEUS E NINGUÉM MAIS

Bia Bedran

Canto

Vi - va Deus e nin-guém mais Quan-do Deus não quer nin-guém na - da faz

Esta história, recolhida por Cascudo nos anos 1930, tem variantes desde o século XI. Ela recebeu minha adaptação para livro infantojuvenil publicado em 1996 pela Editora Lê; o

texto assim adaptado foi gravado no meu CD *Bia Canta e Conta — volume 2* em 2000 com minha voz fazendo toda a narrativa acompanhada de trilha sonora instrumental criada pelo maestro Ricardo Medeiros e executada por diversos músicos. Finalmente, a partir da junção da música com a narrativa, a história ganhou seu formato de reconto e vem sendo apresentada em vários espaços públicos e dentro do espaço cênico do teatro, como uma das nove histórias escolhidas para integrar o espetáculo *O porão das histórias*, que montei em 2001 e 2002 sob a direção de Djalma Amaral. Sobre esta montagem falarei no capítulo V, em que descrevo o que considero ser “narrativas em cena”: contar histórias com os recursos da linguagem teatral. Enfim, procurei — através da descrição das etapas percorridas pela história “O pescador, o anel e o rei”, desde o momento em que foi encontrada em sua versão transcrita da oralidade por Câmara Cascudo até atingir seus formatos adaptados para as linguagens fonográfica, literária e audiovisual — exemplificar o que chamo de circularidade dos contos tradicionais em contato com a cultura contemporânea e sua tecnologia. Para fechar este *ciclo do anel*, transcrevo uma crônica de Luis Fernando Verissimo, que integra seu livro *Comédias da vida privada*, intitulada “A verdade”. Ela contém elementos recorrentes nas histórias tradicionais, incluindo a presença de um anel, um pescador, um pai autoritário e uma donzela. Verissimo traz em seu conto uma discussão ética bastante pertinente, além de anunciar, muito a seu modo, a morte da narrativa. Eis a história:

Uma donzela estava um dia sentada à beira de um riacho deixando a água do riacho passar por entre os seus dedos muito brancos, quando sentiu o seu anel de diamante ser levado pelas águas. Temendo o castigo do pai, a donzela contou em casa que fora assaltada por um homem no bosque e que ele arrancara o anel de diamante do seu dedo e a deixara desfalecida sobre um canteiro de margarida. O pai e os irmãos da donzela foram atrás do assaltante e encontraram um homem dormindo no bosque, e o mataram, mas não encontraram o anel de diamante. E a donzela disse: “Agora me lembro, não era um homem, eram dois.” E o pai e os irmãos da donzela saíram atrás do segundo homem e o encontraram, e o mataram, mas ele também não tinha o anel. E a donzela disse: “Então está com o terceiro!” Pois se lembrara que havia um terceiro assaltante. E o pai e os irmãos da donzela saíram no encalço do terceiro assaltante, e o encontraram no bosque. Mas não o mataram, pois estavam fartos de sangue. E trouxeram o homem para a aldeia, e o revistaram e encontraram no seu bolso o anel de diamante da donzela, para espanto dela. “Foi ele que assaltou a donzela, e arrancou o anel de seu dedo e a deixou desfalecida”, gritaram os aldeões, “Matem-no!”

“Esperem!”, gritou o homem, no momento em que passavam a corda da forca pelo pescoço: “Eu não roubei o anel. Foi ela que me deu!”

E apontou para a donzela, diante do escândalo de todos.

O homem contou que estava sentado à beira do riacho, pescando, quando a donzela se aproximou dele e pediu um beijo. Ela deu o beijo. Depois a donzela tirara a roupa e pedira que ele a possuísse, pois queria saber o que era o amor. Mas como era um homem honrado, ele resistira, e dissera que a donzela devia ter paciência, pois conheceria o amor do marido no seu leito de núpcias. Então a donzela lhe oferecera o anel, dizendo: “Já que meus encantos não o seduzem, este anel comprará o seu amor.” E ele sucumbira, pois era pobre, e a necessidade é o algoz da honra.

Todos se viraram contra a donzela e gritaram: “Rameira! Impura! Diabla!” e exigiram seu sacrifício. E o próprio pai da donzela passou a forca para o seu pescoço.

Antes de morrer, a donzela disse para o pescador: “A sua mentira era maior que a minha. Eles mataram pela minha mentira e vão me matar pela sua. Onde está, afinal, a verdade?” O pescador deu de ombros e disse: “A verdade é que eu achei o anel na barriga de um peixe. Mas quem acreditaria nisso? O pessoal quer violência e sexo, não histórias de pescador” (Verissimo, 1996, p. 315).

O diálogo entre as vozes dos guardiões da sabedoria das culturas não letradas e os intelectuais que sabem reconhecer nestas vozes o valor ancestral das expressões da oralidade possibilita o registro dessas mesmas expressões pela mediação dos veículos de comunicação, com o intuito de alcançarem dimensão nacional para reconhecimento e pesquisa. Muitos grupos de pesquisadores se ocupam desse tema em todo o Brasil procurando encontrar os contadores tradicionais e estudar sua poética e estrutura.

De letra não entendo quase nada, não... Mas de natureza... é outro livro aberto. Às vezes o cabra diz: “Como é que você entende?” Meu amigo, ver é uma coisa, conhecer é outra (Chico Leiteiro, cearense, profeta da chuva).

Esta é uma fala de Chico Leiteiro, profeta da chuva, assim designado na pesquisa de campo realizada por Karla Patrícia Holanda Martins relativa ao seu doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro, “com vistas a recolher fragmentos de narrativas produzidas por sertanejos que subvertem, através da criação, os sentidos da impotência”, como a própria autora escreve na apresentação de sua tese defendida em 2002, *Sertão e melancolia: espaços e*

fronteiras. A tese desdobrou-se numa obra intitulada *Profetas da chuva*, de 2006, composta de livro acompanhado de CD-ROM, em que estão registradas narrativas de homens sertanejos, considerados profetas da natureza rastreadores de chuva, e, na segunda parte, artigos de historiadores, antropólogos, sociólogos, psicanalistas, poetas e professores das áreas de comunicação e literatura. No prefácio do livro, lançado sob a sua coordenação em 2006, pela Universidade de Fortaleza (Unifor), como resultado do grupo de pesquisa “O sujeito da fome: suas imagens e narrativas”, a autora desvela a possibilidade da interlocução entre os saberes letrados e iletrados:

Há dez anos o Sertão Central do Ceará acolhe um dos mais belos encontros cearenses, onde se irmanam a natureza e a cultura. Sempre no segundo sábado do ano, o Centro de Diretores Lojistas de Quixadá resgata uma importante e esquecida função do comércio, a da troca simbólica, promovendo um encontro em que os chamados profetas da natureza, técnicos da Funceme e meteorologistas amadores fornecem suas previsões de chuva ou seca para o inverno que se aproxima. O encontro torna-se uma ocasião em que o sujeito emerge do anonimato para a história, renovando os elos de uma corrente que reafirma, através da transmissão, a tradição, e, simultaneamente, a diferença. Um novo sentido de comunidade e de política reúne o saber produzido na universidade e o saber das experiências populares dos habitantes daquela região (Martins, 2006, p. 14).

Estariam esses narradores de acordo com os paradigmas de Walter Benjamin, que extraem o que narram de sua própria experiência, fundada na tradição, capaz de penetrar na memória coletiva da comunidade? Talvez possamos cotejar a narrativa de Chico Leiteiro, personagem real de seu texto, com a do Riobaldo, personagem de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*. São narrações similares absolutamente impregnadas de uma fala sertaneja que nos faz ver todo o cenário descrito com uma construção poética singular. É nítido o que uma narrativa deste modo configura: a abertura para ouvir e a sabedoria para se calar e deixar as imagens da narrativa repercutirem na imensidão íntima do devaneio poético, como veremos mais adiante em Bachelard.

Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram. (...) Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim — nú de tudo. E ela disse:

— “A Deus dada. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de corronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer — mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

(...) Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade (Rosa, 2001, p. 616).

A experiência em Riobaldo é o cerne de sua narrativa, construída por Guimarães Rosa de modo tal que o ouvinte permanece invisível do princípio ao fim, o que, segundo Paulo Rónai, “é um recurso fértil que confere à narração estilo oral e dramaticidade direta, e permite a Riobaldo esmiuçar com toda a meticulosidade suas lembranças mais secretas” (Rónai, 2001, p. 17). Há na narrativa inventada por Guimarães Rosa e através do seu Riobaldo, que Paulo Rónai chama de “Fausto sertanejo”, tanta imaginação e poesia que tornam aquele jagunço inculto capaz de enfrentar as contingências do ser como a solidão, a maldade, o medo, a morte, a dor, a inveja, o ciúme, a ambição, o mistério, relatando-as com a surpresa, a reação fresca de quem as experimentasse pela primeira vez no mundo.

(...) o jagunço Riobaldo é trabalhado por inquietações que o fazem sentir a vida diversamente (“Um sentir é do sentente, mas outro é do sentidor”) e, em sua linguagem pitoresca de semianalfabeto, descerrar abismos de psicologia e metafísica (Rónai, 2001, p. 19).

“Mire e veja”: há no comentário de Paulo Rónai uma clara alusão à naturalidade visceral e encantadora intrínseca às narrativas orais. Durante anos de pesquisa, Guimarães Rosa buscou encontrar nos elementos da fala dos homens do sertão aqueles essenciais que o autor integraria na criação do linguajar de seu personagem Riobaldo. Vejamos agora, comparati-

vamente, a narrativa natural e própria do sertanejo Chico Leite em depoimento seu para o projeto de pesquisa “O sujeito da fome: suas imagens e narrativas”, citado anteriormente:

Eu observo desde, em 83-84, o Cedro tava seco, aí eu disse: “Pai, eu vou plantar lá embaixo.” “Não, meu filho, este ano ninguém vai plantar não.” Aí eu plantei nessa área. “Meu filho, o açude vai cobrir.” Isso em 84; quando foi de março para abril, começou a chover, a chover, a chover e eu já tava com o milho pendurado na espiga. Cê me acredite que passou a tarde chovendo, a noite o açude veio de lá pra cá, ligeiro e dentro de uma semana eu perdi. “Meu filho, eu não disse que você não colhia, que esse ano o inverno era pesado?” “Pois o senhor agora vai me dar a experiência do inverno.”

Meu pai era um mestre de cerca, fazia cerca, todo tipo fazia cerca eu desde cedo acompanhava ele, ele ia esticando o arame e eu grampeando, com o grampeador, aquele que vai batendo com o martelo para segurar; depois eu já tava rapaz já ficava aparando as madeiras: ele fazia três quinas para ficar mais bonita, tudo aparadinha na mesma altura botava uma linha e aí pronto, eu ia até meio-dia, e d’ao meidia pra tarde eu ia cuidar dos bichos e assim eu acompanhava ele, na minha adolescência até adulto, aí eu casei e fiquei até ele falecer. Meu pai faleceu agora no ano de 94, eu sentado na cama e ele com a cabeça no meu colo, já tava bem veim, uns três anos que não dava nem conhecido, não conhecia nem a gente, 82 anos, eu nem gosto de falar nele, me emociono demais. Eu fui muito apegado com meu pai, demais, demais mesmo, é tanto que, vou pegar peso, me alembro dele e fica maneiro, fica leve, parece que tem uma mão por baixo (Texto registrado na página 47 do livro *Profetas da chuva* e também em áudio no CD que acompanha a pesquisa. Editora Tempo D’Imagem, 2006).

E Chico Leite recebeu de verdade a “experiência do inverno”, ao compreender as lições que a natureza, em silêncio, nos dá, a exemplo do que narrou posteriormente:

A mãe natureza indica: tem a rolinha, quando põe no chão, o inverno acaba e se acaba mesmo; quando tá pondo no trepado, é inverno: ela não põe no chão porque se chover vai apodrecer os ovos; isso eu acredito, meu pai mostrava: Ói, o inverno vai ser tarde, entrou o mês de janeiro, as rolinhas tão pondo no chão; é assim uma besteira como muitos mangam da gente, a gente vem observando (Texto registrado na página 45 do livro *Profetas da chuva* e também em áudio no CD que acompanha a pesquisa. Editora Tempo D’Imagem, 2006).

Chico Leite declara que não tem erudição, mas sabe ler de verdade as coisas do mundo, ao dizer que a natureza, para ele, é um livro aberto. Sua narrativa transcorre solta, impregnada de sua própria experiência, ensinando e surpreendendo ao mesmo tempo. Suas histórias acerca das previsões dos tempos de chuva ou seca passam por leituras múltiplas dos segredos da natureza e seus sinais, suas cores e ritmo. Prever a chuva é prever a safra, e tudo o que dela advém, como as festas da colheita, as brincadeiras das crianças, ou até mesmo a preparação para o período da escassez e da fome. A fala desses homens sertanejos nos revela um saber ancestral e uma memória tecida e transmitida de geração a geração.

A exemplo dos profetas da chuva, sábios sertanejos pobres e lavradores de suas terras que delas retiram sustento, suas histórias e toda uma poética calcada na experiência e na observação do cotidiano, não poderia deixar de citar Patativa do Assaré, poeta e cantador cearense, também lavrador, morto em julho de 2002, que atingiu com sua poesia uma dimensão atemporal, carregada com as marcas da oralidade. Faço aqui um recorte na pesquisa realizada pelo cineasta Rosemberg Cariry, em 1979, quando recolheu depoimento do artista popular. Eis um pequeno trecho que denota claramente a fusão das culturas, letradas e não letradas, imbricadas na formação do talento poético do improvisado e da métrica:

Com 12 anos frequentei uma escola lá mesmo no campo, onde vivia e estou vivendo. Nesta escola o professor era muito atrasado, embora muito bom, muito cuidadoso. O coitado não conhecia sequer a pontuação. Aprendi apenas a ler, sem ponto, sem vírgula, sem nada. Mas, como sempre, a minha distração era ler. Ler e ouvir o outro ler para mim, o meu irmão mais velho, José. Ele lia sempre os folhetos de cordel e foi daí que surgiu a minha inspiração para fazer poesia (Trecho do depoimento de Patativa do Assaré ao cineasta Rosemberg Cariry, colhido na cidade do Crato — CE, em 1979).

Quando Patativa do Assaré revela na entrevista que “sua distração era ler e ouvir o outro ler”, o poeta define o processo que aqui neste livro é objeto: o cruzamento entre culturas oral e escrita possibilitando uma ampliação do universo do imaginário e da poesia incrustada nas ações cotidianas, porém muitas vezes invisível. O poeta cantador criou toda a sua obra inspirado em práticas culturais herdadas ancestralmente e uniu seus versos à música, improvisando ao som da viola. Escolho um trecho de um poema dentro de sua imensa obra, que demonstra sua admiração pela palavra escrita, ao homenagear o escritor fluminense Felisberto de Carvalho (1850-1898):

AOS POETAS CLÁSSICOS

Poetas niversitário,
Poetas de cademia,
De rico vocabularo
Cheio de filosofia,
Se a gente canta o que sente,
Eu quero pedir licença,
Pois mesmo sem português,
Nestes verso eu apresento,
O prazer e o sofrimento,
De um poeta camponês.
Eu nasci aqui no mato,
Vivi sempre a trabalhá,
Neste meu pobre recato,
Eu nada pude estudá.
No verdor da minha idade,
Só tive a felicidade.
De dá um pequeno insaio,
In dois livro do iscritô,
O famoso professo,
Filisberto de Carvão
Foi os livro de valo,
Mais maió que eu vi no mundo,
Apenas daquele auto,
Li o p emêro e o segundo,
Mas, porém, essa leitura,
Me tirô da treva escura,
Mostrando um caminho certo,
Bastante me potregeu.
Eu juro que Jesus deu,
Sarvação a Filisberto.

(Poema gravado em 1989, com a voz de Patativa, masterizado para CD em 2000, projeto da Equatorial Produções e Cariri Discos).

Essa poética ritmada e rimada da literatura de cordel, que possui as características mnemônicas citadas em Havelock, soa como um verdadeiro prodígio e de um virtuosismo encantador quando entoada pelos poetas cantadores. A possibilidade de encontrarmos registradas em diversos suportes contemporâneos as manifestações de elementos da tradição oral traz a voz do contador tradicional para a atualidade, possibilitando não somente a circulação, como também a interação desta arte impregnada de ancestralidade por entre as gerações.

Os contadores de histórias, com seus mais variados jeitos e trajetórias, chegam então para carregar de sentido e enriquecer as impressões de quem vive nesta pós-modernidade e interage com o “paradoxo da virtualidade” citado por Cléo Busatto, trazendo com eles a oportunidade de uma prática social que não somente promove um encontro entre as pessoas, mas busca uma dimensão íntima que existe nesta forma artesanal de comunicação e que dialoga com a capacidade imaginativa do indivíduo. Poderemos aqui encontrar as ideias de Gaston Bachelard a respeito dos conceitos de imaginação e devaneio para tentarmos entender o processo que se dá entre narradores e ouvintes.

Capítulo III

BACHELARD: A IMENSIDÃO ÍNTIMA DO DEVANEIO E AS IMAGENS POÉTICAS DAS NARRATIVAS

A alma não vive ao fio do tempo. Ela encontra o seu repouso nos universos imaginados pelo devaneio.

Gaston Bachelard

BACHELARD CONSIDERA A IMAGINAÇÃO COMO UMA potência maior da natureza humana e conclui: “com a poesia, a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatar ou inquietar — sempre despertar — o ser adormecido nos seus automatismos” (Bachelard, 1993, p. 18). No movimento constante da imaginação, a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens. O autor parte dessa riqueza do ser imaginado para construir seu livro *A poética do espaço*, no qual analisa, entre outros temas, a poética dos espaços imaginados da casa, do ninho, da concha e da imensidão íntima, estes aqui escolhidos para servirem de suporte à minha reflexão sobre as relações entre o narrador, o ouvinte, o devaneio e a imaginação poética.

Começemos pelo conceito do devaneio. Bachelard o distingue radicalmente do de sonho, apesar das derivações etimológicas que em francês aproximam as duas palavras: *rêve* (sonho) e *rêverie* (devaneio). O devaneio é a atitude sonhadora do “sonhador diurno”, levando-o a poetizar-se, abrindo-se à imaginação criadora. O filósofo trata a imaginação e os devaneios poéticos como “hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo” (Bachelard, 2006, p. 8). Ele fala da necessidade que há em determinar uma “fenomenologia do imaginário onde a imaginação seja colocada no seu lugar, como princípio de excitação direta do devir psíquico. A imaginação tenta um futuro” (Bachelard, 2006, p. 8). A dimensão

construtiva do devaneio poético é colocada claramente por Bachelard quando ele questiona a possibilidade de o devaneio ser um fenômeno de distensão e de abandono, como sugere a psicologia. Ao contrário do sonho noturno, alimentado pelo inconsciente, o devaneio recebe a intervenção da consciência, fato decisivo na distinção entre ambos. A consciência dá ao sonhador, por um momento, a beleza do mundo sonhado, e assim o devaneio deflagra um repouso do ser, um efêmero e profundo bem-estar.

Aquilo não era nem uma cidade, nem uma igreja, nem um rio, nem cor, nem luz, nem sombra; era devaneio. Fiquei imóvel por muito tempo, deixando-me penetrar suavemente por esse conjunto inexprimível, pela serenidade do céu, pela melancolia da hora. Não sei o que se passava no meu espírito, nem poderia dizê-lo; era um desses momentos inefáveis, em que sentimos em nós alguma coisa que adormece e alguma coisa que desperta (Victor Hugo *apud* Bachelard, 2006, p. 12).

Com esse exemplo em Victor Hugo, o filósofo pretende mostrar exatamente o que seja o “repouso do ser”, quando o sonhador e seu devaneio entram no corpo da felicidade. Partindo desse estado psíquico em que o devaneio se torna um testemunho de uma função do irreal, ele percorre o seu verdadeiro destino, de tornar-se devaneio poético. “Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar” (Bachelard, 2006, p. 6). Todos esses sentidos citados por Bachelard estão no cerne do que ele chama de fenomenologia do poético; uma forma de arte assume um novo ponto de partida, pois a fenomenologia liquida um passado e encara a novidade e o saber que é precedido de um não saber. Por ter como princípio básico de sua teoria que o não saber em poesia é uma condição preliminar, Bachelard afirma que o ofício do poeta é a tarefa de associar imagens, e a vida da imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade e toma como um texto capital para a compreensão de uma fenomenologia do poético o texto de Jean Lescure, que ao estudar a obra do pintor Lapicque assim escreve:

Conquanto sua obra testemunhe uma grande cultura e um conhecimento de todas as expressões dinâmicas do espaço, ele não as aplica, nem as transforma em receitas... Portanto, é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante essa espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade (Jean Lescure *apud* Bachelard, 1993, p. 16).

Temos então interligadas, a partir dessas considerações, as noções de “sonhador diurno”, que entra no devaneio poético, cujas imagens produzidas pela imaginação criadora o liberta da função do real e lhe fornece o mundo dos mundos, que seria a abertura para um mundo belo. Há momentos em que o devaneio assimila o próprio real, e então o real é absorvido pelo mundo imaginário, e a imaginação é capaz de fazer o “sonhador diurno” criar aquilo que vê, inaugurando uma fenomenologia da imaginação criadora. “Shelley nos fornece um verdadeiro teorema da fenomenologia quando diz que a imaginação é capaz de nos fazer ‘criar aquilo que vemos’” (Bachelard, 2006, p. 14). Eu poderia aqui, na esteira dos conceitos de Bachelard, propor o “sonhador diurno” como o ouvinte de um narrador: a imaginação é capaz de fazer o sonhador diurno entrar no devaneio poético por ouvir a narrativa e daí, então, criar e ver esse mundo imaginado.

Bachelard chama de “sutilezas da função do irreal” o movimento que a imaginação opera ao ingressar no mundo do devaneio cósmico, que é o mesmo devaneio poético. Esse devaneio cósmico é um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador diurno, que em vigília habita o mundo sonhado. O bem-estar proporcionado pelo devaneio poético é capaz, por exemplo, de mudar a sensação angustiante de uma recordação triste, na paz da melancolia, e essa diferença entre o devaneio e o sonho noturno se acentua quando Bachelard observa que “o sonho permanece sobrecarregado das paixões mal vividas na vida diurna. A solidão, no sonho noturno, tem sempre uma hostilidade. É estranha. Não é verdadeiramente a nossa solidão” (Bachelard, 2006, p. 15). A solidão criadora para Bachelard designa um estado de alma livre que nada tem de hostil ou destrutivo, que nos faz desenlaçar do fio do tempo e repousa nos universos imaginados pelo devaneio.

Diante de imagens poéticas que saltam das narrativas, orais ou escritas, mas dirigindo nosso olhar para as orais, podemos entender que o ouvinte entra no estado de devaneio ao escutá-las e engendra em sua imaginação criadora um mundo sonhado com que dialoga e que ao mesmo tempo o liberta da função do real. As imagens repercutem no interior do ouvinte e promovem uma comunhão muito simples das almas, transpondo as barreiras críticas do juízo do espírito, cuja tarefa é “fazer sistemas, agenciar experiências diversas para tentar compreender o universo. Ao espírito convém a paciência de instruir-se ao longo do passado do saber” (Bachelard, 2006, p. 15). Em contrapartida, Bachelard designa às imagens cósmicas a categoria de pertencimento à alma solitária, à alma princípio de toda a solidão, essencialmente espaço do belo e do encontro do ser consigo mesmo. O encontro do leitor/ouvinte de uma narrativa consigo mesmo e com o belo é aqui visto como uma relação íntima entre a imagem poética e o devaneio.

O essencial é que uma imagem seja acertada. Pode-se esperar então que ela tome o caminho da alma, que não se embarace nas objeções do espírito crítico, que não seja detida pela pesada mecânica dos recalques. Como é simples reencontrar a própria alma no fundo do devaneio! O devaneio nos põe em estado de alma nascente (...) uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver (Bachelard, 2006, p. 15).

Bachelard considera ser o devaneio o princípio de ligação entre os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Em seu trabalho *A poética do espaço*, no capítulo em que discorre sobre a casa, analisada em sua virtualidade e em sua realidade através do pensamento e dos sonhos, o filósofo diz que, para o sonhador do lar, o devaneio se aprofunda de tal modo que atravessa para além da memória até alcançar uma esfera imemorial. “Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar” (1993, p. 25). Ao evocarmos as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho, compreendido aqui em Bachelard como o sonho do “sonhador diurno”, e através dos sonhos as diversas casas de nossas vidas se interligam e conseguem guardar os tesouros dos dias antigos. Essas lembranças agregam, segundo o autor, o valor de proteção, reconfortando-nos com a sensação de abrigo. Portanto, o maior benefício que a casa nos oferece é abrigar o devaneio, proteger o sonhador e permitir-lhe que sonhe em paz. “A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa” (1993, p. 26).

O autor admite que um grande número de nossas lembranças está guardado na casa, e nos oferece uma imagem de muitos desdobramentos para o estudo do encontro entre narrador e ouvinte, quando diz que “a casa se complica quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, onde nossas lembranças se refugiam, e que a esses refúgios nós regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios” (Bachelard, 1993, p. 28). Permito-me aqui traçar um elo entre o devaneio conceituado por Bachelard e a imaginação poética por ele acionada através das narrativas: os devaneios partem da imaginação de quem ouve a narrativa e percorrem todo o espaço poético da sua casa-lembrança, casa-sonho, e alcançam outros espaços criados pelas imagens que crescem e atingem uma verdadeira imensidão interna no ouvinte, num movimento que repercute profundamente, para usar a expressão do filósofo, em sua imensidão íntima. “Toda doutrina do imaginário é obrigatoriamente uma filosofia do excessivo. Toda imagem tem um destino de engrandecimento” (Bachelard, 1993, p. 214). A imensidão está em nós e, segundo o autor, ela é refreada pela vida, é detida pela prudência, porém ela nos é devolvida quando adentramos os espaços da solidão, onde o “ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos” (Bachelard, 1993, p. 29), e as paixões que cozinham na

solidão bem-vinda permitem a fruição do devaneio poético em que a alma está em vigília e sem tensão; em estado de repouso, porém ativa.

“A imensidão é uma das características do devaneio tranquilo” (Bachelard, 1993, p. 190), e penso que, interpretando o pensamento do filósofo, o encontro do narrador com seu ouvinte/leitor se dá exatamente assim: as palavras do narrador são chaves do universo que abrem as portas da imaginação poética do ouvinte/leitor. Este, por sua vez, adquire uma atitude contemplativa diante das imagens que “fazem crescer o mundo”, e nessa imensidão íntima ele vive toda a imensidão poética de suas impressões.

É pertinente buscarmos um elo entre as reflexões de Benjamin e Bachelard no que se refere ao envolvimento do ouvinte com o processo narrativo. Proponho uma relativização entre o conceito de distensão, que em Benjamin proporciona o dom de ouvir, e o conceito do devaneio poético de Bachelard, em que o filósofo assegura que a alma está em vigília, porém repousada. Podemos ver em Benjamin uma grande preocupação com as mudanças produzidas na sensibilidade humana pelo bombardeio de informações dos meios de comunicação de massa (D’Angelo, 2006, p. 30), e acredito ser este o cerne da questão que o leva a refletir sobre a morte da narrativa ou sobre o fim do narrador, e finalmente sobre o que está sendo perdido:

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (Benjamin, 1994, p. 206).

Essa imagem da superposição das camadas finas e translúcidas imprimindo no ouvinte sua marca, seu sentido e seu significado é perfeita para descrever o estado psíquico no qual se dá a assimilação da história, seja esse ouvinte adulto ou criança.

Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. (...) O tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonhos que choca os ovos da experiência. (...) Quanto mais o ouvinte se perde de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido (Benjamin, 1994, p. 204).

Este estado de distensão que em Benjamin possibilita o dom de ouvir, de assimilar profundamente, aparece em Gaston Bachelard no seu conceito de devaneio. “No devaneio poético,

a alma está em vigília, sem tensão, repousada e ativa. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença” (Bachelard, 1993, p. 6). O filósofo atribui ao devaneio a força de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. “Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade” (Bachelard, 1993, p. 26).

O estado de distensão do ouvinte, que faz com que ele se distancie de si mesmo, como um artesão concentrado em seu trabalho, e simultaneamente permite que ele assimile profundamente a narrativa, é, a meu ver, o mesmo processo desencadeado pelo devaneio, que promove a fruição do momento e sua absorção nas camadas mais profundas da alma. Os conceitos de Benjamin e Bachelard, respectivamente “estado de distensão” e “devaneio”, representam exatamente a experiência que se dá entre o narrador e o ouvinte. Misturam-se sonho, pensamento, a alma em vigília, porém repousada, sem tensão, porém ativa. Ouvinte e narrador se fundem, tornam-se artesãos tecendo um mesmo tecido: enquanto um usa as mãos, o outro vê; enquanto um fala, o outro imagina, se distancia e sonha, voltando à fruição do momento imprimindo ao tecido da narrativa outras linhas e cores trazidas do seu inconsciente.

Poderemos chamar este diálogo entre narrador e ouvinte de um reencontro de experiências acumuladas durante os diversos momentos da vida e que se transforma numa rica troca de universos sonhados. Seria o que Bachelard denomina devir humano ou a possibilidade de nos afastarmos das pesadas estabilidades.

Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso. Existe um futurismo em todo o universo sonhado (Bachelard, 2006, p. 8).

Neste momento deparo-me novamente com Calvino, que, em suas *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, no ensaio sobre a *visibilidade*, discorre sobre a imaginação e seus processos decorrentes, e ainda se pergunta se a imaginação seria um instrumento de saber ou uma identificação com a alma do mundo. O filósofo opta pela segunda tendência ao admitir que sempre buscou na imaginação um meio de atingir um conhecimento extraobjetivo e a define como “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (Calvino, 1990, p. 106).

Talvez esteja aí intrínseco o “devir humano” tão caro entre os conceitos de Bachelard, e que em Calvino assume a forma do estudo do “*spiritus phantasticus*” citado por Giordano Bruno como “*mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum*” [um mundo ou

receptáculo, jamais saturado, de formas e imagens]. A esse mundo, Calvino se refere como um “golfo da multiplicidade potencial”, indispensável ser atingido por qualquer forma de conhecimento, seja através da mente do poeta ou através da mente do cientista.

A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funciona segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível (Calvino, 1990, p. 107).

Calvino levanta a questão sobre qual futuro estaria reservado para a imaginação individual, numa humanidade cada vez mais inundada de imagens pré-fabricadas, e faz uma advertência sobre estarmos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental, que, segundo ele, é a capacidade de fazer brotar cores e formas a partir da palavra escrita, de pensar por imagens que brotem de “um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca” (Calvino, 1990, p. 108). Reporto-me agora a Benjamin, que, analogamente, preocupa-se com a perda da faculdade das pessoas intercambiarem experiências, faculdade esta que para o filósofo parecia segura e inalienável, e aponta para a ideia de que são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente, pois esta narrativa está intimamente ligada à experiência, que, por sua vez, está se perdendo.

Parece-me pertinente a associação entre os dois pensares, por mais que em Calvino sua observação não estivesse dirigida à palavra oral e sim em torno da literatura e dos valores literários que, segundo ele, mereciam ser preservados no curso do milênio que se aproximava. Há nos dois filósofos um projeto de resistência, ou pelo menos de preocupação em relação às perdas decorrentes da era tecnológica dita pós-industrial. As cinco conferências que Calvino havia preparado para a Universidade de Harvard nunca foram proferidas devido à sua morte súbita em 1985. Elas tratavam de temas relacionados à qualidade da escrita, que o autor sonhava em transmitir à humanidade do milênio que estava por vir: *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade*. Em todas elas está presente sua preocupação com o empobrecimento da língua e sua defesa do ofício de escrever, sem perder jamais de vista a dimensão do maravilhoso presente nas imagens que brotam das narrativas orais.

“A fantasia, o sonho, a imaginação, é um lugar dentro do qual chove” (Calvino, 1990, p. 97). Assim Calvino inicia sua conferência sobre *visibilidade*, dando-nos todas as pistas para compreendermos a riqueza dos processos imaginativos, capazes de “fazer chover” em nossa mente tanto imagens visíveis a partir da palavra quanto a expressão verbal a partir de imagens visíveis. No decorrer do capítulo, Calvino observa que, no cinema, vemos na tela imagens que já passaram por um texto escrito, primeiramente vistas mentalmente pelo diretor e em

seguida reconstruídas em sua corporeidade num *set*, para somente depois serem fixadas em fotogramas num filme. Em sua conclusão, ao dizer que todo o filme é então uma sucessão de etapas imateriais e materiais, o autor afirma ser este um processo em que o

cinema mental da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização das sequências. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós — e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema — e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (Calvino, 1990, p. 99).

O que acontece durante o processo narrativo em que o contador de histórias interage com seus ouvintes através da voz e do gesto?

Não há nada diante de quem ouve e vê o narrador, além da palavra proferida ou cantada por ele e de sua própria figura, que no máximo apresenta elementos em seu vestuário que possam ter algum significado capaz de enfatizar traços ou detalhes da narrativa. É importante que a postura do narrador ou contador de histórias esteja o mais concentrada possível na própria matéria narrativa, para que faça chover na imaginação do ouvinte as imagens que as palavras contêm.

A palavra vai desvelando um mundo de imagens que, para cada um que ouve e experimenta entrar na história, é singular, único e rico. Se pudéssemos filmar os cenários criados mentalmente por cada indivíduo que participa de uma roda de contos, não encontraríamos nenhum igual ao outro. Eis aí uma característica peculiar da arte de contar histórias e, por conseguinte, de ouvi-las, o que nos confirma a relevância desta prática, hoje e sempre.

O encontro do receptor com o estímulo provocado pela história contada é sempre singular e diferente a cada vez que se dá. Podemos analisar este fato à luz das reflexões de Maurice Halbwachs (1877-1945) acerca do desencadeamento do curso da memória, pois, segundo ele, se lembramos, é porque os outros nos fazem lembrar: “O maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, no-las provocam” (Halbwachs *apud* Bosi, 1994, p. 55). Para o autor, a memória coletiva é resultado da interação que uma memória individual de um fato vivido possa ter com contribuições vindas de fora, de modo a lançar sobre o fato mais um traço dantes não percebido:

O novo painel projetado sobre os fatos que já conhecemos nos revela mais de um traço que ocorre neste e que dela recebe um significado mais claro. É assim que a memória se enriquece com as contribuições de fora que, depois de tomarem raízes e depois de terem encontrado seu lugar, não se distinguem mais de outras lembranças (Halbwachs, 2006, p. 98).

Vejamos um exemplo para o entendimento da expressão “contribuição de fora” forjada pelo autor: às vezes temos uma leitura de um fato acontecido no passado que nos parece clara e indefectível; porém, se encontramos alguém que a ele tenha assistido e o evoca e conta, já não nos sentimos seguros de que os detalhes antes lembrados com tanta certeza fossem realmente como pensávamos. O mesmo ocorre com as imagens evocadas por uma narrativa, que serão outras quando lembradas num outro momento em que a narrativa se der. “É impossível que duas pessoas que presenciaram um mesmo fato o reproduzam com traços idênticos quando o descrevem algum tempo depois” (Halbwachs, 2006, p. 96).

Observa-se nos estudos de Ecléa Bosi uma análise aprofundada acerca de como a memória atua na “reconstrução do passado”, expressão cunhada por Halbwachs. Para demonstrar sua teoria, o autor utiliza a experiência da releitura que o adulto faz de um livro de narrativas lido na sua infância ou juventude. Inicialmente, tem-se a impressão de que haverá o reencontro com o frescor da primeira leitura, e esperamos que a memória nos faça reviver aquela mágica experiência infantojuvenil. Mas não é isso o que acontece, pois hoje temos uma crítica e uma bagagem cultural que não nos possibilita penetrar nos quadros mentais da primeira leitura, e nossa observação se detém em passagens, palavras, detalhes de ambientação que outrora nos tinham escapado. Por se tratar de uma história para crianças escrita por um adulto, o leitor também adulto se põe a refletir sobre a qualidade e a adequação do texto, a criticar e a reparar a maneira de proceder do autor, ao mesmo tempo que entremeia com suas reflexões a percepção das imagens relidas. “Esse convívio de lembrança e crítica altera profundamente a qualidade da segunda leitura. A qual, só por essa razão, já não revive, mas refaz a experiência da primeira” (Bosi, 1994, p. 57). Esse exemplo que Halbwachs dá sobre a experiência da releitura demonstra a dificuldade, senão a impossibilidade, de reviver o passado tal e qual, e revela o caráter familiar, grupal e social da memória. Para ele, a raiz da capacidade de lembrar tem uma interpretação social: já no interior da lembrança, no cerne da imagem evocada, trabalham noções gerais veiculadas pela linguagem, pelos cruzamentos dos quadros sociais.

Seria agora pertinente tentar uma ponte entre o que Halbwachs pensa sobre a releitura feita por um adulto de um livro lido na juventude ou infância e o que acontece com a experiência de uma criança que escuta uma mesma narrativa muitas vezes, inclusive até consecutivas. O pequeno leitor de uma história (chamamos aqui de leitor a criança que, mesmo ainda sem saber ler, escuta a narrativa e portanto a “lê” em suas diversas significações e momentos) não é um crítico distanciado que analisa detalhes estéticos e adequações literárias nem tem a bagagem histórica que lhe permitiria ter aquele distanciamento que o faria pontuar erros ou aspectos reducionistas no corpo da narrativa. Contudo, acontecem inúmeras releituras por parte da criança, e ela acaba por refazer, em vez de reviver, a experiência da leitura anterior.

Ela quer ouvir/ler novamente e experimentar a nova chegada da história na sua percepção e entendimento, e essa experiência já implica uma reconstrução.

Talvez possamos dizer que o famoso e insistente pedido da criança, quando acaba de ouvir uma história que lhe agrada, o “conta de novo!”, significa sua memória trabalhando no sentido de reconstruir o passado, revelando outras cores e formas à percepção da mesma narrativa. Passado aqui compreendido como o que acabou de acontecer em seu imaginário, enriquecido pelas paisagens que atravessaram o conto. São paisagens que se movimentam e se deslocam no tempo tornando sempre única a experiência do ouvir, sentir, ler e contar. Chamo de viagens do pensamento esse trabalho da memória em buscar os fatos vividos e presentificá-los, ao mesmo tempo que pode encontrar no presente algo que se percebe acontecido no passado. Algo que se reconhece sem se ter vivido; que se inventa para que possa acontecer; que se lembra por ouvir contar, movimentos que vão e vêm. Mágicas perspectivas que os contos nos trazem.

Capítulo IV

A PERMANÊNCIA DO ENCANTAMENTO DA PALAVRA ORAL

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia.

Walter Benjamin

PODEMOS FALAR DE UM TEMPO EM que há perdas no que se refere ao intercâmbio de experiências por conta da indústria da comunicação que invade a intimidade das pessoas e decreta significados como se eles fossem únicos. Ou de um momento em que ninguém mais sabe contar uma história ou cantar uma cantiga de ninar para seu filho. Ou podemos ficar nostálgicos ao lembrar que, há bem pouco tempo, éramos capazes de transformar um quintal numa ilha encantada onde tudo era possível e realizar viagens incríveis sem sair do lugar, somente através de “caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhavados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto” (Calvino, 1990, p. 114).

Sinto-me à vontade em tomar esta linda imagem através da qual Calvino descreve e elogia a palavra escrita para refletir acerca do encantamento da palavra oral, por entender que o autor agrega à sua obra literária estudos relacionados à pesquisa em história oral. A paixão do filósofo pelos contos de fadas, recolhidos na voz do povo europeu, não somente italiano, mas também alemão (em seus estudos sobre os Irmãos Grimm), russo e tantos outros povos, é revelada em seu livro *Fábulas italianas*, publicado pela primeira vez em 1956. Trata-se de uma antologia reunindo duzentas fábulas italianas encomendada pelo editor Einaudi, que preten-

dia, com ela, fazer frente às coletâneas francesa e alemã já clássicas, do francês Charles Perrault (1628-1703) e dos alemães Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), conhecidos como os Irmãos Grimm. Calvino, então, em seu mergulho no mundo da fábula, nos entrega um documento de valor literário indiscutível, “onde o que interessa ao autor não é tanto a riqueza das imagens, ou o valor simbólico delas, mas a economia da narração, a capacidade de descrever as situações mais inverossímeis em pouquíssimas frases” (texto de Lorenzo Mammì, em nota à primeira edição brasileira, 1990, *Fábulas italianas*, 2006, p. 7).

Calvino chega a confessar, na introdução escrita em 1956 para a primeira edição do *Fábulas italianas*, que, ao se dar conta do material existente em sua pesquisa, “foi tomado por uma paixão que tendia rapidamente a transformar-se em mania”; assim sendo, teria trocado todo Proust por uma nova variante do “Ciuchino caca-zecchini” (burrinho caga-moedas de ouro)... (Calvino, 2006, p. 14).

Em nota do tradutor Nilson Moulin para a edição de 2006 da obra de Ítalo Calvino *Fábulas italianas* — coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos —, verifica-se a explicação para a utilização do termo fábula com o mesmo sentido de conto popular, e, segundo o tradutor, “com plena consciência das implicações de tal opção”, naturalmente por conhecer as diversas nomenclaturas atribuídas ao que provém da tradição oral: fábula, conto de fadas, conto infantil, conto popular, mito, lenda, só para citar alguns.

Nos anos seguintes à publicação do volume, Calvino lembrou em diversas ocasiões a importância desse trabalho para a sua formação. A última vez em que revelou sua admiração e seu encantamento pelos contos “da boca do povo” foi no ciclo de aulas preparadas para a Universidade de Harvard entre 1984 e 1985, que a morte não lhe permitiu ministrar, as *Seis propostas para o próximo milênio*, na conferência dedicada à *rapidez*. Esta economia de detalhes presente nos contos populares para que a narrativa siga fluente e decidida é muito apreciada e assim analisada pelo autor:

A técnica da narração oral na tradição popular obedece a critérios de funcionalidade: negligencia os detalhes inúteis mas insiste nas repetições, por exemplo, quando a história apresenta uma série de obstáculos a superar. O prazer infantil de ouvir histórias reside igualmente na espera dessas repetições: situações, frases, fórmulas. Assim como nas poesias e nas canções as rimas escandem o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si (Calvino, 1990, p. 49).

Calvino nos dá neste ensaio importante contribuição para a análise do tempo narrativo e de sua incomensurabilidade com relação ao tempo real, que, segundo o autor, possui se-

gredos de ritmo que levam à concatenação ideal dos efeitos do enredo da história, para que então a arte do relato oral seja alcançada. Para manter aceso o desejo de se ouvir o restante de uma história, o narrador deve saber operar sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo, a exemplo da arte narrativa de Sherazade que, para salvar sua vida, a cada noite conseguia encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato. Essa arte do relato oral é para Calvino essencialmente uma questão de concatenação do ritmo: “É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto” (Calvino, 1990, p. 51). Quando o autor se refere “aos defeitos do narrador inepto”, são principalmente ofensas ao ritmo que a narrativa possui, porém ele alça em sua análise a proposição de que uma narrativa truncada, do mesmo modo, se dá quando o narrador não consegue se exprimir apropriadamente segundo os personagens e a ação. Calvino cita a sensação desagradável que se prova quando alguém pretende contar qualquer fato, conto ou até mesmo uma anedota e, por não conseguir concatenar com agilidade os elementos que compõem a narrativa, o narrador confunde os efeitos e se perde, causando um grande constrangimento nos ouvintes, sejam eles quais forem. Como um perfeito exemplo no qual esta desagradável sensação é evocada, Calvino nos apresenta uma história de Boccaccio (1313-1375), grande narrador do século XIV, “dedicada precisamente à arte do relato oral” (p. 51).

Uma alegre companhia de damas e cavalheiros, hospedados na casa de campo de uma senhora florentina, decide fazer um passeio a pé depois do almoço para ir até uma outra amena localidade das vizinhanças. Para tornar o passeio mais agradável, um dos senhores se oferece a contar uma história: “Senhora Oretta, se assim quiserdes, poderei, por grande parte do caminho que teremos de andar, levar-vos a cavalo numa das mais belas histórias deste mundo.” Ao que a dama respondeu: “Caro senhor, até mesmo vos peço com insistência, pois nada me seria mais agradável.” A estas palavras, o cavalheiro, que talvez não tivesse na cintura melhor graça com a espada do que na língua com a arte de contar, começou sua narrativa, a qual na verdade era em si belíssima, mas que ele, ora repetindo a mesma palavra três, quatro ou seis vezes, ora voltando atrás, ora dizendo “Não é bem assim” e errando com frequência nos nomes, trocando uns pelos outros, acabava por horrivelmente estropiar, omitindo-se pessimamente de adequar o tom da narrativa às qualidades dos personagens e à natureza dos acontecimentos. No que a senhora Oretta, ao ouvi-lo, sentia vezes sem conta vir-lhe um suor frio e um desfalecimento do coração, como se estivesse enferma para morrer; e não podendo aguentar por muito tempo, sabendo que o cavalheiro havia entrado num aranzel do qual

não conseguiria sair-se, gostosamente lhe disse: “Meu caro senhor, vosso cavalo é um tanto duro de trote, pelo que vos peço me deixeis a pé” (Boccaccio *apud* Calvino, 1990, p. 52).

A metáfora do cavalo para designar a velocidade mental (lembramos que o ensaio do autor é sobre rapidez com foco na literatura) tanto do escritor quanto do narrador oral é assim utilizada por Calvino:

A narrativa é um cavalo: um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado, embora a velocidade de que se fala aqui seja uma velocidade mental. Os defeitos do narrador inepto enumerados por Boccaccio são principalmente ofensas ao ritmo; mas são também os defeitos de estilo, por não se exprimir apropriadamente segundo os personagens e a ação, ou seja, considerando bem, até mesmo a propriedade estilística exige rapidez de adaptação, uma agilidade da expressão e do pensamento (Calvino, 1990, p. 53).

Podemos nos apropriar do pensamento do autor para as nossas práticas como contadores de histórias no que diz respeito ao estilo de cada um, à escolha do repertório entre literatura oral ou autoral, à forma e aos recursos utilizados para a apresentação das narrativas. Inclusive cabe aqui nos aproximarmos do narrador tradicional que não utiliza técnicas ou recursos, pois extrai o que conta de sua própria experiência, como um artesão que exerce o seu ofício. Em qualquer uma das situações citadas podemos constatar que a rapidez com que a narrativa se processa é fundamental para a fruição do fato narrado, se tomarmos rapidez como o conceito em Calvino: tempo mental de adequada concatenação das cenas do enredo proposto.

Ainda nesse ensaio, Calvino analisa as características estilística e estrutural dos contos populares e as histórias de fadas e sua economia de expressão, em que as “peripécias mais extraordinárias são relatadas levando em conta apenas o essencial; é sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um bem perdido” (Calvino, 1990, p. 50). Ele observa que durante seu trabalho de transcrição das fábulas italianas, que fez com base em documentos de estudiosos do folclore da Itália, sentia especial prazer quando o texto original era demasiado lacônico e sua proposta “era recontá-lo respeitando-lhe a concisão e procurando dela extrair o máximo de eficácia narrativa e sugestão poética” (Calvino, 1990, p. 49). Por exemplo:

Um Rei adoeceu. Vieram os médicos e disseram: “Majestade, se quereis curar-vos é necessário arrancar uma pena do Ogro. É um remédio difícil de arranjar, pois o Ogro come todos os cristãos que encontra.” O Rei falou a

todos mas ninguém se prestou a ir. Pediu a um de seus súditos, muito fiel e corajoso, e este disse: “Eu vou.” Mostraram-lhe o caminho: “Em cima de um monte há sete cavernas; numa delas está o Ogro” (Calvino, 2006, p. 157).

O autor segue com sua análise estrutural do texto assim transcrito: “Nada se informa sobre a doença de que sofre o rei, de como será possível que um ogro tenha penas, ou como podem ser as tais cavernas” (Calvino, 1990, p. 50). É notável o quanto a concisão, a tendência para o extraordinário e a poesia das narrativas oriundas da tradição oral o encantam e instigam a ponto de o autor encerrar a conferência sobre rapidez em seu trabalho *Seis propostas para o próximo milênio* com uma pequena história chinesa de sabedoria oriental e milenar. Nela podemos constatar a presença do que não é racionalmente explicável, além de nos certificarmos de que um conto jamais provocará o mesmo efeito nas diversas pessoas que o recebem. Eis a história:

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. “Preciso de outros cinco anos”, disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu (Calvino, 1990, p. 67).

Esta concisão dos contos populares, tão grata a Calvino, não é a principal característica de sua estrutura. Há outros aspectos inerentes ao seu modo de apresentação nas diversas culturas do mundo, mas o essencial, que não deve ser esquecido, é que esses contos são típicas expressões de culturas orais, ou seja, culturas sem escrita, que não contam com este recurso para fixar informações. Em sua ancestralidade, os contos são guardados, através dos séculos, na memória, na voz e na alma dos contadores de histórias, que dão vida ao processo da transmissão oral fixando temas, enredos, poemas, canções, enfim, um rico manancial de uma tradição que se renova e segue acrescida de elementos individuais (de cada narrador) e coletivos (de cada grupo social). A tradição aqui é vista como um acervo de caráter acumulativo de longa duração, sujeita a transformações, fusões, acréscimos e influências que ocorrem na viagem pelo tempo, conforme afirma Maria de Lourdes Patrini em seu trabalho *A renovação do conto. Emergência de uma prática oral*:

No mundo contemporâneo, a tradição se atualiza, assim como o contador, o conto e a oralidade. Se encontramos hoje soluções sofisticadas para in-

terpretar nosso passado, isso confirma a natureza viva da tradição. No que concerne à transmissão da tradição oral do conto, apesar de evoluções, transformações e rupturas, o fundo narrativo — o essencial — continua a fazer parte integrante da vida do homem (Patrini, 2005, p. 137).

Na transcrição do oral para o escrito, verifica-se uma cadeia de processos que ao longo do tempo ajuda a tornar compreensível a experiência da vida, num diálogo constante entre as culturas letradas e as não letradas. Portanto, a permanência do encantamento pela narração oral não é algo que se possa estranhar na contemporaneidade em que estamos inseridos, apesar da fragmentação das mensagens que nos chegam a todo instante, mal nos dando tempo para a interpretação e assimilação, o que poderia resultar num provável aniquilamento da capacidade e do desejo de ouvir, de pensar e de sentir.

A escritora Ana Maria Machado, autora de mais de cem livros, grande parte deles dedicada ao universo da literatura infantojuvenil, considera, em seu ensaio *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, os contos de fadas uma categoria diferente entre os clássicos. Segundo ela, os contos de fadas são histórias populares que se constituem numa forma de literatura que inicialmente era oral, mas, de qualquer forma, literatura:

Uma manifestação artística por meio de palavras. Uma forma de produção cultural que tem seu próprio sentido, lentamente elaborado pelos diferentes elementos da narrativa, à medida que a história se desenrola e se encaminha para o seu final, consolidando seu significado profundo (Machado, 2002, p. 75).

Por não serem obras de um único autor, pois foram trabalhadas coletivamente durante os séculos, num processo contínuo em que quem contava um conto aumentava um ponto, modificava um pequeno detalhe e retirava ou repetia algum elemento, os contos:

sobreviveram e se espalharam por toda parte graças à memória e à habilidade narrativa de gerações de contadores variados, que dedicavam parte das longas noites do tempo em que não havia eletricidade para entreter a si mesmos e aos outros contando e ouvindo histórias (Machado, 2002, p. 69).

Lembremos aqui o conceito de tradição oral ou literatura oral amplamente usado por Câmara Cascudo que designa uma ancestralidade marcada pelo anonimato de seus criadores indicando uma memória indistinta e coletiva. Por sua vez, esse anonimato transforma este legado cultural ao mesmo tempo que o preserva e o enriquece com a soma de novos criadores, de geração a geração. Segundo Ana Maria Machado:

Desse acervo de prosa e poesia que constitui o primeiro contato da criança com a arte da palavra, um acervo vindo oralmente da noite dos tempos e passando de uma geração para outra em sucessivas pontes, vai aos poucos se construindo um legado. Uma vez sedimentado, esse patrimônio passa a exigir rupturas e reinvenções que ao mesmo tempo o contestem e reconfirmem em novas vozes e novos tons, para que possa ser retransmitido também de forma renovada, com acréscimo de experiências originais (Machado, 2004, p. 61).

Entendemos aqui como experiências originais todas as atividades que envolvem a utilização e a recriação deste vasto repertório oriundo da tradição oral, que, por ser uma fonte tão rica de pesquisa e inspiração, transforma-se num patrimônio que exige rupturas e reinvenções. Este encontro da história com o narrador é, de verdade, um encontro de mundos vividos e mundos possíveis de viver (o “devir” de Bachelard) e onde a imagem benjaminiana do narrador, como um oleiro com as mãos no barro dando forma e vida à sua matéria-prima, desvela então a razão desse encantamento tão antigo e ainda presente pela palavra oral.

O filme de Eduardo Coutinho *Jogo de cena*, lançado em 2007, é um exemplo contemporâneo da forte presença narrativa capaz de fazer brotar imagens na mente do espectador: não há outras imagens na tela a não ser os rostos e as mãos das mulheres entrevistadas cujos depoimentos se tornam surpreendentes a cada instante. A câmera não passeia por nenhuma paisagem, nenhum objeto, nenhuma cena que não sejam os olhos, as mãos e a expressão das narradoras. Um mesmo depoimento assume outros significados quando mudam as narradoras; o diretor mistura atrizes profissionais com anônimas que contam uma história; o foco é no que está sendo contado, é na expressão de verdade com que se faz o relato, seja pelas atrizes ou pelas que não o são. Não se sabe se são histórias inventadas ou ensaiadas exaustivamente até atingir tal naturalidade narrativa e extremo teor de veracidade, ou se são depoimentos verídicos de fatos acontecidos com aquelas pessoas comuns. O resultado é perturbador pela quantidade de significados e sensações diferentes que um mesmo relato é capaz de produzir, e também pelo fato de como cada narradora imprime sua marca singular ao que está sendo dito, tornando-se personagem e ao mesmo tempo apropriando-se da história. A força narrativa aí é explicitada, pois nós, espectadores, somos postos à prova a acreditar na veracidade daqueles relatos até o limite de percebermos que não importa crer: o que verdadeiramente importa é embarcar no fluxo do que é narrado. É a própria narrativa que se narra.

O contador de histórias tradicional não age mediante técnicas de oratória, interpretação ou pesquisa bibliográfica, pois em sua maioria não é letrado, mas relata histórias oriundas do seu meio cultural ou de sua própria criação, que brotam da fonte de sua matéria vivida. O contador urbano, ao contrário, pesquisa suas histórias em fontes bibliográficas ou registra

sua pesquisa de campo na forma escrita, trazendo-a para a oralidade por meio de técnicas e estudo para exercer tal função. Mas, de toda maneira, a palavra oral ganha seu estatuto valioso sempre, oferecendo magicamente a abertura da pedra que existe diante do imaginário de todos, com o seu “abre-te sésamo” provocado pelo “Era uma vez”...

Em seu romance *A elegância do ouriço*, Muriel Barbery homenageia os que contam histórias, ao descrever a personagem Manuela, vital presença na trama: “Assim como o contador de histórias transforma a vida num rio furta-cor onde são tragados o tédio e o sofrimento, Manuela metamorfoseia nossa vida numa epopeia calorosa e alegre” (Barbery, 2006, p. 31). A cultura oral, portanto, esta que envolve as pessoas pela sua característica de deixar impresso no outro significados indelévels sem o registro escrito, tem extrema relevância na história do mundo, e é ela que vem contando através dos tempos a sua própria história. Segundo Havelock, a cultura clássica dos gregos já existia antes da invenção do alfabeto grego, por volta de 700 a.C., e permaneceu na condição de uma cultura não letrada por um vasto período depois da invenção do alfabeto, pois “civilizações podem ser não letradas e contudo possuir suas próprias formas de arranjo institucional, de arte e de linguagem criativamente elaborada. No caso dos gregos, essas formas próprias fizeram sua aparição na instituição da polis, na arte geométrica, na arquitetura arcaica dos templos e na poesia preservada no hexâmetro homérico” (Havelock, 1998, p. 188).

Em seu estudo *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*, o autor define por “cultura” o conceito de armazenamento de informações para reutilização e levanta a questão de que uma cultura não letrada não é necessariamente primitiva, assim como a grega não o era. Por conseguinte, o autor se pergunta: “Numa sociedade pré-letrada, na ausência de documentação, qual era o mecanismo disponível para estocar uma tal informação, isto é, para a transmissão contínua desse conjunto de regras religiosas, políticas, legais e familiares que já constituía, antes da escrita, o modo de vida grego?” (Havelock, 1998, p. 189).

Não havia outra maneira de essa informação ser transportada a não ser impressa na memória dos gregos vivos e através da forma metrificada, numa linguagem regida pelo ritmo: “o que chamamos de ‘poesia’ é, portanto, uma invenção de antiguidade imemorial, destinada ao propósito funcional de prover um registro contínuo das culturas orais” (Havelock, 1998, p. 189). Daí pode-se verificar o porquê de um poema ser mais memorizável do que um parágrafo em prosa, ou por que uma canção em que a métrica se une à melodia é ainda mais memorizável do que um poema. Segundo Havelock, o termo *mousiké* foi dado pelos gregos para designar o complexo de práticas orais. E designaram a musa que deu nome a essa arte como “filha da Recordação”, que personifica as técnicas mnemônicas características de uma cultura oral.

Entre os ouvintes e os narradores, nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. O narrador é um mestre do ofício de se entregar a uma experiência profunda, de penetrar na natureza das coisas, de carregar de sentido os fatos narrados, imprimindo a sua memória para cunhar o jeito de transmiti-los e fazer com que a narrativa também se imprima e se construa no ouvinte. O ouvinte, por sua vez, toma a narrativa como um fio condutor por onde sua memória trabalha e reconstrói a sua própria história. As imagens evocadas pela narrativa sugerem novas imagens que repercutem no outro e puxam outros fios que tecem novas histórias, tanto para o que ouve quanto para o que narra.

Eis aí o que chamamos de circularidade: uma cadeia de transmissão que se mantém ininterrupta — oral-escrita-oral-escrita —, desde muitos anos, em que se intercalam a transcrição de contos e fatos recolhidos da viva voz dos seus transmissores e a pesquisa bibliográfica. Em sua tese de doutoramento em Antropologia Social, na École des Hautes Études, em Paris, publicada em 2002 com o título *Les conteurs se racontent*, Maria de Lourdes Patrini desvela, em sua pesquisa, a emergência de uma prática oral e todo o seu significado contemporâneo conquistado na ancestralidade dos tempos:

Contar é uma atividade mnemônica. A reminiscência é a base da tradição que transmite os eventos mais importantes de geração a geração. Em sua arte, o contador de histórias realiza de uma forma particular a tarefa de convocar imagens e ideias de sua lembrança, misturando-as às convenções contextuais e verbais de seu grupo, para adaptá-las segundo o ponto de vista cultural e ideológico de sua comunidade. Esta convivência dispersa a solidão e anula as distâncias territoriais, ao mesmo tempo que tece relações solidárias, favorece a troca de conhecimento. Contar e recontar tudo significa partilhar a lembrança das experiências do cotidiano e a sabedoria adquirida ao longo da vida (Patrini, 2005, p. 106).

Todo o meu apreço pelo objeto deste estudo, no qual pretendo investigar as razões que determinam a permanência do encantamento da palavra num mundo contemporâneo composto de fluxos imagéticos e excesso de informação massificada, vem do fato de eu mesma estar inteiramente no centro desta pesquisa, conjugando a arte de contar histórias com a de cantar, tocar e criar para as crianças. E consequentemente para os adultos que com ela convivem socialmente na família ou na escola.

Em 25 anos em sala de aula, pude observar o quanto a música e a narrativa se completam: os processos criativos meus e das crianças geravam novos poemas, canções, histórias e dramatizações a partir de matrizes e exemplos vindos da tradição oral, como brincadeiras,

trava-línguas, adivinhações, contos populares, literatura de cordel, enfim, todo o material que já pertencia à pesquisa que eu vinha desenvolvendo anteriormente. No processo ensino-aprendizagem, os projetos que nascem do trabalho com as narrativas desenvolvem os aspectos cognitivos, sensoriais e afetivos do indivíduo em formação e estimulam seu potencial criativo e sensível. Nessa ação está subentendido um fazer pedagógico que se afasta do conceito de competitividade agressiva como premissa para a criação. Fayga Ostrower aponta o problema em seu monumental trabalho *Criatividade e processos de criação*:

Em nossa cultura, o clima competitivo é institucionalizado em todos os setores — cada um contra os outros —, sendo visto como premissa para a criação. Só cria quem for capaz de competir nesses termos. A competitividade agressiva é considerada um valor, valor de convívio e de produção, é racionalizada como sendo “normal”, e mais do que isso, como sendo “natural”; ou seja, existiria esse tipo de competitividade não só para a espécie humana mas como condição fundamental para os processos de vida. Apoiada em tais argumentos “objetivos”, que dão às valorações culturais um suposto fundo científico, a competitividade agressiva é proclamada como indispensável, como um incentivo sem o qual jamais se concretizaria qualquer tipo de produtividade nem, conseqüentemente, a criatividade do homem (Ostrower, 1997, p. 141).

De acordo com a autora, ao se criar define-se algo até então desconhecido, num processo em que se “interligam aspectos múltiplos e talvez divergentes entre si que a uma nova síntese se integram” (Ostrower, 1997, p. 165). Estas sínteses não se fazem ao acaso, são imprevisíveis e compõem-se de fatos e situações sempre novas, porém orientadas nas opções possíveis ao indivíduo naquele determinado momento. Posto que ela conclui que “criar livremente não significa poder fazer tudo e qualquer coisa a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira” (idem). O ser livre, nesse caso, tem uma condição vinculada a uma intencionalidade presente, e talvez inconsciente, ligada a valores que são ao mesmo tempo individuais e sociais.

Ser livre significa compreender, no sentido mais lúcido e amplo que a palavra pode ter. Significa um entendimento de si, uma aceitação em si da necessidade da existência em termos limitados. A vivência desse entendimento é a mais plena e a mais profunda interiorização a que o indivíduo possa chegar. Ser livre é ocupar o seu espaço de vida (Ostrower, 1997, p. 165).

No momento em que se instala a experiência coletiva na qual o educador conta uma história para as crianças, o conceito de competitividade agressiva dá lugar à ideia da troca, da educação verdadeira que envolve a reciprocidade. O encontro dos personagens e das situações que a história contém com o imaginário de cada criança ao redor do professor-narrador engendra uma teia, um tecido, um mosaico, reveladores de expressão e criatividade. A narrativa é um estímulo que gera uma diversidade de respostas dentro de cada aluno, que após ouvir, ver e sentir a história mergulha num fazer artístico enriquecido de sentidos, trabalhando e criando com inúmeros materiais disponíveis (tinta, papel, lápis, argila, pano, sementes, plástico, madeira, cola, gesso, jornal etc).

Esta criação se dá através de desenhos, esculturas, bonecos, maquetes, e até mesmo de textos que revelam leitura de mundo e uma percepção singular da realidade interna e externa da criança ou do jovem.

Nesta perspectiva, a produção artística envolve o aluno numa experiência individual, única, verdadeira e isenta de competitividade, pois a única preocupação nela presente é a expressão do eco da narrativa em sua alma. Ao mesmo tempo, a experiência o insere no coletivo, pois durante o processo de observação das produções dos colegas a criança realiza uma livre e transformadora apreciação estética. São visões diferentes de uma mesma situação, são lugares diferentes de olhar e sentir, são formas e sentidos que se entrelaçam e tecem um novo tecido.

Quando exemplificamos com a plasticidade dos desenhos das crianças a força que tem o processo narrativo, pretendemos ratificar que as palavras-chave em todo o processo da educação, da infância à maturidade, são: interesse, concentração e imaginação. A disciplina da arte se instala absoluta e reina no ambiente quando o professor-contador inicia a proposta de que as crianças expressem plasticamente o que “leram” da narrativa. Segundo Herbert Read, “sem interesse, a criança não começa a aprender; sem concentração, não é capaz de aprender; e sem imaginação, é incapaz de utilizar criativamente o que aprendeu” (Read, 1986, p. 62).

A sedução da linguagem narrativa consiste exatamente em provocar interesse, concentração e despertar a imaginação criadora das crianças, que se envolvem profundamente na atividade, trabalhando com prazer, entusiasmo e sem a questão da competitividade agressiva citada por Fayga, que vê a criatividade “como uma força crescente que se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza” (Ostrower, 1997, p. 27). Ao dar forma à argila, ao papel e às tintas, ou seja, na tentativa de configurar uma matéria, o indivíduo se configura. Como diz com propriedade Fayga: “Criando ele se criou.”

A riqueza criativa do material gerado de uma simples narrativa dentro da sala de aula é a confirmação de que a história marcou aquelas crianças em sua profundidade, o que talvez só possa ter sido possível por elas se encontrarem no estado de distensão e em devaneio poético. Os conceitos respectivamente de Benjamin e Bachelard estariam aí imbricados numa

possível ênfase na prática das narrativas no processo ensino-aprendizagem e na vivência dos fazeres na arte.

Contar histórias como uma ação pedagógica é também um estímulo às práticas da leitura. As experiências através das narrativas são fundamentais para a formação de leitores, pois todo ouvinte de uma boa história que lhe toca profundamente a alma faz uma corrida em direção aos livros, sedento de reencontrar neles impressos o sonho, a emoção e o afeto vivenciados anteriormente durante o “narrar-ouvir-criar”.

Essa prática pedagógica, referente à utilização de contos da tradição oral ou contos literários autorais, somada à música, vem sendo aplicada e desenvolvida por mim na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) desde 1994, na forma de oficinas de criação artística para professores das redes pública e particular dentro do Departamento Cultural e da Sub-Reitoria de Extensão da Universidade. Meus alunos são professores de Educação Infantil e do Ensino Fundamental em sua maioria, portanto, seu trabalho cotidiano é diretamente com a infância. Há 16 anos, ministrando esta oficina que denominei A arte de cantar e contar histórias, venho tentando formar professores para que compreendam a essência e, por que não também, alguns segredos desta arte narrativa, incentivando-os ao que chamo de “repasse” das dinâmicas que proponho em sala através da literatura e da música. Observo que meus alunos chegam ávidos por conhecer e penetrar o mundo do maravilhoso (palavra que de adjetivo passa a substantivo em se tratando dos contos) pertencente às histórias e ao cancionário tradicional brasileiro, que se desdobram em novas criações durante o percurso de nosso processo. Meu objetivo é que os educadores se inspirem ou mesmo se apropriem de minha prática nesta área de pesquisa em literatura oral para então alçarem novas perspectivas dentro de seu próprio trabalho. É o que verifico a partir do retorno que recebo dos meus “alunos-professores” (cerca de 1.800 educadores fizeram a oficina desde 1994), que se tornam elementos multiplicadores desta arte quando passam a cantar e contar histórias em suas salas de aula e afirmam o quanto esta experiência é rica e transformadora em seu cotidiano pedagógico.

Igualmente ocorre com o trabalho que venho realizando na área artística há mais tempo do que na área da educação, enquanto compositora, atriz e cantora: minhas criações nascem quase sempre embebidas de conteúdos originários das tradições orais e ganham suportes contemporâneos para sua transmissão, como gravações fonográficas em long-plays, programas de rádio e, posteriormente, em CDs, CD-ROMs, DVDs e programas de televisão,² tendo sido em 1980 o lançamento do primeiro disco infantil da série de dez obras seguintes, intitulado *Bloco da Palhoça — Música para brincar e cantar*. Esta atividade artística profissional

² No momento desta nova edição, a obra da autora também está disponível em diferentes plataformas digitais de *streamings*. (N.E.)

imbricada com a pesquisa das narrativas orais e de canções do folclore brasileiro foi iniciada em 1973, quando então foi fundado o Quintal Teatro Infantil, em Niterói (RJ), grupo teatral que se tornou uma escola empírica, meu celeiro de práticas, inspirações e sonhos para traçar um caminho dedicado à arte e à infância. O capítulo a seguir será dedicado a exemplos de práticas com a arte narrativa dentro de meu próprio percurso artístico no Teatro Quintal, também em outros espaços cênicos, até chegar ao meu trabalho desenvolvido na televisão, o programa *Canta-Conto*, na TVE Brasil.

Observo diariamente, no percurso do cotidiano do meu trabalho artístico e pedagógico, que a arte narrativa contém elementos de teor surpreendente e que são percebidos assim por quem os assimila: a narração tem uma força que se expande por tempo indefinido, ao contrário da informação, que só interessa enquanto novidade e se esgota no mesmo instante em que se dá.

A história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos. Quando Sherazade contava, cada episódio gerava em sua alma uma história nova, era a memória épica vencendo a morte em mil e uma noites (Bosi, 1994, p. 90).

Capítulo V

ORALIDADE, MEMÓRIA E PROCESSOS CRIATIVOS

CONTAR É MUITO, MUITO DIFÍCIL, não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se lembrar dos lugares. (...) A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos; (...) uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa importância. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. (...) Toda saudade é uma espécie de velhice. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa (Rosa, 2001, p. 115).

Como quem visita um lugar onde passou a juventude, consigo, com um cigarro barato, regressar inteiro ao lugar da minha vida em que era meu uso fumá-los. E através do sabor leve do fumo todo o passado revive-me. Outras vezes será um certo doce. Um simples bombom de chocolate escangalha-me às vezes os nervos com o excesso de recordações que os estremece. A infância! E entre os meus dentes que se cravam na massa escura e macia, trinco e gosto as minhas humildes felicidades de companheiro alegre de soldados de chumbo (...) Sobem-me as lágrimas aos olhos e junto com o sabor do chocolate mistura-se ao meu sabor a minha felicidade passada, a minha infância ida, e pertença voluptuosamente à suavidade da minha dor (Pessoa, 2006, p. 368).

E assim que reconheci o gosto do pedaço da madeleine molhado no chá que minha tia me dava (embora não soubesse ainda, e devesse deixar para muito mais tarde a descoberta do motivo daquela lembrança me tornar tão feliz) eis que a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava seu quarto, veio

juntar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim, construído por meus pais nos fundos (essa parte truncada da casa que era a única que eu recordava até então) e com a casa, a cidade toda, de manhã até a noite, em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas por onde andávamos quando fazia bom tempo. (...) Tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá (Proust, 1987, p. 4).

Quando queremos lembrar o que aconteceu nos primeiros tempos da infância, confundimos muitas vezes o que se ouviu dizer aos outros com as próprias lembranças (Goethe *apud* Bosi, p. 59).

Esses excertos retirados das obras de Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Proust e Goethe aqui estão para nos revelar um painel diferenciado em que se projetam a memória e sua maneira singular de se apresentar para cada indivíduo. Ecléa Bosi revela em sua tese de doutorado *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de 1978, que a memória pessoal alcança uma memória social, familiar e grupal, pois “situa-se naquela fronteira em que se cruzam os modos de ser do indivíduo e da sua cultura: fronteira que é um dos temas centrais da psicologia social” (Bosi, 1994, p. 37). No entanto, a autora nos entrega mais do que uma obra em psicologia social: um estudo poético da memória. O trabalho faz uma interseção entre a memória e a velhice, e como ela mesma define ao dizer “colhi memórias de velhos”. Em sua pesquisa ela entrevista oito pessoas de mais de setenta anos e transcreve seus depoimentos integralmente, de modo que as narrativas desvelam a memória em muitas formas diferentes.

A autora observa que, em todos os seus entrevistados, “a memória vem acompanhada de uma valorização do trabalho evocado e de uma crítica, ou melhor, de uma estranheza em face de certos costumes atuais” (Bosi, 1994, p. 480). Mas ela não vê esse fato como uma atitude meramente saudosista, e sim, a exemplo da interpretação que Walter Benjamin fez da arte narrativa, um movimento na direção de transmitir a experiência na forma de ensinamento, de conselho e de sabedoria. “As ideias de memória e conselho são afins: *memini* e *moneo*, ‘eu me lembro’ e ‘eu advirto’, são verbos parentes próximos” (Bosi, 1994, p. 480).

No decorrer do trabalho, ao descrever a substância social da memória, que é a matéria lembrada, Ecléa demonstra que o modo de lembrar é tanto individual quanto social, pois se o grupo social transmite e reforça as lembranças, o recordador vai paulatinamente individualizando a memória que era comunitária e a transforma naquilo que ele lembra, no modo que ele lembra.

Enfim, nas considerações de Ecléa Bosi, acerca do seu trabalho de colher memórias de velhos, busquei inspiração para apresentar um estudo sobre um narrador, Seu Pedro Menezes,

com o qual tenho laços de amizade e trocas artísticas na música e na contação de histórias. A relevância de um estudo sobre a memória e os processos criativos na arte de narrar que vislumbrei em Seu Pedro é exatamente esta: nele encontro um narrador velho, imbricado com sua história, que por sua vez é impregnada de tradição oral sem qualquer literalidade e que se funde com a necessidade do criador popular de se aliar a quem tem o poder de mediação e, conseqüentemente, difusão de sua obra. Entre mim e Seu Pedro, a exemplo do trabalho de Ecléa com seus entrevistados, há mais do que a relação pesquisador-pesquisado, pois nossos laços de amizade fundem o sujeito com o objeto de estudo num verdadeiro intercâmbio de experiências. Assim como diz com propriedade Ecléa Bosi abarcando a filosofia de Benjamin:

Entre o ouvinte e o narrador nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. A memória é faculdade épica por excelência. Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota da água irisada que, nômades, passamos do côncavo de uma para outra mão (Bosi, 2007, p. 90).

5.1 SEU PEDRO – PEQUENA BIOGRAFIA, SUA MEMÓRIA E SUAS HISTÓRIAS

Lembranças são fatos que acontecem conosco e ficam na nossa memória para sempre.

Pedro Menezes

RIO DE JANEIRO, 11 DE NOVEMBRO de 2009. Numa conversa gravada e bastante informal, Pedro Gonzaga de Menezes, meu amigo Seu Pedro, narrou parte de sua biografia que será transcrita sem nenhuma intervenção minha no sentido de adaptar ou consertar sua fala.

Nascido em 28 de junho de 1925, Seu Pedro revela, com seus 84 anos de vida, uma memória viva que reconstrói os fatos vividos e episódios sonhados que provavelmente se misturam na construção e criação de suas histórias e sambas compostos durante esses últimos 68 anos. Em seu cotidiano, Seu Pedro almoça no Restaurante Popular Betinho, a um real, diariamente desde a sua inauguração, e num momento sagrado e singular canta sambas e conta histórias para todos os presentes, sem perguntar se querem ouvir; porém, é sempre aplaudido por todos. À tarde, sem nunca falhar, Seu Pedro cumpre uma agenda de assistir de segunda a sexta aos espetáculos gratuitos da cidade, e, quando não, paga meia para idosos ou ganha ingressos dos produtores que já o conhecem e o admiram. Ele diz que a arte é seu alimento.

Para que iniciasse seu relato, eu disse apenas que a entrevista seria parte de um capítulo do meu livro dedicada à sua criatividade, às suas ideias, à beleza de sua voz, enfim, traços de sua trajetória e algumas lembranças desde a infância na Bahia até a vinda para o Rio de Janeiro em 1940. Cabe lembrarmos as observações de Verbena Alberti: “a história, como toda a ati-

vidade do pensamento, opera por descontinuidade: selecionamos acontecimentos, conjunturas e modos de viver, para conhecer e explicar o que se passou” (Alberti, 2004, p. 14). É sob esta perspectiva que me detenho sobre o relato de Seu Pedro. Enquanto ia recordando fatos, misturando datas e realinhando o tempo vivido, Seu Pedro deixava entrever em sua fala uma rede que unia momentos de sua própria história com histórias inventadas ou simplesmente recontadas por ele. É importante observar como se assemelham em sua apresentação seu relato e suas histórias. Suas narrativas fluem no mesmo estilo, oriundas de sua experiência. Passemos agora ao relato de Seu Pedro.

Eu quando era pequeno, eu era que nem os outros também, não é... Pulava amarelinha, e tinha uma infância muito dura, muito dura. Eu tinha nove irmãos, eu era o mais velho. Eu sempre sonhei com o Rio de Janeiro, porque eu via muito os filmes e via o Rio no cinema e ficava encantado, principalmente quando aparecia coisa do Orlando Silva. O maior sonho de meu pai era conhecer o Rio de Janeiro. Morreu sem conhecer o Rio de Janeiro. Meu pai se chamava Jorge dos Santos Piedade. Na minha família só tem eu com nome diferente porque os meninos iam nascendo e ele não registrava. Um atrás do outro. Eu como o primeiro, querendo vir para o Rio de Janeiro, como é que eu vou fazer? Trabalhar sem documento, sem nada... Aí, eu juntei uns trocadinhos, aprendi a profissão de sapateiro pra poder chegar aqui, né. Eu, querendo trabalhar, soube que na rua Dom Manuel, na Praça XV, tirava certidão de idade de graça. Eu parti pra lá. E precisava de testemunha. Passou dois camaradas que eu nunca vi, eu peguei eles e disse: “Seja testemunha aqui.” Na hora a moça perguntou: “Seu nome?” Eu, em vez de dar a minha filiação, dei a filiação de minha avó, que era Gonzaga de Menezes. Depois que eu dei e que estava pronto, eu disse: “Th... meu nome é Pedro dos Santos Piedade!” Falei pro meu pai, meu pai disse: “Se você estivesse aqui eu lhe dava uma surra.”

Eu já tinha aprendido a fazer sapato e fui trabalhar na rua do Propósito, nº 31. A rua onde nasceu Dolores Duran. Eu trabalhei a vida toda, trabalhei quarenta anos para me aposentar. Então eu tenho 69 de Rio de Janeiro. O Rio é minha cachaça, né? Paixão... Meu grande ídolo era Orlando Silva. Agarrei a minha mala, fui conhecer todos eles famosos. Primeira rádio que eu fui conhecer foi a Rádio Tupi, era feito uma casa de cômodos lá em Santo Cristo. Lá era Silvio Caldas, Aracy de Almeida, só o pessoal de cima... Olha, a Rádio Nacional tinha até cadeira de engraxate, eu era sapateiro, engraxava sapato lá. Engraxava pra ter contato com eles... Aquele tempo é que era bom. Então, eu olhava as programações, conheci a Aracy Cortes, que foi quem primeiro gravou, “Ai ioiô”... Ela era uma loucura. Depois dela, gravou o Vicente Celestino. Mas quando eu cheguei aqui, já era por volta de 1940, e eu já ia em tudo.

Minha primeira moradia no Rio foi na rua Senador Pompeu. A casa ainda está lá. Hoje em dia é até um hotel. Morei com uns que trabalhavam em calçados. Eu saltei no cais do porto sem

dinheiro, carreguei a mala, botei na cabeça e passei pelo túnel, esse túnel João Ricardo, perto de onde eu moro hoje em dia, na Central do Brasil. Eu só sabia ler um pouquinho. Eu só tive o primário só. Muitas vezes eu lia no livro dos outros porque eu não podia comprar. A vida era difícil, filha. Difícil. Minha mãe com nove filhos, já pensou?

Meus irmãos vieram me visitar e eu sustentava minha casa com sapato. E o sapato que eu fazia era caprichado, tinha que ser bom mesmo. Não esse que se faz hoje em dia não. Naquele tempo, tinha que aprender o ofício mesmo. Eu aprendi rápido. Você vê que eu trabalhei quarenta anos! A gente aprendia a profissão do que o sapateiro faz, comprava o Jornal do Brasil, que trazia assim embaixo: “Sapateiros e alfaiates.” A gente olhava, chegava: “Olha eu vi esse anúncio aqui, tá precisando de oficial?” “Tá. Então você leva um par pra fazer. Se isso não agradar você não fica.” Aí, me davam o couro e a forma. Depois: “É, você trabalha bem. Quantos pares quer levar?” E assim eu trabalhei quarenta anos. Era sindicalizado... Eu não era conserteiro não. Era sapateiro, fazia o sapato novo, novo. Chamava oficial Luis XV. Eu tinha freguesia. Fiz muito sapato pra muita gente boa.

Um dia eu entrando na Rádio Tupi, entrou duas cantoras. Chamavam Garotas Tropicais, cantavam bem. Ela disse: “Eu só gosto de cantar música que fala na Bahia.” Na horinha eu inventei uma música falando na Bahia. Depois, quando a dupla acabou, eu resolvi que faria uma melhor, aí eu fiz a “Fonte de inspiração”.

*Minha fonte de inspiração é uma água
De um poço em que eu bebi lá na Bahia
E assim eu vou cantando e compondo
A mais linda melodia.
E assim vou por esse mundo afora
Divulgando a música brasileira
Quer queira ou não queira, ela é, é de primeira
Mas quando a inspiração está se acabando
Eu volto a beber a água daquele poço,
É como a bateria que carrega e descarrega,
Essa é minha fonte de energia*

FONTE DE INSPIRAÇÃO

Pedro Menezes

♩ = 74

Canto

Mi-nha fon - te de ins-pi-ra - ção é u-ma á-gua De um po - ço em que be - bi lá na Ba

8

C. hi-a E as sim eu vou can - tan do e com - pon - do A mais lin - da me - lo - di - a

16

C. E as - sim vou por es - se mun do a fo - ra Di - vul gan - do a mú - si - ca bra - si - lei -

24

C. ra Quer quei - ra ou não quei - ra E - la é é de pri mei - ra Mas

33

C. quan do a ins pi - ra ção tá se a ca ban - do Eu vol - to a be - ber a á - gua da - que - le po - ço

40

C. É co - mo a ba - te - ri - a Que car - re - ga e des - car re - ga Es - sa é mi - nha fon - te de e - ner gi - a

Minha família gostava de cantar, contar história... Eu ia pegando as coisas. Ficava ouvindo e aprendendo. Um dia vi um garoto com a língua atrapalhada, aí eu mudei. Disse: "Dá pra fazer assim, assim, assim." Fui mudando o que ele falava, depois de pronto eu disse: "Poxa, ficou bom isso." E saiu o "Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê". O tio Janu eu boto só pra rimar com o imbu. Assim: "Quem inventou essa história foi o tio Janu, o mesmo que inventou o Carachuchechu." O tio Janu existiu, mas fui eu quem inventei a história... É como aquela história que eu tenho, que eu falo do buzo (búzio). Todo ano eu vou a Salvador. Então, cheguei na casa do Janu e a neta dele ia entrando da praia. Ela disse: "Seu Pedro, olha aqui o buzo que fala." "Que buzo que fala nada", eu falei. Ela insistiu: "Olha!" Aí botou no meu ouvido e disse assim: "Ele canta também, não tá ouvindo não?"

Saí dali e disse: "Isso vai dar samba..." Aí eu joguei a música na história, a história da sandália de ouro de Santo Antônio. Cheguei em casa, peguei um buzo pequenininho, coloquei um menino saindo do buzo. Ficou uma gracinha.

Esta história chama-se “A sandália de ouro de Santo Antônio”. No bairro do Pilar tem uma igreja que chama-se Igreja do Santo Antônio do Pilar e nessa igreja tem um Santo Antônio que, a sandália que tem nos seus pés é totalmente de ouro. Tem um pescador também que todos os dias vai rezar nessa igreja e depois da reza ele vai para a praia do Dilindidá pra fazer a sua pescaria. Ele vive do sustento dessa pescaria porque sua família é muito grande. O seu peixe favorito é a pititinga, e o pescador vive muito feliz. Mas aconteceu que um dia, ele observando, viu que a praia aos poucos ia esvaziando e ele começou a ficar preocupado: “Já pensou se ela fica vazia total?” E ela foi esvaziando, esvaziando até ficar na areia pura. Ele disse: “Meu Deus! Como é que eu vou viver daqui pra frente?” Pensativo, não tinha outra profissão... Passou a ficar todos os dias olhando a praia, vendo que o mar sumiu... E sua família passando dificuldades. Mas um dia, passou um moço perto dele e olhou pra ele. Ele viu que aquele moço tinha semelhança com o Santo Antônio e pensou: “Meu Deus, parece tanto com o Santo Antônio!” E o moço sumiu. No dia seguinte estava lá o pescador e o moço tornou a passar. Ele olhou para os pés do moço e viu que ele estava calçando sandálias totalmente iguais às do Santo Antônio da igreja. Ele pensou: “Será que aquele moço pegou as sandálias do Santo Antônio? Eu vou lá na igreja ver.” Foi até a igreja e viu o santo lá no altar com as duas sandálias de ouro. Quando foi no terceiro dia, ele olhou e viu as duas sandálias de ouro no pé do moço. O pescador disse: “Moço, me dá uma dessas sandálias...” O moço parou, olhou pra ele, suspendeu o pé e jogou a sandália na mão dele... Ele pegou a sandália, totalmente de ouro, agradeceu muito e falou: “Eu não vou passar mais necessidade. Eu vou empenhar na Caixa Econômica Federal.” Mais que depressa correu até a Caixa, chegou no balcão e disse que queria empenhar a sandália. O moço pediu que ele aguardasse um pouco. Nisso tinha um policial perto que olhou e disse: “Essa sandália de ouro é de Santo Antônio, eu conheço muito bem. Você roubou!” E ele disse: “Não roubei, não, foi um moço lá na praia que me deu!” E o policial: “Não, você roubou. Então, vamos lá na igreja averiguar.” Só que quando ele olhou lá, para os pés de Santo Antônio no altar, faltava uma sandália! E o policial disse: “Viu que você roubou?” E o pescador: “Não, eu sou honesto. Nasci aqui, vivi aqui, tenho família aqui, todos me conhecem, inclusive o padre dessa igreja...” E o policial: “Mas está faltando a sandália!” O padre vendo aquela confusão veio até eles e disse: “Eu conheço esse moço. Ele é pescador, é honesto. Ele não roubou. Há qualquer coisa...” O pescador foi ficando desesperado: “Meu Deus, o que é que eu vou fazer?” Aí chegou ao conhecimento dos filhos dele. Eles foram lá na igreja, deram as mãos, um junto ao outro, olharam para Santo Antônio e disseram: “Olha Santo Antônio, se estás fazendo isso com meu pai pensando que ele perdeu a fé, ele não perdeu a fé não! Se meteste ele nessa encrenca, tire ele dessa encrenca.” E olharam para o santo com toda a fé. E viram quando o santo levantou a outra perna e jogou a sandália nas mãos do pescador, que ficou com as duas sandálias

na mão! O padre gritou: “Viram? Que milagre é esse? Agora vamos fazer uma vaquinha, reunir, e ver o preço que valem as sandálias de ouro e dar para esse moço...” E assim o fizeram. Na arrecadação, arrumaram o preço equivalente às sandálias de ouro. “Está aqui, Santo Antônio!” Pegaram as sandálias, levaram até o altar e colocaram de volta nos pés de Santo Antônio. E o pescador ficou livre dessa encrenca. Mas no dia seguinte, não é que a praia amanheceu cheia? E o pescador ficou muito feliz. E hoje em dia, tem um garotinho que vai todo o dia pra porta da igreja pra contar esta história das sandálias de ouro de Santo Antônio e ganhar uns trocadinhos. Mas nessa mesma praia que se chama a praia do Dilindidá foi um garoto tomar banho e viu um búzio lá parado. E quando o garoto se aproximou pra pegar no búzio, o búzio falou. E o garoto: “Olha! Você fala?” E o búzio: “Falo!” O garoto insistiu: “E canta também?” O búzio disse: “Canto!” O garoto: “Não é possível...” E o búzio: “Veja, mas não pode tocar em mim. Se você quiser me ver outra vez, volte aqui à praia.” E o garoto voltou outras vezes. E isso chegou ao conhecimento de um compositor que morava também na localidade, que se inspirou pra fazer uma música chamada “O búzio que fala”, que ficou assim:

O búzio que fala, pode acreditar, acreditar,
Ele está na praia do Dilindidá
Se quiser ver, pode ir até lá,
Dizem que além de falar, ele também sabe cantar.
Quem achou foi um garoto, quando tomava seu banho de mar
O búzio disse assim pra ele, veja mas não pode tocar
Ficarei aqui mais sete luas, depois volto ao fundo do mar
Nunca mais eu vou voltar, porque lá é o meu lugar
Pode acreditar...

O BÚZIO QUE FALA

Pedro Menezes

♩ = 74

Canto

O bú-zio que fa-la po-de a-cre-di tar__ a-cre di-tar__ E-le es tá na prai - a

7

C. Do Di-lin-di dá__ Se qui-ser ver__ po-de ir a-té lá Di-zem que a-lém de fa

14

C. lar e-le tam-bém sa be. cantar__ Quem a chou foi um ga ro - to Quan-do to - ma-va seu ba-nho de

20

C. mar O bú-zio dis-se as-sim pra e - le ve-ja mas não po de. to-car Fi-ca-rei a - qui mais se - te lu

26

C. - as de - pois__ vol-to ao fun-do do mar__ Nun-ca mais eu vou_ vol - tar.

30

C. _ por-que lá é meu lu - gar__ Po - de a - cre - di - tar

E assim termina essa história de Santo Antônio, que é sensacional. É uma das melhores que eu conheço. Eu acho que todos vão gostar...

Sabe, eu conto essas coisas porque o pessoal contava. Conta um pedaço daqui outro dali, ficava. Aí eu ia juntando e botava aquele pedaço que eu ouvi, com outro que eu inventava. Assim saía.

Eu gosto de todas as histórias. Não tenho preferência, mas eu tinha que me aproximar de você (referindo-se a mim) quando você fazia o programa Canta-Conto na TVE. E qualquer coisa me disse que seria com a história do Tatê Calanquê. Pegue essa que é essa... Aí eu botei na fita só o Tatê Calanquê, não foi? Isso eu tenho que contar por aí, porque o pessoal me pergunta: “Como é que você chegou à Bia?” E eu digo: “Eu fui lá entregar a fita pra ela no final da gravação, na porta da TV. Ela aceitou e gravou em 1987.” Isso é muito gratificante.

Eu gosto de tudo um pouco. Gosto das duas coisas, de ser compositor e contador de histórias. Quando eu passo na rua me chamam das duas coisas: “Olá seresteiro, olá contador de história!”

Busquei com esta breve entrevista fazer um recorte de toda uma história vivida e contada por Seu Pedro, história esta que já ouvi de outras maneiras e em outros momentos, no de-

correr desses mais de vinte anos de nossa convivência. Caberia aqui citar uma observação de Rubem Alves a respeito “da arbitrariedade dos gramáticos que se sentem no direito de proibir palavras, como quando tiraram do dicionário a palavra ‘estória’, obrigando-nos a empregar somente a palavra ‘história’, unificando significados tão distintos. A história acontece no tempo que aconteceu e não acontece mais. A estória mora no tempo que não aconteceu para que aconteça sempre” (Alves, 2007, p. 16). Ora, o que acontece quando Seu Pedro diz que “essa história aconteceu de verdade mas fui eu que inventei” é justamente o encontro de sua imaginação com a memória dos fatos vivenciados, ocorridos ou apenas contados para ele em seu passado. É o diálogo da memória com os processos criativos entre os contadores de histórias e seus ouvintes provocando transformações tanto em quem narra quanto em quem ouve.

Seu Pedro e eu estivemos juntos em 2006 no Simpósio Internacional de Contadores de Histórias, que acontece há mais de dez anos no Rio de Janeiro, no Espaço Sesc de Copacabana. Criado pela contadora de histórias e produtora Benita Prieto, o simpósio agrega fazeres diversificados dentro da arte narrativa, unindo contadores tradicionais e contadores urbanos do Brasil e de vários países. A ligação do homem com a narrativa oral em qualquer tempo da vida é ali comprovada na Maratona de Contos que começa às 18h e segue por 24h ininterruptas, sempre com a lotação máxima de uma plateia magnetizada que acompanha a variedade imensa de temas, que vão desde narrativas eróticas, de terror, contos de fadas, até histórias regionais, por exemplo. Há um tema central que dá nome a cada versão do simpósio, mas os convidados contadores podem trazer temáticas paralelas que somam ao corpo do material apresentado.

No Simpósio de Contadores de Histórias de 2006, cantei — e acompanhei Seu Pedro ao violão (ele compõe sem tocar nenhum instrumento) — as histórias e sambas que gravei do Seu Pedro, entre outras criações inéditas dele. É curioso como ele agrega intervenções musicais com muita naturalidade às suas narrativas. É como se elas já nascessem juntas, a exemplo dos contos populares que têm canções embutidas no seu texto oral e que vêm sendo cantadas através dos tempos, ganhando colaboradores anônimos.

Entendo ser pertinente registrar aqui a história citada anteriormente, “A história de Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê”, de autoria de Seu Pedro e já com minha adaptação textual, da maneira como gravei em fita K-7 e posteriormente no CD intitulado *Bia Canta e Conta — vol. 1*, numa gravação original realizada em 1989. Antes deste registro comercial em fonograma, a história foi contada e gravada por mim para o programa *Canta-Conto*, veiculado pela TVE Brasil, em 1987, assim como sonhava seu autor, Pedro Menezes. Hoje, mais de vinte anos após a gravação em estúdio da história do Seu Pedro, milhares ou milhões (depois da chegada da era da reprodutibilidade técnica do famoso en-

saio de Benjamin e agora levada ao extremo pela internet) de crianças e professores cantam o samba do menino que não tinha nome, mas que agora tem...

HISTÓRIA DE TATÊ CALANQUÊ CATACAN QUIXILÁ CALANQUÊ

Era uma vez, numa cidade muito longe daqui, dois irmãos. Um era batizado, outro não.

O que não era batizado não tinha nome, então um dia ele chamou a mãe e perguntou:

— Mãe, você não vai me dar um nome não? Eu estou crescendo sem nome...

E a mãe respondeu:

— Calma, filho! É que aqui na nossa cidade quem dá nome às crianças não são os pais e sim um anjinho que mora lá na Estrada dos Anjos. Você vai até lá que ele vai aparecer e vai lhe dar um nome. Mas cuidado, filho, porque na Estrada dos Anjos também mora um capetinha e, quando ele aparece, a criança esquece o nome que o anjo deu.

O menino disse:

— Fique tranquila, mãezinha, que isso não vai acontecer.

E lá foi o menino pelo caminho, olhando pra cima, olhando pra baixo, conversando com a borboleta, com a formiga, com o riacho...

De repente aparece o anjinho, com auréola, asa, sininho, uma beleza!

O anjinho olhou para o menino e perguntou:

— Menino, você quer um nome?

O menino respondeu:

— É claro, anjinho, eu vim aqui para isso!

O anjinho sorriu e disse:

— Pois então o seu nome vai ser... Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê.

— O quê? — perguntou o menino, surpreso com um nome tão esquisito.

O anjinho repetiu:

— Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê. Que tal?

O menino começou a gostar e falou o nome bem devagarinho:

— Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê.

E foi repetindo seu nome sem parar, inventando ritmos, batucando pelo caminho, todo contente:

— Muito obrigado, anjinho, gostei desse nome! — E foi repetindo sem parar. — Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê...

Mas de repente numa curva da estradinha aparece o capeta!

O capeta olha pro menino, o menino olha pro capeta e na mesma hora esquece o nome que o anjinho deu.

O capeta diz assim:

— Menino! O seu nome é Cara Chu Che Chu!

O menino perdeu a voz de tanto medo. E o capeta continuou:

— Vamos, repita! Cara Chu Che Chu!

O menino falou baixinho, gaguejando:

— Ca-ra Chu Checheche Chuuuchu!

E capeta:

— Fala direito, menino! Anda, repete!

O menino apavorado foi repetindo, achando estranho, mas foi:

— Cara Chu Che Chu; Cara Chu Che Chu; Cara Chu Che Chu.

Mas o anjinho apareceu de novo na frente do menino, e, na mesma hora, o menino lembrou do nome que o anjo lhe deu:

— Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê!

O capetinha ficou furioso. Explodiu numa nuvem de enxofre fedorento e sumiu.

O menino correu para casa com seu nome.

— Mãe, mãe! Olha o nome que o anjo deu: Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê!

E a mãe:

— Filho, que nome lindo! Vá lá na casa do compositor de três nomes, o Pietro Pieri Pietri, que ele vai fazer a música do seu batizado.

O menino foi lá e o compositor não perdeu tempo e fez na hora a música. E no dia do batizado, todo mundo cantou assim:

Menino que não sabe o nome

Mas vai ter que aprender

Vai lá na Estrada dos Anjos

Que o anjinho vai dizer

Que é Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê

Que é Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê...

Quem inventou esta história foi o tio Janu,
 O mesmo que inventou o Cara Chu Che Chu, Che Chu,
 Cara Chu Che Chu, Che Chu,
 Cara Chu Che Chu
 E quem cantar direito ganha um saco de imbu
 Quem cantar direito ganha um saco de imbu
 Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê
 Tatê Calanquê Catacan Quixilá Calanquê

SAMBA DO TATÊ CALANQUÊ

Pedro Menezes

♩ = 83

Canto

Me-ni-no que não sa-be o no - me Mas vai ter que a - pren- der__ Vai lá__ na Es-tra-da dos An

7

C. - jos Que o an - ji-nho vai di- zer__ Que é Ta - tê Ca-lan quê__ Ca-ta-can Qui-xi - lá Ca-lan- quê

13

C. __ Que é Ta - tê Ca-lan- quê__ Ca-ta-can Qui-xi - lá Ca-lan- quê__ Quem in-ven- tou es-ta his-tó

19

C. - ria Foi o tio Ja-nu__ O mes-mo que in- ven- tou__ o Ca-ra Chu Che Chu Che Chu

26

C. __ Ca-ra Chu Che Chu Che Chu__ Ca-ra Chu Che Chu E quem can- tar__ di- rei__ to Ga-nha um

32

C. sa-co de__ im - bu Quem can tar__ di- rei - to Ga-nha um sa-co de__ im - bu

5.2 O QUINTAL – MEMÓRIAS DE UMA CONTADORA DE HISTÓRIAS

Um quintal é o primeiro palco que uma criança pisa. Pode ser uma área ou um pequeno espaço qualquer onde ela se exteriorizará, largará sua imaginação e desenvolverá sua criatividade.

Wanda Bedran

DURANTE OS ANOS 1970, MINHA MÃE, Wanda Martini Bedran, e suas irmãs e primas, Wilma Martini Brandão, Wandirce Martini Wörhle, Maria de Lourdes Martini, Maria José Martini Quintas, e eu fundamos, ao lado de uma grande parte da família, o Quintal Teatro Infantil, inaugurado em 16 de setembro de 1973, numa agradável rua do bairro de São Francisco, em Niterói, no estado do Rio de Janeiro. O Teatro Quintal, de duzentos lugares, foi erguido literalmente no quintal da casa de uma das irmãs, Wandirce, com projeto arquitetônico de Junir Brandão, marido da outra irmã, Wilma. Quem passava pela rua General Rondon, 15, voltava sua atenção para uma casa de esquina sombreada por enormes amendoeiras com um toque especial no muro branco: uma grande margarida pintada no lugar no buraco onde era a bilheteria. Participavam do grupo 23 membros da família, pais, mães, irmãos, avós, primos, tias e tios, que, através da arte, conseguiram a façanha de viabilizar a convivência entre as três gerações. A ideia da fundação de um teatro para crianças surgiu com Wanda, Wandirce, Wilma e Maria José, que quando jovens realizavam apresentações de teatro de bonecos nos morros. Com o casamento de cada

uma delas, o trabalho foi interrompido até 1973, quando então desejaram a volta do grupo e mobilizaram toda a família, já na segunda geração.

Ali no nosso Quintal, pudemos experimentar linguagens cênicas diversas sempre buscando falar à infância, e nos revezávamos nas inúmeras funções pertinentes ao mundo das artes cênicas, desde a construção do próprio teatro em formato de arena até a confecção de figurinos, cenário, bonecos e adereços, criação dos textos, músicas, direção, produção, iluminação, controle do *borderaux*, organização da cantina (que se chamava A Casa do Sapo Guloso), enfim, todos os passos que pertencem a uma trupe teatral.

Eu, então com dezessete para dezoito anos, tratava da direção musical dos espetáculos, e todos tocávamos instrumentos de percussão, violão, acordeom, flautas, e objetos sonoros como bacia com areia para obtermos o som da água, ou conchas e chaves enredadas por um fio, que produziam um efeito mágico diante dos olhos encantados das crianças e dos adultos.

Os textos das peças infantis do Quintal eram de autoria de Maria de Lourdes Martini (também diretora-geral do grupo), Wanda Martini Bedran, Maria Mazzeti e Maria Arminda Aguiar. Dotados de uma enorme brasilidade, evocavam situações rurais às vezes datadas de outras épocas, o que favorecia a minha pesquisa dentro do cancionário do Brasil para que as nossas interpretações tivessem mais vigor e mostrassem às crianças e a seus pais um mundo sonoro rico e diferenciado. Já aí se fazia presente aquela memória das modinhas, cordéis, romances, e das estrofes rimadas e ritmadas cantadas por minha mãe durante minha infância, e toda a criação das canções para os espetáculos desabrochava fertilmente, embebida da água daquela fonte inicial. Também o modo como descobrimos juntos a força das narrativas em contraponto com a interpretação e a caracterização dos personagens foi fundamental durante todo o processo de amadurecimento profissional do grupo. Nossa pesquisa de linguagem, utilizando bonecos e adereços que se mesclavam com nossas atuações, acontecia atrás e na frente da “tapadeira” ou “empanada”, como era chamado o palco dos bonecos. Eles eram criados e manipulados com primor pelas nossas mestras: mães, avós e tias. Elas eram verdadeiras artesãs na criação e manipulação dos bonecos, que surgiam dos mais variados materiais e adquiriam formas surpreendentes, nada convencionais enquanto fantoches, mamulengos ou adereços que se transformavam em personagens. Sua sabedoria elas repassavam para nós, que éramos na época a ala jovem do Quintal, a exemplo dos costumes recorrentes na cultura popular, em que o saber dos mais velhos é transmitido oralmente.

Durante os dez anos de duração do Quintal Teatro Infantil, a presença do narrador que atuava paralelamente ao desenvolvimento das cenas foi crescente e marcante. Muitas vezes cabiam aos nossos personagens distanciarem-se dos seus papéis e narrarem o que tinha acabado de acontecer, isto é, passávamos da interpretação na primeira pessoa para a narrativa na terceira pessoa. A partir de então, comecei a entender algumas características do processo

narrativo e seu poder de intercambiar a experiência com seus ouvintes. Em todos os espetáculos montados pelo nosso Quintal Teatro Infantil, compus a trilha sonora de modo que todos pudéssemos integrar nossas vozes, instrumentos artesanais, o corpo e o movimento à ação cênica. Quando cantávamos, era como se fôssemos o coro grego que conta e descreve a cena que acontecerá ou que acabara de acontecer.

Em ordem cronológica, o Quintal Teatro Infantil montou os seguintes espetáculos:

1. *O aniversário da Princesinha Papelotes* — de Maria Mazzeti — 1973
2. *O planeta maluco* — de Maria Mazzeti — 1973
3. *O circo de dom Pepe, Pepito, Pepom* — de Wanda Bedran — 1973
4. *O pescador e o gênio* — de Wanda Bedran — 1974
5. *Os três porquinhos* — adaptação de Wanda Bedran — 1974
6. *Estela, a estrela que caiu do céu* — de Wanda Bedran — 1974
7. *A bruxinha do caldeirão verde* — de Wanda Bedran — 1974
8. *Palha seca* — de Wanda Bedran — 1975
9. *Você tem um caleidoscópio?* — criação coletiva — 1975
10. *A estória da moça preguiçosa* — de Maria de Lourdes Martini — 1975
11. *Azul ou encarnado?* — de Maria Arminda Aguiar — 1976
12. *Terra ronca* — de Maria de Lourdes Martini — 1977
13. *Bem te vejo* — de Wanda Bedran — 1978
14. *O velho mar* — de Wanda Bedran — 1979 e 1980

O espetáculo *A estória da moça preguiçosa*, com texto e direção de Maria de Lourdes Martini (a nossa Tia Lolita), recebeu o primeiro Prêmio Molière de Teatro Infantil, em 1975, num grande reconhecimento por nossa pesquisa de linguagem dentro do teatro infantil brasileiro.

A partir de 1977 houve uma dispersão dos elementos mais jovens do grupo pelas escolhas profissionais em outras áreas, e as temporadas no Teatro Quintal foram interrompidas, sendo o espaço alugado esporadicamente para outros grupos teatrais. O núcleo, integrado por Wilma Brandão, Wanda Bedran, Wandirce Wörhle e Maria José Quintas, saiu para desenvolver projetos em escolas e praças da cidade e do interior. Finalmente elas decidiram reabrir o teatro para sua última temporada com a peça *O velho mar*, uma adaptação feita por minha mãe para um dos contos das *Mil e uma noites*. Fui convidada para a direção-geral do espetáculo,

além de criar a trilha sonora, gravada com nossas vozes fazendo os personagens e tendo como fio condutor o som da água: ondas quebrando, borbulhas, som de remadas.

No início dos anos 1980, quando o tempo do Quintal findou e cada um seguiu suas escolhas profissionais e pessoais, eu já havia me decidido plenamente pelo caminho da criação artística voltada para as crianças e absolutamente imbricada com a música e a narrativa de histórias.

Durante o processo de desenvolvimento das linguagens cênicas, musicais e narrativas dentro do Teatro Quintal, encontrei-me, em 1974, com outros dois jovens músicos cariocas que também pesquisavam a música tradicional brasileira e se interessavam pelo diálogo da linguagem musical com a infância, Victor Larica e Ricardo Medeiros. Juntos, fundamos em 1977 um grupo musical que se chamou Bloco da Palhoça, Música para Brincar e Cantar. Nosso grupo fez uma fusão muito equilibrada da pesquisa do folclore com nossas composições próprias. Fazíamos espetáculos para adultos e crianças em praças, auditórios, pátios de escolas públicas e particulares, coretos de cidades do interior, enfim, íamos descobrindo uma linguagem na qual o fazer artístico dialogava com a recriação de elementos do folclore ou da tradição oral. Em nossas viagens para cidades do interior dos estados do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais, mesclávamos a pesquisa de campo com as apresentações profissionais em que cantávamos e tocávamos grande parte do material recolhido tanto em fontes bibliográficas quanto o que ouvíamos e aprendíamos nas festas populares (ou folguedos, numa nomenclatura da época) por onde passávamos: Folia de Reis, Congada, Folia do Divino, Caxambu, Jongu, Moçambique, Catiras e Rodas de Cirandas. Todas essas manifestações culturais mesclavam o espírito religioso com o profano e nos entregavam um retrato sonoro, rítmico e melódico, visual, coreográfico e histórico do nosso processo de mestiçagem, em que se misturavam elementos das tradições portuguesas, indígenas e africanas.

Denominávamos de “arquivo vivo” nosso processo de pesquisa: arquivo por causa dos registros ordenados de todo o material recolhido, e vivo pelo fato de vivenciarmos o referido material. O termo “arquivo vivo” refere-se então à apreensão de diversas formas musicais tradicionais de determinada comunidade através da troca de experiências, do tocar junto aos cantadores, violeiros, sanfoneiros e percussionistas levando nossos instrumentos e permutando-os com os deles. O resultado desta troca era um arranjo musical espontaneamente criado, acrescido do que nós, enquanto músicos profissionais, adquirimos com o nosso trabalho e do que aquelas pessoas nos ensinavam pela maneira intuitiva de tocar, dançar, cantar e contar. O intercâmbio destas experiências artísticas nos deixou um legado rico de influências culturais que pudemos transmitir posteriormente em espaços cênicos e também no contexto de nossas práticas na área da educação.

No ano de 1974 fui conhecer a Festa do Divino de São Luís do Paraitinga, no interior de São Paulo. Era uma grande feira onde coexistiam torneio de moda de viola, cerâmica de Taubaté, jongo, catira, moçambique, cavallhada e seus palhaços, missa, procissão, circo, parque de diversão...

O Divino desceu do céu
Nesta hora de alegria
Para abençoar o povo
Que veio festejar seu dia

TOADA DO DIVINO

Tradicional

♩ = 56

Canto

O Di - vi - no des ceudo cé - éu Nes - ta ho - ra de a - le - gri - a

11

C.

Ai Ai Ai Pra a - ben - ço - a - ar o po - vo Que

19

C.

ve - io fes - te - ja - ar seu di - a Ai Ai Ai Ai

Assim dizia um dos inúmeros versos de “Toada do Divino” cantados pela Companhia de Seu João, que ecoava pelas ruas da cidade. Os festejos do Divino duravam dez dias e mobilizavam toda a população de São Luís e arredores, pobres e ricos, usufruindo das ofertas que eram arrecadadas pelos “foliões”. Assim eram chamados os integrantes da Folia do Divino, que cantavam e arrecadavam de casa em casa, a exemplo da Folia de Reis, bois, porcos e galinhas, que depois eram cozidos em enormes tachos de cobre e transformados no “afogado”, como é chamado este prato típico. Ele era servido diariamente para todos, junto com paçoca, macarrão, feijão e arroz. Nesta ocasião conheci o João Tartaruga, contador de histórias e artista do barro que esculpia dentro de pequenas cabaças. Eram miniesculturinhas que ele vendia após contar a história que nela estava contida:

Faço arte de barro, lindas paisagem de verdade
A minha fama de artista está correndo cidade em cidade
E com essa teligência me ajuda a necessidade

Serviço de pega na enchada a muito tempo já fui
Hoje sou cabroco de gosto faço pintura na cuia
Quando esto fazendo verço
Quanto mais obra eu faço
Mais dinheiro desluia

(João Tartaruga, 1974, em texto registrado pelo próprio na entrada de sua oficina)

Em meio às apresentações musicais e teatrais, formei-me em musicoterapia e licenciatura em educação artística. Tornei-me professora de educação musical e fui trabalhar em várias escolas, procurando conjugar a arte de contar com a de cantar, tocar e criar para as crianças. Com as crianças em sala de aula, pude observar o quanto a música e a narrativa se completavam: os processos criativos meus e das crianças geravam novos poemas, canções, histórias e dramatizações a partir de matrizes e exemplos vindos da tradição oral, como brincadeiras, parlendas, trava-línguas, adivinhações, contos populares, literatura de cordel, enfim, todo o material que já pertencia à pesquisa que eu vinha desenvolvendo anteriormente. Observei que as crianças tinham vontade de recontar uma história ou canção que haviam acabado de ouvir, e eu propunha uma atividade usando uma forma de expressão artística semelhante à de João Tartaruga, transformando em maquetes o cenário principal da narrativa ou registrando em desenhos e colagem seus principais personagens. Depois, com seu trabalho na mão, as crianças contavam a história à sua maneira, acrescida de detalhes ou fazendo uma síntese de sua própria criação.

A pesquisa que realizei pertencendo aos grupos Quintal e Bloco da Palhoça se desdobrou em diversas abordagens dentro da arte de contar e cantar histórias, pois levei esta experiência para a TV, para o rádio, para o teatro e para a educação. Em todos os formatos e suportes citados lá estavam impressas as marcas da tradição oral, na escolha do repertório de contos e canções, de brincadeiras e jogos, de adivinhações e brincadeiras de roda e cirandas. São canções que contam histórias ou histórias que trazem canções. Ouvidas em outros tempos, transmitidas oralmente, registradas na escrita literária ou musical, e finalmente gravadas a partir da possibilidade dos suportes eletrônicos. Músicas para brincar e cantar. Histórias para ouvir, contar e sonhar.

5.3 O PORÃO – HISTÓRIAS EM CENA

A casa se complica quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, onde nossas lembranças se refugiam, e que a esses refúgios nós regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios.

Gaston Bachelard

A IDEIA DE UM ESPETÁCULO REUNINDO vários contos surgiu tendo como inspiração os conceitos de Bachelard acerca da poética do espaço e dos devaneios; das coisas guardadas no porão de nossa memória e que sobem para o sótão da imaginação ao serem resgatadas pela imagem concreta de um objeto. Um personagem sem nome entra por um porão adentro trazendo apenas uma mala vazia e vai explorar o ambiente e seus objetos que estão ali espalhados: é um contador de histórias que, para cada lembrança trazida por algum detalhe qualquer do cenário, conta alguma história a ele relacionada. Depois de lembrar e contar a história, ele guarda na mala o objeto que lhe trouxe a inspiração, de modo que, ao findar o espetáculo, o contador sai do porão levando a mala repleta de coisas que representam as histórias que ele contará pelo mundo afora.

Com base nesse roteiro, pude concretizar a ideia de que as histórias podem estar reunidas, cada qual com sua estética, ou tema, que também recebe a nomeação de *motivo* em se tratando de contos da literatura oral, e passam a propor um mosaico de situações que interagem profundamente com os ouvintes a partir de uma estrutura cênica, pois estão presentes recursos teatrais como iluminação, sonoplastia, figurino, cenário e, principalmente, a direção-geral que sinaliza caminhos de performance para este personagem-contador de histórias. Ouça e veja agora e leia depois... Assim a crítica entendeu e conceituou o espetáculo *O porão das histórias* em 2001. Entre contos populares oriundos da tradição oral e textos autorais de Ana Maria Ma-

chado, Ronaldo Simões Coelho e Sylvia Orthof, interpreto sozinha no palco, sob a direção de Djalma Amaral, que além de estar comigo na concepção do espetáculo também criou a luz cênica do porão, as nove histórias escolhidas, que, apesar de não terem ligação uma com a outra, fecham um universo particular em si. Universo este que compreende texto, música, adereços, iluminação e, principalmente, olhos, alma e mãos, como já vimos na concepção de Walter Benjamin:

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda a sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir (Valéry *apud* Benjamin, 1994, p. 220).

É essa antiga arte da coordenação da alma, do olhar e da mão que transparece nas palavras de Valéry, que segundo Benjamin “é típica do artesão e é sempre encontrada onde quer que a arte de narrar seja praticada” (1994, p. 221). *O porão das histórias* pretende iluminar este conceito da arte narrativa e opta por uma linguagem intimista em que o personagem-contador de histórias se desloca pelo espaço do porão cenográfico com a naturalidade de alguém que está pronto para descobrir universos a partir de associações e lembranças: os vários objetos estão cobertos por lençóis esfarrapados que aludem a um tempo passado, e cada móvel descoberto vira uma história diferente. Uma trilha composta de efeitos sonoros surpreendentes, assinada pelo maestro Ricardo Medeiros, que faz a direção musical do espetáculo, acaba por enredar de vez a atenção do público de variada faixa etária, que permanece de olhos arregalados durante todo o tempo do espetáculo, cerca de uma hora e dez minutos.

As nove histórias que compõem o espetáculo *O porão das histórias* estão contidas e narradas da mesma forma no CD lançado simultaneamente em 2001, *Bia canta e conta — vol. 2*,³ e podem ser contadas em outros contextos fora do palco, como em salas de aula, rodas de leitura e seminários de pesquisa em narrativas orais, assim como tem acontecido no decorrer desses mais de dez anos. Ao findar a temporada teatral do *Porão das histórias*, que durou cerca de um ano, o espetáculo percorreu as escolas públicas da cidade do Rio de Janeiro, integrando um projeto da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro intitulado Ciranda de Espetáculos, em que o artista vai à escola e se apresenta no espaço ali disponível, que nunca é um teatro com as condições exigidas para o espetáculo. Então, faz-se necessária uma radical adaptação no trabalho para que este possa acontecer e ser apreciado por centenas de crianças e jovens, que

³ Atualmente, o álbum também está disponível em plataformas de *streamings*. (N.E.)

usufruem da linguagem narrativa com o mesmo encantamento daquele público que assistiu às apresentações dentro do espaço do teatro — mesmo que o espetáculo esteja sendo apresentado sem nenhum recurso de iluminação e cenografia, em ambientes claros, pois são durante o horário letivo, em ginásios ou auditórios, e sem palco. Enfim, podemos ratificar aqui a ideia de que é a narrativa em si que tem seu estatuto de valor comunicável e sensibilizador, estando a performance do contador amalgamada a ela, com sua expressão adquirida através da experiência artesanal do fazer e refazer este tecido composto de palavra e gesto.

Em suma, poderíamos aqui afirmar que há nesse processo um momento de construção e, logo a seguir, outro de desconstrução: num primeiro momento construímos um espetáculo teatral com todos os recursos técnicos possíveis inerentes ao que chamamos de “caixa-preta” do teatro, que são as rotundas, as coxias, as varas de luz e seus refletores, enfim, toda a cenotécnica disponível; preparamos um roteiro composto de nove narrativas que se fecham em si mesmas e fluem ao lado de trilha sonora, cenário, adereços e iluminação; e num segundo momento desconstruímos grande parte desse aparato técnico para que sejam possíveis as adaptações aos espaços, pois num pátio de uma escola pública, por exemplo, onde na maioria das vezes nos apresentamos, nada do aparato técnico subsiste, porém permanecem intactas a força das narrativas e sua musicalidade diante do público. A narrativa em sua essência e a performance do narrador, já isentos de outros suportes técnicos, bastam-se como combinação necessária para que o encantamento do ouvir, sentir e ver estejam imbricados na criação do “cinema mental” citado por Ítalo Calvino.

Neste porão imaginário convivem: um pescador que tem uma fé inabalável e sua aventura surpreendente para encontrar o anel do rei; um macaquinho carente que toda noite passa para a cama do pai macaco; um sapato que miava; uma deliciosa sopa de pedra magicamente apreciada por um grupo de crianças que detesta legumes; o extermínio dos coiotes no faroeste americano e suas consequências nefastas para a cadeia alimentar e o desequilíbrio ambiental; uma nuvem triste por não saber a razão de sua existência; a casa engraçada que um menino chamado Pedro fez; uma menina do tamanho de um dedo polegar e sua busca pela felicidade; e finalmente um menino levado, abusado e desobediente que leva um grande susto ao adentrar num lugar proibido chamado de Campo Santo. Enfim, “era uma vez, era uma outra vez, era sempre uma vez”. A música que compus para a abertura do espetáculo também o encerra, e pretendo com ela prestar uma homenagem a todos os que contam e cantam histórias, promovendo o diálogo da memória com a imaginação nas viagens do pensamento.

QUEM CANTA UM CONTO

Uma história bem-inventada
E bem-contada por ti
Vale a vida, vale a risada,
Vale a pena existir.
Quem canta um conto
Aumenta um ponto
Na trajetória de se conhecer
Através dos personagens
Que uma história traz pra você
São viagens do pensamento
Pelas imagens que a história contém
Sonhos através dos tempos
Movimentos que vão e vêm

QUEM CANTA UM CONTO

Bia Bedran

$\text{♩} = 110$

U-ma his-tó-ria Bem in-ven-ta-da E bem con-ta-da por ti

Va-le a vi-da Va-le a ri-sa-da Va-le a pe-na e-xis-tir Quem

can-ta um con-to au-men-ta um pon-to Na tra-je-tó-ria de se-co-nhe-cer

A-tra-vés dos per-so-na-gens Que u-ma his-tó-ria Traz pra vo-cê

São vi-a-gens do pen-sa-men-to Pe-las i-ma-gens-que a his-tó-ria con-tém

So-nhos a-tra-vés dos tem-pos Mo-vi-men-tos Que vão e vêm

5.4 O CANTA-CONTO — HISTÓRIAS NA TV

**Desliga a tevê! Desligo não! Quero falar com você!
Não falo não! Venha ler! Não leio não!**

Trecho da canção “O Videotinha”

QUANDO COMPUS ESTA MÚSICA E A gravei no CD *A caixa de música de Bia*, em 1995, o programa intitulado *Canta-Conto* que eu apresentara entre 1987 e 1994 na TV Educativa do Rio de Janeiro, hoje TVE Brasil, já não era mais veiculado pela emissora. Pude então dar um distanciamento para observar o perfil da criança que naquele momento se delineava diante da programação dita comercial nas TVs abertas: a era do computador se instalava definitiva e profundamente no cotidiano das crianças urbanas; as narrativas, no formato que nosso programa propusera, isto é, contos cantados ou musicados, sumiram da programação de todas as emissoras, inclusive das duas únicas consideradas educativas e não comerciais até então, a própria TV Educativa do Rio de Janeiro e a TV Cultura de São Paulo.

Um pequeno histórico faz-se aqui necessário para que um pouco da própria história da programação dirigida à infância no Brasil seja acessada na nossa memória. De acordo com Beth Carmona, presidente da Acerp — Associação de Comunicação Educativa Roquette-Pinto — de 2003 a 2008:

A TV pode ser uma janela e uma ponte para vários campos da vida, não só transmitindo conteúdos de qualidade e valores éticos, mas também estimulando a criança a buscar novas formas de conhecimento. Ela deve ser instigante, despertar a curiosidade da criança, evitar que ela se torne uma espectadora passiva dos acontecimentos. Não podemos esquecer nunca que

a TV transmite modelos para a criança. E temos, portanto, que estar atentos aos modelos que transmitimos (Carmona *apud* Milanez, 2007, p. 85).

Neste depoimento, registrado durante sua gestão como diretora presidente da TVE Brasil, Beth Carmona revela, a meu ver, o que realmente esperamos de uma TV educativa e pública ao se dirigir ao público em geral (e não somente à infância) desde os primórdios de sua fundação. Os primeiros passos na tentativa de implantação de uma televisão educativa no país aconteceram nos anos 1950, tendo no centro da iniciativa Edgard Roquette-Pinto (1884-1954). Ele foi pioneiro ao pensar a comunicação como educação popular em larga escala e, segundo a pesquisa de Liliana Milanez na publicação *TVE Brasil: cenas de uma história*, fez do Brasil um dos primeiros países do mundo na experimentação em educação com o rádio na década de 1920: “Educador nato, procurou usar as tecnologias que surgiam em sua época em benefício das multidões. Sua ideia era levar a educação aos povos mais distantes, com o uso do rádio e, mais tarde, da televisão” (Milanez, 2007, p. 14). Assim, em 1936, Roquette-Pinto aventurou-se a investir no campo da imagem e participou da implantação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), e via nessa nova tecnologia a possibilidade de fazer do cinema e do rádio no Brasil “escolas dos que não têm escolas” (Roquette-Pinto *apud* Milanez, 2007, p. 17). Sua aventura pelos caminhos da imagem chegou ao ponto de ele, em 1945, desenvolver em sua oficina caseira um aparelho rudimentar que teria sido o primeiro transmissor e receptor de televisão do país.

Como educador popular, Roquette-Pinto via tudo em termos de educação e sua consequente contribuição ao desenvolvimento do país. Para ele, havia duas coisas essenciais a se fazer pelo Brasil:

“uma, vencer a distância; a outra, aumentar a eficiência do homem que trabalha.” Vencer a distância representava, em sua percepção, usar as inovações tecnológicas, que vinham a reboque da telefonia sem fio: o tráfego do som e, agora, a imagem que vinha se aliar ao áudio (Milanez, 2007, p. 19).

Sob esta perspectiva, de educação aliada às possibilidades da chegada de uma nova tecnologia nos meados do século XX, é que se edificou o conceito de uma televisão educativa nos moldes como temos na atualidade e que também agregou os ideais de Gilson Amado, presidente da instituição Fundação Centro Brasileira de Televisão Educativa (FCBTVE) de 1967 a 1979. Enfim, desde sua fundação, a atual TVE Brasil sempre atuou com o propósito de produzir e divulgar programas educativos e culturais. É exatamente na esteira dos ideais de educar por meio da fantasia e de mostrar às crianças por intermédio da literatura e da música o painel de culturas regionais de que é feito o Brasil que o programa *Canta-Conto* nasceu.

Segundo o pensamento de Samuel Pfromm Netto, que presidiu a FCBTVE entre 1983 e 1984, “o ideal de TV educativa seria aquela que abrisse a todos os brasileiros as comportas da inteligência e da cidadania e que estivesse a serviço do engrandecimento do espírito” (Netto *apud* Milanez, 2007, p. 55). Dois anos depois, no final de 1986, recebi de Dermeval Netto, na época um dos diretores de programação interessados em fazer algo instigante e novo na TV direcionado à criança, o convite de integrar uma grande equipe de criação para tal projeto de programa: éramos muitos trabalhando na ideia até chegarmos a um consenso de formato, mas o centro de tudo seria a literatura somada à música, e a mim caberia não somente apresentar o programa como um todo, mas, principalmente, preparar a narração dos contos e a composição das canções das histórias. Éramos todos criadores, cada qual em sua função: roteiro, direção, produção, assessoria pedagógica, pesquisa bibliográfica, direção musical, figurino e cenografia. O comum a todos na busca de uma linguagem que oferecesse uma perspectiva inovadora para falar às crianças, naquela década de 1980, era justamente o retorno à arte de contar histórias, que, como já vimos anteriormente, era uma prática que havia se tornado rara no cotidiano das pessoas.

Enfim a equipe chegou ao consenso do seguinte formato de programa: meia hora de duração, de segunda a sexta; quatro episódios inéditos e, no quinto, uma seleção dos melhores momentos; uma história por dia escolhida entre tantas que pesquisávamos, devidamente adaptada pelos roteiristas para o formato de cinco a seis minutos no máximo de duração; uma entrevista; uma brincadeira musicada com crianças no estúdio, de modo que as crianças em casa pudessem também participar e recriá-la em outros espaços com seus amigos; um número musical com convidados; um quadro cômico no qual eu contracenava com o boneco “vovô”, que era uma espécie de inventor maluco. Na abertura e no fechamento de cada programa eu falava um texto roteirizado de modo a fazer qualquer referência à história contada no dia.

Assim entramos nos anos 1980 na programação infantil da então TVE: entre livros, bonecos, música, poesia, humor, brincadeiras e histórias contadas e cantadas. De acordo com o livro *TVE Brasil — cenas de uma história*, “a programação infantil ganhou destaque no início dos anos 1980, com os programas *A turma do lambe-lambe*, com Daniel Azulay, e *Canta-Conto*, com Bia Bedran” (Milanez, 2007, p. 87).

Meu projeto de contar histórias atingiu seu mais profundo intento, pois eu estava inserida no maior veículo de comunicação imaginável até então e, ao mesmo tempo, praticando uma arte milenar. Lembro-me de algumas críticas, por ocasião de um congresso em Brasília, em que o formato do *Canta-Conto* foi debatido e analisado pouco tempo antes de sua estreia nacional. Em sessão especial para jornalistas, críticos e artistas ele foi apreciado entre outros programas inclusive de emissoras comerciais, e o que se falava era que não haveria de causar

interesse nenhum entre as crianças uma mulher a contar histórias, numa era em que a palavra estava perdendo espaço para a explosão da imagem. No entanto, o programa estreou com muita força junto ao público e assim preservou seu impacto durante os sete anos em que foi veiculado. Mudanças de direção, produção e roteiro não modificaram a essência do nosso objetivo, que era o de levar a literatura autoral contemporânea ao lado dos contos de fadas e contos tradicionais para o cotidiano do imaginário das crianças e dos educadores. Partíamos do livro para a oralidade ao contarmos mais de duzentas histórias, que, por sua vez, tornavam-se “palavras andantes”, tomando emprestada a expressão de Eduardo Galeano, na voz e no imaginário de tantos espectadores mirins e adultos. Provavelmente parte desses muitos espectadores, após saborear tantas palavras contadas e cantadas, foi buscá-las em livros e mais livros, para contá-las novamente depois, transformando-as em novas “palavras andantes”, carregadas de um singular sentido em sua repercussão em cada um. Era o que desejávamos. É o que espero que tenha acontecido passados mais de trinta anos...

Considerações finais

IMPRESSÕES DE UMA CONTADORA DE HISTÓRIAS

O prazer que nos dá um artista é de nos fazer conhecer um universo a mais.

Marcel Proust

ENFIM COMEÇO A TENTAR ENCERRAR ESTE livro. Tentar? Sim, pois como já vimos lá no início, “era uma vez, era uma outra vez, era sempre uma vez...”

Considero o contador de histórias o detentor de uma arte não exclusiva ao mundo dos artistas profissionais. No decorrer desta obra verificamos que as narrativas orais sempre estiveram ao lado do homem e de suas conquistas dentro da arte de viver, então concordaremos que a arte de narrar faz parte de sua própria história no mundo e traz imbricados os conceitos de ancestralidade e contemporaneidade. Sempre haverá, portanto, encantamento quando alguém conta ou canta uma história, seja esta pessoa letrada ou iletrada. A arte narrativa se manifesta tanto no contador tradicional, cujas histórias foram criadas e recriadas ao longo do tempo através da narração de sua experiência e de sua memória, quanto no contador contemporâneo que se instrumentaliza através da pesquisa e da leitura e a insere na prática pedagógica. O professor contador de histórias promove em seu cotidiano o fazer artístico das crianças, que passam a construir obras criativas a partir da repercussão que as imagens poéticas das narrativas promovem dentro delas.

Vimos como um simples desenho que transpõe através de formas, cores ou texturas o que foi percebido de um momento específico narrado do conto pode tornar-se uma experiência significativa de aprendizagem, pois ali estão expressas a leitura particular de cada indivíduo do mesmo fato objetivo da narrativa. A forma plástica escolhida pela criança ao desenhar a narrativa é uma apropriação sua do significado objetivo do conto ou canção (pois já vimos

que o conceito de literatura oral abarca também a música) e sua consequente tradução subjetiva.

Esta leitura singular de cada um, expressa em desenhos tão diferentes entre si, nos comprova a existência daquele “cinema mental” proposto por Ítalo Calvino. E seguimos na esteira do conceito de Bachelard acerca da relação íntima da imagem poética com o devaneio, pois o ouvinte de uma história entra no estado de devaneio ao escutá-la e engendra em sua imaginação criadora um mundo sonhado, que dialoga ao mesmo tempo que o liberta da função do real. A imaginação modifica certos aspectos da narrativa e é capaz de ampliá-los enquanto os assimila, portanto talvez possamos alçar que o conto ajuda a memória a lembrar e a imaginação a imaginar...

Quando uma vez me perguntaram numa entrevista por que seria importante para as crianças entrarem em contato com qualquer forma de expressão da arte, respondi que preferia inverter a questão e dizer que é a arte que nos proporciona entradas no mundo. A arte nos dá um olhar diferenciado ao que se nos apresenta em bombardeio diário pelos meios de comunicação. Ela nos propicia olhar para esse mundo moderno impregnado das necessidades fabricadas pela sociedade de consumo e distantes das necessidades essenciais do indivíduo. Quando Walter Benjamin aponta para o empobrecimento da experiência e reflete sobre o fim do narrador, ele o faz no início do século XX e nos traz uma discussão crítica sobre os efeitos do capitalismo na vida do homem contemporâneo.

Eu diria que a arte de contar histórias se faz hoje mais do que nunca necessária exatamente porque quando ela se dá, seja num contexto pedagógico, numa roda informal de contos ou mesmo no que chamamos de indústria do espetáculo, o maravilhoso se instala. O maravilhoso contém elementos e valores ancestrais que vêm caminhando ao lado da existência humana em suas mais diversas culturas, e, quando um conto é narrado, as imagens saltam diretamente para a imaginação criadora do ouvinte, seja ele criança ou adulto. É nesse momento que o indivíduo realiza sua mais importante operação: significar sua relação com o mundo.

Diz Herbert Read que a arte é um contágio e se transmite como fogo de espírito para espírito. Permito-me apropriar de sua colocação e dizer que a arte de contar histórias é uma transmissão que contagia por ser imanente à capacidade do homem de intercambiar experiências e produzir sentido para a vida. Quando a criança percebe que a história contada pelo professor pode continuar nela habitando, repercutindo, produzindo sentidos, cores, formas, texturas, e até “recriando memória”, expressão cunhada por Clarissa Pinkola Estés, ela adquire poder para enfrentar a difícil tarefa de viver e conviver. A narrativa é dirigida ao olhar do outro, é frontal. O contador entrega, oferece um texto oral, uma ideia, uma imagem poética, e as pessoas a recebem como se fosse uma bola que é devolvida com reflexão, expressão e criação.

Os contos da tradição oral vieram através dos tempos instigando os sonhos, colocando à prova seus personagens diante da vida e da morte, revelando e derrubando valores, descobrindo mistérios, sortilégios, desventuras, alegrias e esperanças, e nos falam desta grande experiência compartilhada por todos nós que é a aventura de viver. É também compartilhada por Walter Benjamin e Ítalo Calvino a afirmação de que a característica principal das melhores narrativas é evitar explicações psicológicas para as situações contidas na história. A presença do maravilhoso e o elemento capaz de surpreender estão incrustados na natureza dos contos tradicionais e são eles que provocam encantamento e suscitam novas criações. O extraordinário e o miraculoso são narrados sem que o contexto psicológico seja imposto ao leitor ou ouvinte.

A imagem mais contundente que traduz a força ancestral que têm as narrativas orais é cunhada por Benjamin. Talvez seja deveras relevante registrá-la aqui quase no término deste estudo em que cometo a falha de não definir científica ou academicamente o conceito do binômio ancestralidade x contemporaneidade:

Esta história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas (Benjamin, 1994, p. 204).

A memória de Seu Pedro é feita de suas próprias histórias, que, por sua vez, são memórias de sua infância marcada pela tradição oral que se incorporou à sua imaginação criadora. Sua condição de não letrado em nada impede sua rica leitura do mundo em forma de centenas de histórias e sambas criativos e extremamente poéticos, reveladores da força germinativa de longa duração de sua memória cultural do início do século XX. A narração de suas histórias surpreendentes está imbricada com sua própria história de vida. Do mesmo modo, fez-se necessário neste livro um recorte de minha história, posto que há meio século ela própria está imbricada com a arte narrativa: num primeiro e definitivo momento como ouvinte de uma contadora, cantadeira e encantadora mãe, e num período seguinte e, até hoje, como uma amante das palavras contadas e cantadas propagadas pela estrada afora. Braguinha criou na década de 1950, ao adaptar a história de Chapeuzinho Vermelho, de Charles Perrault, em música e versos: “Pela estrada afora eu vou bem sozinha levar esses doces para a vovozinha”...

Contudo, eu não estou sozinha nesta estrada onde as histórias são vaga-lumes que sinalizam com poesia, mistério e sabedoria os caminhos de todas as gentes e contam desde sempre a história de nossa história no mundo. Os escritores, os poetas, os filósofos, todos os teóricos que me ajudaram a pensar o valor desta antiga arte milenar, em que a palavra é indicadora de rumos, passados, presentes e futuros, são unânimes em relacionar a arte narrativa com a

arte de viver. E todos eles precisam dos contadores de histórias e dos cantadores para que a palavra se dirija alma adentro e possa repercutir profundamente na forma de imagem poética. Letrados e não letrados leem o mundo e contam suas histórias. É preciso contá-las para que o mundo possa ouvi-las. Onde desaparece a arte de narrar, também desaparece o dom de ouvir, já dizia Benjamin: “A narrativa mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do barro” (Benjamin, 1994, p. 205).

Por isso analisamos a relevância das narrativas orais que se mantiveram vivas e germinativas antes mesmo dos suportes que as pudessem registrar. Vimos o quanto a narrativa é uma forma artesanal de comunicação que se prolonga e repercute, ao contrário da informação, que se esgota rapidamente. As narrativas estão imbricadas com a arte de viver. Portanto a arte de narrar e o dom de ouvir se entrelaçam para que a maior aventura do homem possa acontecer.

O TESOURO ATEMPORAL DA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS

EM SEU SENTIDO ORIGINAL, A PALAVRA “tecnologia” significa o conjunto de saberes de uma arte, técnica ou ofício. É disso que este livro trata, essencialmente: uma tecnologia ancestral e atemporal — a arte de contar histórias. Se não “desde que o mundo é mundo”, certamente desde que o ser humano é humano, a prática de contar histórias sempre esteve presente entre nós.

Ao pensarmos sobre a educação de crianças e jovens em nossos dias, deparamos com enormes desafios, como a falta de interesse e a falta de sentido na vida, não só entre os jovens, mas também, muitas vezes, entre os próprios educadores. Vivemos um tempo de rapidez, de banalização e consumo desenfreado, em que os valores humanos muitas vezes se confundem com o das mercadorias compradas e descartadas sem critério.

Se olharmos para os muitos desafios do nosso mundo e nos perguntarmos qual é a nossa *verdadeira necessidade*, uma das principais respostas a que chegamos é a necessidade de sermos mais humanos, um “retorno à matéria humana”, como nos mostra a autora.

Não à toa vemos um ressurgimento da arte narrativa. A qualidade de contato humano que se cria entre duas ou mais pessoas quando se conta uma história é algo extraordinário. O momento em que compartilhamos uma história é um momento de comunhão, de experimentarmos juntos uma dilatação no tempo presente, que se abre para outra dimensão, a dimensão da história. Ao ouvir uma história bem contada, a criança pode experimentar um bem-estar e um contato com seu mundo interior, por meio de sua própria imaginação criadora. Ao mesmo tempo, a história abre para ela a vastidão de outros mundos, onde tudo é

possível — os animais falam, tornamo-nos invisíveis, um anel perdido no mar é encontrado na barriga de um peixe.

Depois de mais de trinta anos dedicados à arte narrativa em diversos contextos, como artista, pesquisadora e educadora, Bia Bedran propõe-se aqui a “refletir sobre o sentido e a relevância deste fazer”. Ela nos brinda com o rico referencial teórico de sua pesquisa e compartilha as reflexões oriundas da sua própria experiência com a arte de contar e cantar histórias. Assim, este livro é um valioso recurso, de grande inspiração para educadores interessados em aproximar sua prática educativa da arte de contar histórias.

Sem dúvida temos um longo caminho a percorrer, se vislumbramos tornar as nossas escolas uma espécie de oásis de contato humano. A tecnologia atemporal da arte de contar histórias é, neste sentido, um tesouro. As histórias de tradição oral são um patrimônio imaterial da humanidade, não pertencem a ninguém e pertencem a todos nós. São vivas e estão aqui para serem usadas.

Sabemos que, nas histórias, os tesouros em geral estão escondidos — ora enterrados, ora guardados a sete chaves, por feras e dragões. Tratamos aqui, então, de um tesouro exposto em plena luz do dia? Sim e não.

Em uma das histórias apresentadas neste livro está o relato de três irmãos que, quando seu pai está no leito de morte, conta-lhes que há um tesouro enterrado em seu campo. Os irmãos cavam, mas não encontram nada. Põem-se então a plantar no campo revirado e tornam-se prósperos agricultores. Descubrem que o tesouro ao qual se referia o pai precisava ser encontrado por meio de seu próprio trabalho.

Para que se possa chegar a criar um contexto propício de trabalho com a arte narrativa, que nos possibilite um contato verdadeiramente humano e um reencantamento do mundo, do qual nos fala a autora, é preciso um trabalho árduo e cheio de esperança. Que estas páginas sirvam como um farol iluminando esta jornada.

Julia Grillo

Artista educadora e contadora de histórias

Membro da Oficina Escola de Arte Granada e do Grupo Palavra Chave

Mestre em Educação (ECA-USP)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria Del Rosario Suárez (coords.). *Contos populares brasileiros*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2001.
- ALVES, Rubem. *O velho que acordou menino*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Tradução: Guttorm Hanssen. Rio de Janeiro: Saga, 1966.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.
- BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARBOSA, Wallace de Deus. Mitopoiesis contemporâneas: o Chupa-cabras. *Poiesis*, Niterói- RJ, v. 03, p. 117-124, 2001.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. (Obras Escolhidas I). Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas III).
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas II).
- BOFF, Leonardo. *Saber cuidar: ética do humano — compaixão pela terra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade — Lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAGA, Elizabeth dos Santos. *A constituição social da memória*. Uma perspectiva histórico-cultural. Ijuí (RS): Editora Unijuí, 2000.
- BUSATTO, Cléo. *A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BUSATTO, Cléo. *Contar e encantar: pequenos segredos da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CALVINO, Ítalo. *Fábulas italianas*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARMONA, Beth. Produções qualificadas. In: MILANEZ, Liana. *TVE: Cenas de uma história*. Rio de Janeiro: ACERP, 2007.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CERQUEIRA, Esther Pedreira. *Folclore musicado da Bahia*. Salvador: Editora Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- COELHO, Betty. *Contar histórias*. Uma arte sem idade. São Paulo: Ática, 1989.
- DAMASCENO, Darcy. Estudo crítico. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética. Volume único*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.
- D'ANGELO, Martha. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- D'ANGELO, Martha. Infância em Berlim: expedições às profundezas da memória. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos (RBEP)*, v. 89, nº 221, jan/abr, 2008.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *O dom da história: uma fábula sobre o que é suficiente*. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- FARIA, Edméia. *Folclore poético em Pompéu*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2000.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. V. XXI. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1966.
- FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 2008.

- FROBENIUS, Leo. *A gênese africana. Contos, mitos e lendas da África*. São Paulo: Landy, 2005.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas I).
- GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Tradução: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Apresentação de Malba Tahan. Tradução: Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Tradução: Ordep José Serra. São Paulo: Paz e Terra e Unesp, 1998.
- KRAMER, Sonia; JOBIM, Solange (orgs.). *Histórias de professores: leitura, escrita e pesquisa em educação*. São Paulo: Ática, 1996.
- LEAHY-DIOS, Cyana. *Educação literária como metáfora social: desvios e rumos*. Niterói: EdUFF, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Diógenes da Cunha. *Câmara Cascudo, um brasileiro feliz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1998.
- MACHADO, Ana Maria. *Ilhas no tempo: algumas leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MARTINS, Karla Patrícia Holanda (org.). *Profetas da chuva*. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2006.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética. Volume único*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.
- MELLON, Nancy. *A arte de contar histórias*. Tradução: Amanda Orlando e Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- MIGUEZ, Fátima. *Nas arte-manhas do imaginário infantil*. O lugar da literatura na sala de aula. Rio de Janeiro: Zeus, 2003.
- MILANEZ, Liana. *TVE Brasil: cenas de uma história*. Rio de Janeiro: Acerp, 2007.
- NAJJAR, Jorge; CAMARGO, Sueli (orgs.). *Educação se faz (na) política*. Niterói: EdUFF, 2006.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

- PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto. Emergência de uma prática oral*. São Paulo: Cortez, 2005.
- PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. São Paulo: Landy, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Organização: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard (Pléiade), v. I, 1987, p. 4.
- READ, Herbert. *A redenção do robô: meu encontro com a educação através da arte*. Tradução: Fernando Nuno. São Paulo: Summus, 1986.
- RÓNAI, Paulo. Prefácio *In: ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTOS, Myrian. “O pesadelo da amnésia coletiva. Um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado.” *RCBS*, ano VIII, nº 23, outubro/1993.
- SCHWEIDSON, Edelyn. O espírito vivo da comunidade e a educação dos excluídos. *Revista Contemporaneidade e Educação*, Rio de Janeiro, ano I, nº 0, setembro/1996.
- SEMERARO, Giovanni (org.). *Filosofia e política na formação do educador*. São Paulo: Ideias e Letras, 2004.
- VERISSIMO, Luis Fernando. *As mentiras que os homens contam*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.

FILME

- COUTINHO, Eduardo. *Jogo de cena*. Rio de Janeiro: VFilmes, 2006. DVD. 107min.

DISCOGRAFIA

- BEDRAN, Bia. *Coletânea de músicas infantis*. CD. Rio de Janeiro: Angelus Produções Artísticas, 1997.
- BEDRAN, Bia. *A caixa de música de Bia*. CD. Rio de Janeiro: Angelus Produções Artísticas, 1995.
- BEDRAN, Bia. *Bia canta e conta*. Vol. 1. CD. Rio de Janeiro: Angelus Produções Artísticas, 1989.
- BEDRAN, Bia. *Bia canta e conta*. Vol. 2. CD. Niterói: Angelus Produções Artísticas, 2000.
- BEDRAN, Bia. *Histórias de um João de Barro*. DVD. Rio de Janeiro: RobDigital, 2007.
- CHAVES, Gylmar; ALENCAR, Calé. *Patativa do Assaré*. CD. Fortaleza: Cariri Discos; Equatorial Produções; Caixa Econômica Federal, 2002.

NÓBREGA, Antonio Carlos; MARIA, Solange. *Brincadeiras, estórias e canções de ninar*. LP. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1983.

ESPETÁCULO TEATRAL

O PORÃO DAS HISTÓRIAS. Espetáculo de contação de histórias com Bia Bedran. Direção e criação de luz: Djalma Amaral. Direção musical: Ricardo Medeiros. Rio de Janeiro: Teatro Café Pequeno 2001. Teatro do Leblon, 2001 e 2002. Niterói: Teatro Municipal de Niterói, 2002.

SOBRE A AUTORA

BIA BEDRAN NASCEU EM NITERÓI, EM 26 de novembro de 1955. É escritora, professora, cantora, compositora e contadora de histórias. Graduada em musicoterapia e educação artística, Bia é mestre em estudos contemporâneos das artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Criou e desenvolveu a oficina “A Arte de Cantar e Contar Histórias” na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Entre 1973 e 1983, foi integrante do Quintal Teatro Infantil. Também integrou o Bloco da Palhoça, no qual mesclava composições suas com uma profunda pesquisa de ritmos e gêneros musicais do folclore brasileiro. Os trabalhos no teatro lhe renderam prêmios, como o Troféu Mambembe e o Prêmio Coca-Cola de Teatro Infantil. Fez também trabalhos para a televisão, entre os quais os programas *Canta-Conto* e *Lá Vem História*. Dedicou toda sua vida à arte e às crianças, recebendo inúmeros prêmios de teatro e música, completando cinquenta anos de carreira artística em 2023. Escreveu vários livros infantis, tendo recebido o Prêmio Jabuti em 2016 por *O mundo dos livros*, na categoria Didáticos e Paradidáticos, além de obras incluídas no catálogo de Bolonha da FNLIJ, como *O caraminguá* e este *A arte de cantar e contar histórias: narrativas orais e processos criativos*. Seus livros geralmente tornam-se canções, e toda sua vasta obra musical está disponível nas plataformas digitais. Conheça mais sobre o trabalho de Bia Bedran em www.biabedran.com.br.

EDITORA RESPONSÁVEL

Daniele Cajueiro

PRODUÇÃO EDITORIAL

Adriana Torres

Ana Carla Sousa

Pedro Staite

Macondo Casa Editorial

REVISÃO

Frederico Hartje

Maria Helena Huebra

Shahira Mahmud

Carolina Rodrigues

CAPA

Celina Faria

DIAGRAMAÇÃO

Ranna Studio

Este livro foi impresso em 2024
para a Vitrine Editora.