

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA NETO - UNESP

GIULIANO TIERNO DE SIQUEIRA

O Narrador

Considerações sobre a arte de contar histórias na cidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Educação

Linha de Pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Luiza Helena da Silva Christov

SÃO PAULO

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

S618n Siqueira, Giuliano Tierno de, 1978-

O narrador : considerações sobre a arte de contar histórias na cidade/ Giuliano Tierno de Siqueira. - São Paulo, 2016.
153 f.

Orientador: Profª. Drª. Luiza Helena da Silva Christov.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Contadores de histórias. 2. Arte de contar histórias.
3. Performance (Arte). I. Christov, Luiza Helena da Silva.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 808.543

SIQUEIRA, G. T. O Narrador. *Considerações sobre a arte de contar histórias na cidade*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP para obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em: 21 de maio de 2016

Banca Examinadora

Profa. Dra. Luza Helena da Silva Christov (Orientadora)

Instituição: Instituto de Artes da UNESP (voluntária UNESP)

Prof. Dra. Juliana Jardim Barboza

Instituição: Universidade São Judas Tadeu

Prof. Dr. Fabiano de Oliveira Moraes

Instituição: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Prof. Dra. Rejane Galvão Coutinho

Instituição: Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli

Instituição: Instituto de Artes da UNESP

O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, de Walter Benjamin, escrito em 1936 é um ensaio clássico na formação dos artistas brasileiros, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. É um texto que já foi comentado por pensadores de diversas abordagens das ciências humanas e das artes. Uma obra que tem sido referência para muitos estudos e práticas de quem conta histórias hoje. Por ser um fundamento para essa pesquisa e por seu autor significar um dizer singular para o pensamento da narração oral em contexto urbano, sobretudo no Brasil a partir da segunda metade do século XX, quero destinar esse trabalho a Walter Benjamin e junto dele, ao meu filho que nasceu em 15 de janeiro de 2015 e que também é um Benjamin. Aos dois *Benjamin* dedico essa voz que nasce da escuta, do dissenso, do consenso, da harmonia, do confronto, da fricção, do entrelaçar de tantas outras vozes que vieram antes de mim, que convivem em meu tempo e que ainda virão.

*Muita gente tem uma árvore plantada na cabeça, mas o próprio cérebro é muito mais
uma erva do que uma árvore.*

Deleuze e Guattari

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao mestre da vida Daisaku Ikeda por dar a ler as histórias contidas na experiência da vida.

Agradeço à minha mestra, amiga e paciente leitora e companheira dessa empreitada acadêmica, a professora Dra. Luiza Helena da Silva Chirstov, que sabe devolver a palavra própria ao pesquisador.

Agradeço à companheira e parceira de vida Ângela Castelo Branco por tudo: meu amor mais profundo!

Agradeço ao filho que nasceu e a quem dedico de maneira inteira esse trabalho, nosso *Benjamin*. Gratidão filho por me dar a mão em momentos tão complexos.

Agradeço ao movimento complexo da vida!

Agradeço ao pai, Roberto e à mãe, Marilene: pelo nome, pelo cuidado e pela ascendência terrestre.

Agradeço ao irmão, Cristiano e à irmã, Luciana. Companheiros que sabem abraçar e escovar as palavras.

Agradeço aos tios e às tias, aos primos e às primas, aos vizinhos e às vizinhas, e a toda a minha ancestralidade que não pude conhecer.

Agradeço aos amigos (todos e muitos!).

Agradeço aos companheiros de pesquisa do Grupo de Pesquisa em Experiências de Formação – RODA-LÍNGUAS vinculado ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP (Capes/Cnpq).

Agradeço ao Jorge Larrosa pela amizade, pelos aprendizados e pelas conversas com o tempo do dizer e do escutar. com vagar.

Agradeço a todos os alunos do curso de pós-graduação *latu senso A Arte de Contar Histórias – Abordagens poética, literária e performática*,

que desde 2010 me alegram por sua vitalidade em estudar, pesquisar e amar a temática da narração oral.

Agradeço aos companheiros de trabalho do Centro Cultural São Paulo, da Coordenadoria do Sistema Municipal de Bibliotecas da Cidade de São Paulo, do Instituto Singularidades, da Editora FTD, das Fábricas de Cultura (Poiesis) da Secretaria de Estado da Cultura, do Colégio Augusto Laranja, d'A Casa Tombada [Lugar de Arte, Cultura, Educação], da FACON – Faculdade de Conchas.

Agradeço a todos os contadores de histórias que me precederam, que são meus contemporâneos e que ainda nascerão.

Agradeço com profunda gratidão a generosidade de Rita Bredarioli, Rejane Coutinho, Juliana Jardim, Fabiano Moraes, Eliana Yunes, Francisco Wagner, Heidi Monezzi, Cristiane Rogério, Fernando Chuí, Cleide Terzi, Grupo Roda-Línguas, Daniel Munduruku, Cris Rogério, Bia Bedran, Cléo Busatto, Heloísa Bonfanti, Regina Machado, Alice Bandini, Giba Pedroza, Benita Prieto, Gyslaine Matos, Betty Coelho, Eva Furnari, Nícia Grillo, Júlia Grillo, Simone Grande, Kelly Orasi, Ivani Magalhães, Ligia Borges, Antonia (Andreia) Sousa, Letícia Cocciolito, Letícia Liesenfeld, Flávia Giacomini e tanta gente que não caberia nessas páginas de agradecimento.

Gratidão. Gratidão. Gratidão.

Nam-myoho-renge-kyo a todos, do fundo do meu coração.

RESUMO

Esta tese trata de pensar a arte de contar histórias na cidade. O título é uma alusão à clássica obra de Walter Benjamin, *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, texto de 1936. Foram consideradas nessa investigação a experiência do pesquisador/contador de histórias e de alguns narradores brasileiros que atuam em contexto urbano. Em diálogo com pensadores, educadores, artistas contemporâneos, o foco central da discussão é o paradoxo existente entre o ressurgimento da figura do contador de histórias nas cidades nas últimas décadas - com vistas à valorização da palavra pública e de retomada do encantamento dos encontros por meio da partilha de histórias - e o seu alinhamento com as práticas artísticas e performáticas ligadas ao entretenimento. Esse último ponto, pensado à luz das ideias de Guy Debord (1931-1994), sobretudo em relação ao conceito de *Sociedade do Espetáculo*; e, Christoph Turcke (1948 -) e sua tese sobre a *Sociedade Excitada*. Para responder esse explícito paradoxo entre a necessidade do exercício da partilha pública da palavra e sua concomitante armadilha sensório-espetacular nos dias de hoje, o leitor encontrará o relato de experiência do pesquisador/contador de histórias (articulado às experiências que são comuns a tantos outros narradores que surgiram nas cidades); um diálogo fictício entre o pesquisador e os autores referenciais dessa pesquisa; e, por fim, o desdobramento de outras questões pertinentes aos posicionamentos ético, estético, poético e político do contador de histórias na atualidade.

Palavras-chave: contador de histórias urbano; performances narrativas; palavra pública.

ABSTRACT

This thesis aims to reflect on the art of storytelling in the city. The title alludes to Walter Benjamin's classic, *The Storyteller. Reflections on the work of Nikolai Leskov (from 1936)*. There were taken into consideration in this research investigation the experience of the researcher/storyteller and of some Brazilian raconteurs who act in the urban contexts. In a dialogue with philosophers, art and educators and contemporary thinkers, the central focus of this discussion is the paradox between the rebirth of the storyteller within cities in the last decades (with regards to the appreciation of the public word and of the enchantment) and, its alignment with the cultural practices of entertainment. This last point, thought under the enlightenment of Guy Debord (1931-1994) and his considerations about the spectacle society; and, Christoph Turcke (1948) thoughts about the excited society. This paradox will be seen on the interviews conducted with the storytellers, and also by the bibliographical research that approaches the art of contemporary storytelling. To reach this paradox it was necessary to retell some of the pathways for formation and acting of storytellers who will appear on the research as Brazilian icons of this comeback of the art of storytelling within cities, besides understanding the roots that originated the storytelling styles we see nowadays on social and public spaces, along with the kinds of stories which will mostly compound this raconteurs repertoires.

Through a fictional dialogue between the researcher and the reference authors of this research it is explicit the paradox pointed above and also unfolded from other relevant questions referring to the ethical, aesthetical, poetical and political positioning of the storyteller nowadays.

Key words: urban storyteller, storytelling styles, repertoire of storytellers within cities.

SUMÁRIO

O fio da meada, 13

PARTE I – A Casa

Capítulo 1 – As vozes na Casa de um contador de histórias brasileiro e urbano, 25

1.1. Uma Casa chamada Mooca, 28

1.2. Em busca da Casa pública, 31

1.3. O Narrador reaparece e sai de Casa em direção à cidade, 34

1.4. Ainda nas proximidades da morada,

O Narrador principia a criação de um caminho para atravessar a avenida movimentada até O Bar. Busca embriagar-se por encontros diversos, com vistas a chegar à Casa pública: A Praça, 36

Capítulo 2 – O ressurgimento do contador de histórias em uma Casa chamada Cidade, 44

2.1. Brevíssimo panorama da arte de contar histórias hoje, 47

2.2. Pistas da arte de contar histórias no contexto urbano brasileiro ou Uma plantação de banana, 52

2.3. Fragmentos de histórias sobre a arte de contar histórias nas cidades, 56

2.3.1. Gilka Girardelo – Florianópolis/SC, 59

2.3.2. Grupo Morandubetá – Rio de Janeiro/RJ

(Benita Prieto, Eliana Yunes, Lúcia Fidalgo e Celso Sisto), 61

2.3.3. Regina Machado – São Paulo/SP, 63

2.3.4. Alice Bandini – São Paulo/SP, 65

2.3.5. Fabiano Moraes – Vitória/ES, 68

2.3.6. Cléo Busatto – Curitiba/PR, 70

2.4. Matrizes identificadas que contribuíram para as formas performáticas das narrativas atuais, 71

2.4.1. Matriz 1: Voltar os olhos aos saberes de experiência

dos Povos e Comunidades Tradicionais, 73

2.4.2. Matriz 2: A formação e a atuação do contador de histórias a partir da imbricação com a história da arte-educação e seus desdobramentos teóricos e práticos, 75

2.4.3. Matriz 3: PROLER (Programa Nacional de Incentivo à Leitura) e o grupo carioca Morandubetá, 78

2.4.4. Matriz 4: A presença dos artistas de teatro, sobretudo atores e atrizes, em meados dos anos 1990 para o campo da narração oral, muitas vezes por dificuldades de sustentabilidade do teatro por ausência de políticas públicas para a realização de espetáculos, 83

2.4.5. Matriz 5: As irradiações do movimento de *renovú dú contê* francês a partir da criação do Boca do Céu – Festival Internacional de Contadores de Histórias que em 2016 realizará a 7ª edição, 85

2.5. O que contam os contadores de histórias nas cidades?, 87

2.6. A *performance* artística e o ato de contar histórias, 89

PARTE II – O Bar

Conversa num Bar: embriagados por palavras de dizer a retomada do conto nas cidades em diálogo entre áreas do conhecimento: artes, filosofia, sociologia, educação e afins, que estudam as complexidades do humano quando o assunto são palavras de ser, de estar, de sentir, de pensar, de dizer, 92

PARTE III – A Praça Pública

Ensaio com a praça pública ou
Sobre o conto nas cidades complexas, 123

Conclusão ou Uma carta para Benjamin, 141

Referências, 146

O fio da meada

Esta tese trata de pensar a narração oral, como prática artística em contexto urbano. A proposta é a de abordá-la a partir da imbricação das dimensões estética, política, ética e poética para pensarmos o conto materializado na *performance* artística nos dias atuais.

Contar histórias, nesse sentido, está circunscrito dentro do campo daquilo que se costuma chamar contemporaneamente de *spoken word* (tradução literal: “palavra falada”), que é uma forma de arte literária ou *performance* artística, nas quais letras de música, poemas ou histórias são faladas. *Spoken word* está no limite entre os gêneros artísticos.

Nessa tese, tratarei da retomada da história falada, dando ênfase à sua manifestação artística, nos territórios urbanos brasileiros. Caminho que percorri por meio de revisão bibliográfica sobre o tema; da revisão bibliográfica sobre temas artísticos, pedagógicos, filosóficos, sociológicos e culturais vinculados às discussões de questões acerca da contemporaneidade no contexto urbano; entrevistando contadores de histórias de algumas cidades brasileiras e analisando os discursos produzidos a partir de tais encontros; relatando e analisando o meu próprio trajeto como pesquisador e contador de histórias.

Ao abordar exclusivamente o narrador e a história falada nas cidades, deixarei de contar, pensar e analisar outras práticas artísticas ligadas ao *spoken word* como os saraus periféricos¹, o *slam* poético² etc., que estão presentes como manifestações sociais

¹ Construídos de maneira coletiva e buscando um encontro entre arte e pensamento crítico, os saraus periféricos pregam a poesia e a literatura como maneira de transpor barreiras materiais e simbólicas nos grandes centros urbanos.

² O termo *slam* significa conquistar todos os truques de um jogo de cartas, teve sua origem no jogo de *bridge*. Em outros contextos, a expressão é usada no sentido figurado para evidenciar o grande sucesso obtido em determinada situação. O *slam* poético teve início em 1984, numa escola de Chicago, no estado americano de Illinois. Lá, Marc Smith deu início ao que se tem registrado como o primeiro campeonato de poesias ao microfone, julgado pelo público e decidido através do confronto indireto entre os participantes. A poesia *slam* não é declamada e cada poeta imprime em seu texto cadências, leituras e ritmos próprios, que, sem sua voz, seriam decididos pelo leitor. É um poema que necessariamente terá ruído, barulho, vida própria – nada parecido com uma leitura silenciosa e calma, normalmente

e artísticas vivas nas bordas das cidades brasileiras. Deixarei também de abordar o contador de histórias ligado aos Povos e Comunidades Tradicionais³, visto que darei ênfase ao movimento urbanizado dessa manifestação.

Ao focar a pesquisa no que podemos chamar **contação de histórias**⁴, nas cidades estamos falando de um sem-número de temas, assuntos e questões que poderiam ser desenvolvidos. Para explicitar quais questões são de interesse dessa pesquisa, optei por dividi-las entre aquelas que estão em evidência nas discussões públicas sobre o tema, mas que não interessam ao escopo dessa tese e as que estão fundamentalmente ligadas ao seu desenvolvimento e que foram as eleitas para entrarem nessa discussão.

Início pelas questões que não interessam aos fins desta pesquisa:

Não interessa pensar o conto como redenção. Contar história como um ato capaz de libertar o contador e o ouvinte de algo que os aprisionam para conduzi-los a condutas comportamentais mais cidadãs. Ao menos não nesses termos.

Não interessa falar da terapia dos contos e dos efeitos curativos de uma história narrada e escutada. Contudo, se pensarmos a palavra *terapia* como o equilíbrio entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo, o dentro e o fora, de cada pessoa, estaremos tocando nessa questão, ainda que de maneira não direta.

associada ao gênero poético. (ver informações completas em <<http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/49/artigo293770-1.asp>>. Acesso em: 16 nov. 2015 .

³ Entede-se por Povos e Culturas Tradicionais grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, e que utilizam o conhecimento gerado e transmitido pela tradição.

⁴ Utilizarei as expressões narração de histórias e contação de histórias como sinônimos ao longo da tese. Segundo o professor e pesquisador Fabiano Moraes da Universidade Federal do Espírito Santo, o mais antigo registro escrito do termo contação de histórias vinculado à prática urbana de narrar está presente no artigo **Uma ilha rodeada pela literatura infantil**, de autoria de Fanny Abramovich, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, do dia 8 de abril de 1984, na qual a escritora refere-se à Biblioteca General José Martí de Havana, Cuba: “Lá [...] há contação de histórias permanente, oficinas de escrita, de artes plásticas, de mapas, de pesquisa científica etc.”. Ampliando um pouco a historicidade da expressão **contação de histórias**, no livro *Contadores de Histórias. Um exercício para muitas vozes*. Consta uma entrevista Júlio Diniz ao grupo carioca Morandubetá (formado em 1989). “Júlio Diniz: De onde vem essa palavra, “contação”? Morandubetá: Essa palavra é do grande contador Gregório Filho. Primeiro ficávamos cheios de receios de usar, pois a palavra não existia. Mas Gregório nos convenceu. É melhor falar de um jeito que todo mundo entenda. A língua portuguesa aguenta tudo isso. Ele define assim contação, **ação de contar**”.

Não interessa pensar e discutir as definições conceituais (de palavras mais ou menos rigorosas) ligadas ao ato de contar histórias nos contextos urbanos. Se o conceito mais preciso para definir o fenômeno é *contação de histórias* ou *narração de histórias*; se é mais preciso dizer *conto* ou *história* etc.

Não interessa pensar e discutir se ator é contador de histórias ou se contador de histórias é ator. Se contador de histórias faz teatro ou se a narração oral é cênica. Ainda que seja inevitável transversar pelo tema do espetáculo num espectro filosófico mais abrangente.

Não interessa analisar a função da história: a moral que ela transmite, a mensagem, se ela ajuda a ler e a escrever; se ela melhora o mundo ou o piora etc.

Não interessa pensar a funcionalização da história ou dicotomizar a análise do fenômeno da narração oral hoje, no sentido de atribuímos benefícios ou malefícios a esse acontecimento, o que poderia escamotear a sua complexidade.

Não interessa discutir ou definir se narração de histórias é mediação de leitura ou se mediação de leitura pode ser realizada sem a presença do livro, por meio apenas da história falada.

Não interessa a definição geral do que vem a ser arte ou dos processos históricos que situam essa ou aquela concepção de arte, pois há muitos trabalhos que têm a narração oral como problema de pesquisa que contribuíram nesse sentido.

As questões que interessam ao desenvolvimento desta tese:

Interessa pensar e problematizar o tônus de sabedoria delegado ao fenômeno da oralidade estabelecido na *performance* de alguns contadores de histórias hoje e herdado da figura idealizada do narrador vinculado às comunidades tradicionais: ideário ancorado na variação entre uma saudade de um tempo não vivido e uma utopia de

tempos vindouros melhores. A potência, nesses casos, está no passado e no futuro, nunca no presente.

Interessa pensar como essa retomada é sintomática do desejo das populações das cidades em expor as palavras nos espaços públicos em busca d'*a partilha do sensível*⁵, de *estar com*, de compartilhar, de partilhar experiências comuns ao todo e preservar aquelas experiências que dizem respeito apenas às partes.

Interessa analisar a complexidade dessa exposição, inspirado por Rancière pela partilha do sensível a partir da tríplice relação evocada pela *performance* narrativa nas cidades: o conto, o narrador e a audiência, com vistas à invenção de uma outra realidade possível em contraponto à realidade hegemônica ditada pela ordem mundial que desvia a todos da potência da linguagem de atribuir novos sentidos às coisas, à natureza e aos homens. Importante ressaltar que essa partilha não está garantida pelo simples ato de narrar uma história e outros a ouvirem. Essa falta de garantia parte do princípio de que simultaneamente à ocupação dos espaços públicos gratuitos ou privados com as histórias, o artista e a audiência também estão, muitas vezes, mesmo sem consciência disso, a serviço das lógicas do entretenimento e do consumo, preconizadas pela *sociedade do espetáculo*⁶ (DEBORD, 1968) e, tornadas complexas pela *sociedade da excitação*⁷.

⁵ Conceito desenvolvido pelo filósofo contemporâneo francês, Jacques Rancière em sua obra *A partilha do sensível*, publicada no Brasil pela primeira vez no ano de 2005. O título dessa tese inspirou-se na argumentação do filósofo a partir desse conceito. O conceito será melhor desenvolvido no capítulo 3 da Parte I, com vistas a elucidar o sentido *stricto* da determinada conceituação no escopo da tese apresentada.

⁶ *Sociedade do Espectáculo* é uma expressão cunhada por Guy Debord. Filósofo social e diretor de cinema, em julho de 1957, com artistas e escritores de diferentes países, fundou na Itália a Internacional Situacionista, cuja revista, editada por mais de dez anos, inaugurou o discurso libertário que ganharia o mundo a partir dos acontecimentos de Maio de 1968. Um ano antes da eclosão do movimento, Debord publicou a mais importante obra teórica dos situacionistas, *A sociedade do espetáculo*, precursor de toda análise crítica da moderna sociedade de consumo. (DEBORD, 2011).

⁷ *Sociedade excitada* ou *sociedade da sensação* são expressões definidas por Christoph Turcke, filósofo alemão nascido em 1948 e professor de filosofia na Hochschule für Grafik und Buchkunst em Leipzig. Turcke segue o gradativo estreitamento de significado do conceito de sensação da Renascença até a Revolução Francesa e constata nisso um processo de constituição social, ou seja, como a sociedade

Interessa analisar como a narração de histórias, performática, está ou não, atenta ao seu duplo destino hoje: o primeiro destino ligado à revalorização da palavra pública e da emergência da invenção de palavras para a partilha de experiências com vistas ao bem comum; o segundo destino ligado à espetacularização e à excitação da palavra para entreter, para distrair, para controlar a audiência e desviá-la de suas questões comuns.

Interessa pensar e analisar quais as matrizes que impulsionaram os modelos de atuação do contador de histórias no contexto urbano brasileiro hoje.

Interessa pensar e analisar o que e como contam os contadores de histórias nas cidades.

Interessa lembrar os nomes e as histórias daqueles que são considerados peças-chaves nesse reaparecimento da arte de contar histórias nas cidades.

Interessa analisar e expor os caminhos da criação artística na narração de histórias que ofertam uma alternativa ao excesso de produtividade, operado pelo mercado e pela sua mão que força a funcionalização de todos os gestos humanos, inclusive da produção de narrativas: pedagogizando-as, moralizando-as; distraindo e entretendo a audiência em função do controle que visam à expropriação do comum da vida pública e do convívio dos semelhantes e, que as partes se sintam exclusivas quando na realidade estão se tornando massa de consumo em direção ao descolamento de suas reais necessidades.

Interessa pensar a narração oral como arte, e nesse sentido uma forma de conhecer o sensível, como possibilidade de invenção no tempo presente por meio de experimentações com a linguagem com a hipótese de que nesse processo possa haver a invenção de possíveis sensíveis a serem partilhados.

Interessa pensar a presença e a atuação do contador de histórias como uma exposição de uma experiência vinculada ao tempo presente, aos homens presentes, à vida presente. Expondo, ao narrar um conto, a imbricação política, ética, estética e poética desse gesto.

moderna se formou numa massa de excitação. Importante enfatizar que final de sua filosofia radical da sensação o filósofo tematiza como ainda é possível resistir a esse fato. (TURCKE, 2010).

Interessa pensar o ato de contar histórias como arte e invenção da partilha de experiências sensíveis, porque ao articular e selecionar códigos e sentidos (sensatos e sensíveis), o narrador, por meio do conto, pode ofertar a si e à audiência dúvidas e hipóteses acerca daquilo que se nomeia como realidade e que pode nos limitar a todos em nossa potência de ação.

Interessa pensar a imaginação criadora de cada partícipe da partilha, colocando sob suspeita o estatuto da realidade hegemônica.

Interessa pensar a narração oral, como experimento e como linguagem, por isso arte.

Em muitos discursos dos contadores que atuam nas cidades com os quais conversei e nos textos que pude ler, o ato de contar histórias aparece marcadamente como uma ação de sabedoria, ideário que, na tese aqui apresentado, pode produzir esse tônus mencionado. Será o narrador um ente sábio? Será sábio o conto? Sobre o que eles sabem? É o conto que sabe ou é o contador? Ambos? Interessa-nos estarmos perto dos saberes, mas como diz Edgar Morin “nunca saberemos se realmente fomos sábios ou loucos” (2004).

Numa sociedade complexa como a constituída nas cidades é possível que um ente - ou uma narrativa proposta por esse ente – saiba a totalidade de um acontecimento ou experiência? É possível falar com todos? Dizer a todos? Por que e para quê esse desejo de falar com todos? Será que o conto mais interessante não é justamente aquele que se pergunta e nesse processo faz-se um potente dispositivo de saber-se junto com aqueles que o escutam?

Há um pensamento que aponta para uma hipótese de resposta, a ser aprofundado ao longo da pesquisa, nos escritos de Roland Barthes, sobre o que sabe a literatura - e que podemos, sem receio de sermos arbitrários, adequar ao contexto da narração de histórias: “[...] *a literatura* (grifo meu: o conto) *não diz que sabe alguma coisa, mas que*

sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. (BARTHES, 2008, p. 19)”.

Interessa pensar a narração oral de histórias como um modo particular de conhecer o mundo e a sua complexidade.

Essas são as escolhas para a produção dessa tese. A escolha não é coisa fácil. A escolha não depende de um simples querer anterior. Ela é causa e simultaneamente efeito. Atenção à aproximação do sentir, do pensar e do dizer. Eu escolho porque olho, mas não sei todas as razões que me levam a olhar para o que olho. Quanto mais próximo estou dessa simultaneidade mais me distancio da ideia de hierarquia dos saberes, tanto do saber do artista narrador quanto do saber do pesquisador. Dessa forma, estou na direção da relação de horizontalidade que há entre as coisas vivas. Estar nessa posição é constituir um horizonte sobre os problemas de criação e pesquisa.

Com base nessa contínua atenção ao que me acontece e ao que nos acontece como contadores de histórias em contexto urbano no Brasil de hoje que cheguei ao foco dessa pesquisa. Importante ressaltar nessa introdução que não há nas universidades brasileiras áreas de concentração ou linhas de pesquisa que abordem especificamente a narração oral como fenômeno artístico. Tampouco, há um referencial teórico e acadêmico constituído especificamente nesse campo do saber. As produções que pude ter acesso originam-se nos institutos de ciência da informação, letras, artes, educação, educação física, entre outras, sempre aproximadas de outra disciplina que não necessariamente envolva pesquisa em relação à palavra falada.

Temos inúmeros trabalhos que associam o verbete arte ao ato de contar histórias, isso muito por conta de um enraizamento dessa acepção no imaginário popular. *Arte* como aquilo que é benfeito. Como a *arte* da culinária, a *arte* do bordado, a *arte* da costura, a *arte* da modelagem, a arte de contar histórias etc.

Tive acesso a alguns trabalhos que aproximam a experiência da narração oral em contexto urbano da prática artística. Encontrei trabalhos que apontam caminhos para a formação do contador de histórias em diálogo com as artes estabelecidas (literatura, dança, teatro, música, artes visuais, artes digitais), além da necessidade de reaproximação da arte narrativa em contexto urbano das manifestações populares, sobretudo as brincantes. São estudos absolutamente relevantes e que contribuíram sobremaneira para a fundamentação da defesa da tese que ora apresento.

Quero ressaltar que a palavra fundamentação nessa pesquisa não será entendida como um pilar sobre o qual serão urdidas ideias hierarquizadas. Entendo o fundamento desse trabalho a partir de raízes paralelas à superfície do solo horizontalmente em gesto de brotar. Pensamento esse preconizado por Félix Guattari e Gilles Deleuze: um rizoma. Tenho que alertar ao leitor que tive muitos problemas em nomear a forma de pesquisa, isso porque tenho receio dos modismos acadêmicos, e a palavra rizoma pode soar como tal. A coragem para assumi-la nasceu da precisão da palavra em relação ao movimento da pesquisa. Por isso a emprego sem constrangimentos.

Escolho falar sobre a arte de contar histórias, sobretudo pela condição que me vi imerso, da ausência de linhas de pesquisa, já citada anteriormente, sobre a oralidade do conto como prática artística nas universidades brasileiras. Tornou-se inevitável a constituição de um trajeto imbricado entre os discursos produzidos a partir das entrevistas que realizei, de meu próprio relato e do *corpus* teórico buscando um diálogo com os variados campos que tencionam o ato de contar histórias, dando ênfase ao saber de experiência no campo artístico como um fundamento rizomático dessa pesquisa.

Quando digo “saber de experiência” refiro-me aos encontros que pude estabelecer com alguns contadores e algumas contadoras de histórias (que nomeiam sua atuação como arte narrativa em diversos territórios urbanos brasileiros), às leituras de entrevistas e

textos de relatos de experiências de alguns outros narradores e de algumas outras narradoras, além, é claro, do relato e análise de minha própria experiência como contador de histórias. Assumo *o saber de experiência*, aquele em que o sujeito passa por algo e consegue narrar, para si e para o outro, o ouvido, o lido, o memorado e o imaginado, como um referencial tão consistente quanto qualquer outra produção teórica no âmbito acadêmico.

Não caberia nesse estudo um trajeto que partisse de uma raiz para o seu desenvolvimento arbóreo partindo de uma raiz em direção ao tronco, aos caules, às folhas, aos frutos etc. O que procuro com essa pesquisa é um texto que assuma a simultaneidade entre causas e efeitos. Como um rizoma no bambu. No, dentro do, junto com, “e” em vez de “mas”. Uma conjunção.

A vida que brota de um fio horizontal. Observo nessa imagem o fio narrativo horizontal de onde brotam as potências de bambu. Há um fio. Escolho pensar nesse fio como o fio narrativo necessário tanto para contar essa história como para produzir um conto em contexto urbano hoje. Um fio que não se coloca hierarquicamente e que ofereça potência para o dizer, para o vir a ser de um bambu, para o acontecimento de um broto de vida viva com as outras formas de vidas vivas.

Fragmentos de acontecimentos que são verdadeiras inteirezas de experiências de vida, desde que haja brecha para que ele brote. É desse broto que estou em busca quando conto histórias e quando escrevo esse trabalho.

O que escolhi para direcionar o método dessa pesquisa foram os princípios de conexão e de heterogeneidade propostos pelo pensamento rizomático de Deleuze e Guattari. Num rizoma, qualquer ponto pode ser conectado com qualquer outro, e tem de sê-lo. “É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto em ordem”. (DELEUZE e

GUATTARI, 2004, p. 15). Gosto da ideia de que meio a imagem do rizoma apresenta (2004, p. 61-62):

Um rizoma não começa e não acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo <<ser>>, mas o rizoma tem por tecido a conjunção <<e...e...e...>>. Há nesta conjunção bastante força para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] pelo meio, entrar e sair, não começar e acabar. [...] Entre as coisas não designa uma relação localizável que vá de uma à outra e reciprocamente, mas uma direcção perpendicular, um movimento transversal que as arrasta uma e outra, ribeiro sem princípio nem fim, que rói as duas margens e torna velocidade no meio.

Foi do processo de mapeamento das *alianças* que envolvem a arte de contar histórias nos territórios urbanos que surgiu a forma de organização desta tese.

O texto está dividido em três partes que procuram fazer um movimento pendular entre o discurso acadêmico legitimado e a invenção textual, inspirada - sobretudo pelo emprego da narrativa como forma de escrever esse trabalho - pelas palavras do filósofo Michel Serres (2015,, p. 51-52):

A narrativa vence o conceito. [...] Mergulhado numa ambiência de circunstâncias singulares, tal evento e os atos que dele decorrem traduzem um caráter, o traem, o revelam, o exprimem e, por detrás desse perfil móvel e no tom dessa evocação, vejo tendências e cores, ao passo que uma definição lógico-ontológica teria embaralhado a paisagem dessa alma, endurecido o contorno desse rosto, obscurecido as cores de sua personalidade, escondida a região pela qual ela passa, perdido o tempo original de suas esperanças errantes; por excluir a contradição, a definição não compreende nenhuma vida: o santo peca, o herói tem medo, o gênio se engana e, no mesmo momento, eu amo você um pouco, muito, apaixonadamente e de modo algum. [...] O verbo cava um buraco de evacuação que esvazia toda resposta a uma questão na qual entra, ao passo que o contar de uma vida, mesmo minúscula, a vida de outro, escolhida, ou a minha, tímida, tece um tipo de entrelaçamento que obtura esse buraco.

E completo com Mallarmé quando diz (apud BARTHES, 2008, p. 43): “Todo método é uma ficção. A linguagem apareceu-lhe como o instrumento da ficção: ele seguirá o método da linguagem: a linguagem se refletindo”.

Para que a linguagem se reflita, as três partes do trabalho se enlaçam e se anelam (conexão) por meio de capítulos heterogêneos em cada uma das partes, no movimento

pendular entre discurso e narrativa. Na Parte I, nomeada como **A Casa**, inicio por um capítulo/narração sobre a minha história de vida como narrador e pesquisador e o surgimento das inquietações artísticas em busca de um contador de histórias marcadamente formado na cidade. No capítulo 2, apresento um panorama das formas narrativas nas cidades; uma história concisa da retomada do conto nesse contexto; destaco as cinco matrizes identificadas na pesquisa que contribuíram para as formas narrativas encontradas atualmente; relato sucintamente os tipos de contos que integram os repertórios dos contadores de histórias; e, por fim, apresento uma aproximação do conto da *performance* artística. Na Parte II, intitulada *O Bar*, apresento um diálogo entre os vários autores que me ajudaram a urdir um referencial teórico conversando sobre a experiência narrativa na cidade, seus paradoxos e sua complexidade. Na parte III, intitulada **A Praça Pública**, apresento um ensaio e proponho uma conversa sobre o ato de contar histórias nas cidades, levando ao movimento paradoxal entre a necessidade de controle absoluto sobre a escuta da comunidade de ouvintes a partir do que se narra e a necessidade de se buscar uma partilha de comuns, sem desrespeitar as partes exclusivas de cada partícipe do fenômeno narrativo.

Concluo a tese com uma carta endereçada à figura de Benjamin, personagem conceitual – como fundamentado por Delleuze – que sintetiza meus aprendizados com essa pesquisa e as possíveis contribuições que vislumbro para o ato de contar histórias na cidade como prática artística.

Parece extremamente relevante pensar e escrever sobre a narração oral de histórias na cidade, sobretudo porque já não falamos de um fenômeno tácito e naturalizado como processo e procedimento de transmissão de cultura e aprendizagem de valores como encontrado nos **Povos e nas comunidades tradicionais**. Essas sociedades estão

ancoradas, muitas vezes, em valores pré-capitalistas, sobretudo na preservação ritualística do pensamento encantado.

Talvez, quando tentamos idealizar essas sociedades, tenhamos uma saudade de algo que nunca vivemos, por nos encontrarmos nas cidades imersos no desencanto do mundo como nos levou a pensar Marx Weber no início do século XX.

Talvez.

Quando tratamos do contexto urbano, *talvez* tenhamos que abordar a narração oral como dispositivo/evento para a produção de sentido. Há que se evocar outras nuances ao solidarizar o fenômeno da narração oral com a *performance* artística: conto, narrador e audiência são evocados para que a partilha possa acontecer.

Há que se pensar nas instituições que propõem esses encontros. Quem faz o convite para que a performatividade da palavra aconteça hoje? Quem são os responsáveis pela forma e pelo conteúdo do narrar nos espaços urbanos? Os narradores? Aqueles que os convidam, os contratam, os formam? Nomear esses sujeitos e contar a multiplicidade de histórias que perfazem os modelos narrativos que se apresentam é vital para avançarmos no pensamento do ato de contar histórias como prática artística atualmente.

A possibilidade da garantia do direito de duvidar do estabelecido e de se desejar um outro real possível que o conto apresenta - como potência ao fenômeno artístico/perfomático - passa a ser a dimensão política do ato de narrar histórias hoje: expor-se a partir do destino inexorável imposto pelas ideologias de consumo e desde então, experimentar outras narrativas possíveis.

Possibilidade de que algo nos aconteça.

Pois quase tudo que acontece está articulado para que nada nos aconteça, a narração oral em contexto urbano como criação artística pode vir a ser um potente exercício de desarticulação para que algo nos aconteça.

Parte I

A CASA

A Casa térrea

Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não
[soubeste ser.

Que não seja transferência nem refúgio
Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja
A verdade do teu inteiro estar terrestre.

Então construirás a tua casa na planície costeira
A meia distância entre montanha e mar
Construirás – como se diz – a casa térrea –

Construirás a partir do fundamento.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. O nome das coisas. In: _____. *Obra poética*. Alfragide: Caminho, 2011.

Capítulo 1 – As vozes na Casa de um contador de histórias brasileiro e urbano

Uma pessoa, um objeto, um acontecimento, existem, com efeito, em dois planos: na medida em que são percebidos e em que fazem sentido. Como esses dois planos estão geralmente dissociados, há um caminho a ser percorrido para ir de um ao outro. Mas esse caminho está mais ou menos balizado: não se avança – pelo menos não completamente – ao acaso. Se, por uma razão qualquer, faltam balizas, procuramos nos informar, consultamos um sábio, um sacerdote, um bruxo ou um velho do lugarejo: sempre encontramos alguém graças a cujo discurso a pessoa, o objeto, o acontecimento se tornam signo – significam. (ZUMTHOR, 2005, p. 105).

Uma pessoa.

Um objeto.

Um acontecimento.

Dois planos: perceber e fazer sentido.

Caminho a ser percorrido: ir de um ao outro – perceber e fazer sentido.

Não se avança ao acaso.

Se faltam balizas procuro informar-me, consulto um sábio, um sacerdote, um bruxo, um velho de meu lugarejo.

Sempre encontro alguém que me dá a ler uma pessoa, um objeto, um acontecimento.

Falarei de mim com interesse (*inter est* = aquilo que está entre mim e o leitor) de falar com o leitor sobre o contador de histórias em contexto urbano. Aqui cabe compartilhar o abraço que Derrida (2009) me deu quando assegurou que a aceitação do fato que sou eu quem digo – ninguém mais – exclui a possibilidade de uma neutralidade ou de uma distância seguras.

A história da humanidade é a história de cada pessoa.

Coloco-me em marcha e recorro à generosidade do leitor para escutar a minha.

Uma pessoa e um nome: Giuliano Tierno de Siqueira.

Tierno: nome provavelmente de matriz judaica de uma comunidade localizada nos Países Baixos (Bélgica), que no século XV, por conta das cruzadas cristãs teve que se refugiar nos atuais países europeus Espanha e Itália. Os meus ancestrais são oriundos da diáspora que segundo relatos de meus familiares mais anciãos estabeleceram-se na atual cidade de Salerno, cerca de 270 km de Roma/Itália. No final do século XIX os Tierno partiram de Salerno para as Américas. Estamos falando do final do século XIX, quando a Itália passava talvez pela maior miséria de sua história e quando o Brasil, com o “final” da escravidão oficial de negros precisava sobremaneira de mão de obra para a lavoura, nos seus interiores e para as indústrias, sobretudo dos grandes centros urbanos. Estima-se que um milhão e meio de italianos migraram nessa época somente para o Brasil. Os Tierno aportaram em muitas regiões das Américas do Sul e do Norte. A minha família nuclear materna aportou-se na cidade de São Paulo e ainda em 1898, nasceu Antonio Tierno, meu avô, pai de minha mãe. Em São Paulo a família desenraizada de sua pátria cultivou o solo paulistano no bairro operário da Mooca. Entrecortados no fio narrativo de sua raiz mais ancestral, tinham dificuldade de dizer-se e não exclusivo a essa família foram/fomos atravessados pelo álcool que era um refúgio à nostalgia, pelo jogo que era a esperança em vencer mais rápido nas questões de subsistência, pela frustração de “ser-se” sendo entre a nostalgia e a esperança. Uma imigração é sempre um lá que não é mais e um aqui que se espera ser.

Siqueira: nome herdado pela família paterna com a qual sempre tive uma relação mais árida. De origem portuguesa, muito provavelmente deriva de Sequeira o que denominava um lugar seco. Uma história escassa, uma parte da história de meu nome que permanece no esquecimento afetivo.

Giuliano: Deriva de Júlio César, o imperador romano. Contudo, ele me foi atribuído pelo meu pai em 1978, pouco antes de meu nascimento, inspirado pelo filme *Califórnia* que tinha como protagonista o ator italiano Giuliano Gemma.

Um exílio. Um lugar seco. A indústria cultural.

1.1. Uma Casa chamada Mooca

Nasci no bairro operário da Mooca na cidade de São Paulo. Aos quatro anos lembro-me de ter perguntado à parede “de onde eu vim?”. A parede não respondeu. Entendi muito mais tarde que as paredes não respondem. Só quando comecei a pesquisar e a contar histórias é que passei a apaziguar-me com as perguntas e compreendê-las como companheiras dos bons acontecimentos da vida.

Quando li o texto de 1936, *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin, ainda na minha graduação em Educação Artística na Universidade Estadual Paulista (UNESP), fiquei impactado com o verbo que o autor atribuiu à experiência do narrador: **aconselhar**. Para Benjamin “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (1994, p. 200). Octávio Paz (1990, p. 572, apud PATRINI, 2005, p. 205) lembra-nos:

[...] o homem é um ser que pergunta. Desde que nascemos começamos a perguntar, e não somente cada um de nós, mas todos os homens e todas as sociedades. Inclusive, poderia dizer que a história da humanidade é a história das perguntas e respostas que os homens têm feito desde que aparecemos neste planeta.

Na minha infância quase não tive histórias tradicionais contadas de boca. Não havia experiência das pessoas ao meu redor para narrarem essas histórias para mim. Não havia histórias tradicionais para serem contadas antes de dormir. Não havia aquilo que encontro em muitos memoriais de contadores de histórias: os pais que contavam histórias antes de dormir, as avós que faziam bolinho de chuva e que tinham um repertório imenso de histórias, o quintal feliz e harmonioso em que tudo era mediado pelo maravilhoso.

Havia, vez por outra, uma narração de um caso da infância de meus pais, havia, vez ou outra, uma tia que contava um caso de uma amiga da fábrica têxtil onde trabalhava. As coisas não eram necessariamente contadas para mim ou para as crianças. Eram conversas/histórias entre os adultos que respingavam em nós que por ali buscávamos um lugar simbólico para estar.

Causos e histórias como “a lançadeira atingiu o olho esquerdo de Josefina e ela ficou cega” ou “A Rosa deu um beijo na boca da Miquelina atrás da máquina de corte”. Eram relatos dos acontecimentos de operárias e operários que buscavam o extraordinário no mais ordinário dos dias vividos.

Havia também os casos que tramavam fios de realidade cheios de buracos de entendimento por parte dos que escutavam entremeados pelas conversas entrecortadas de meus pais entre si, conosco (eu e meus irmãos) e com os vizinhos atarefados. As histórias eram mais de “boca pra fora”, como eram entendidas aquelas coisas ditas sem nenhum vínculo com aquele que as contava.

Como todo acontecimento é mais complexo do que aquilo que conseguimos relatar entre essa aparente aridez havia a figura da minha avó materna. Que não era a da vovó fofa e amorosa, mas que encarnava para mim uma figura ímpar. Cozinhava tomando vinho. Um garrafão sempre debaixo da pia. Ela era semianalfabeta, digo *semi* porque aprendeu a ler sozinha, mas não sabia escrever. Ela preparava, com frequência, sopa de feijão e agregava àquele caldo umas massinhas de trigo. Muitas formas apareciam no prato, e sentado em seu colo, recebia narrativas que nasciam da associação dos formatos das massinhas às coisas que ela inventava ali e sem grande magia.

Palavras que também eram interrompidas pelo rádio ligado praticamente o dia inteiro na casa, o telejornal com sua narrativa fragmentada e incompreensível, contudo perene, pelas novelas que na década de 1980 eram centrais na vida das famílias brasileiras como

as grandes narrativas, pois havia os desdobramentos nas conversas que mesclavam a personagem e o intérprete. Falava-se sobre o capítulo de ontem e a expectativa do capítulo de hoje. Falava-se dos atores e suas vidas privadas como algo absolutamente público.

Outro ponto fundante dessa experiência foi a concreta sensação de aceleração do tempo nos grandes centros urbanos, que já se fazia sentir no dia a dia da gente toda das cidades.

[...] todavia, hoje sabemos que para efetuar a destruição da experiência não se necessita, em absoluto, uma catástrofe e que para isso basta perfeitamente a pacífica experiência cotidiana numa grande cidade. Pois a jornada do homem contemporâneo já quase não contém nada que ainda se possa traduzir em experiência: nem a leitura do jornal, tão rica em notícias que o contemplam desde uma intransponível distância, nem os minutos passados ao volante de um carro em um congestionamento; também não a viagem aos infernos nos trens do subterrâneo, nem a manifestação que de improviso bloqueia a rua, nem a névoa dos gases lacrimogêneos que se dissipa lentamente entre os edifícios do centro, nem sequer os breves disparos de um revólver retumbando em alguma parte, tampouco a fila em frente às janelas de um escritório, ou a visita ao paraíso do supermercado, nem os momentos eternos de mútua promiscuidade com desconhecidos no elevador e no ônibus. O homem moderno volta à noite para sua casa extenuado por uma imensidade de acontecimentos – divertidos ou tediosos, insólitos ou comuns, atrozes ou prazerosos – sem que nenhum deles tenha se convertido em experiência- (Agamben, apud LARROSA, 2015, p. 52-53).

Lembro-me de uma aula de geografia quando estava ainda na 5ª série ginásial, à época (hoje 6º ano do Ensino Fundamental), quando a professora Aurora mostrou-nos um quadro imigratório. eu me lembro de associar aquele quadro às fotografias que eram guardadas num caixa de sapato pela tia Olga. Foi a primeira vez que escutei a palavra **êxodo**. Achei algo esquisito, não sei por que associei à palavra a *extermínio*, que eu já conhecia o significado. Anos mais tarde entendi que mesmo sonoramente próximas para mim *êxodo* e *extermínio* designavam significados bem diferentes, mas o sentido que eu atribuí naquele dia de espanto em que conheci a palavra permanece o mesmo.

1.2. Em busca da Casa pública

Sabemos que o êxodo rural no final do século XIX logo após a industrialização dos grandes centros urbanos – reflexo da Revolução Industrial Europeia – tencionou a migração do trabalhador do campo para a cidade. Nesse processo, grande parte das tradições rurais foram fragmentadas, felizmente parte da memória como resistência dessa gente foi levada para as cidades, sobretudo para os bairros de operários onde havia indústrias, como foi o caso do bairro da Mooca na cidade de São Paulo.

Com o trabalho repetitivo e com as vidas controladas por uma lógica urbana e de produtividade a relação com o fazer e com o lazer alteraram, por completo, as experiências com as narrativas orais que elaboravam e partilhavam a memória dessas pessoas comuns.

Os migrantes, em sua maioria sem escolarização, perderam também o vínculo de ensino e aprendizagem que mantinham a partir da tradição oral, pois mesmo não tendo passado pelo processo de escolarização das elites, desenvolviam seus modos de criação de valores por complexos sistemas simbólicos transmitidos de maneira oral de geração a geração. Com a perda desse vínculo também o processo de ensino e aprendizagem ficou cindido e fragmentado.

Para além do êxodo rural, o Brasil viveu tanto no final do século XIX quanto ao longo de praticamente todo o século XX o acolhimento de muitos imigrantes oriundos de todas as partes do mundo.

No caso de estrangeiros europeus, as motivações devem-se, sobretudo à pobreza local, ao terrível período de guerras e sangrentos sistemas de dominação e controle como o fascismo e o totalitarismo que este continente viveu, sobretudo a partir do século XIX: italianos, alemães, espanhóis, portugueses, entre outros. Mas também japoneses, judeus,

árabes, e mais recentemente bolivianos, coreanos, além de haitianos e africanos de todas as Áfricas, estes últimos refugiados das guerras civis que dizem na atualidade homens e mulheres, velhos e crianças diariamente.

Com o êxodo rural as histórias pessoais e familiares ficam complexas, uma nova comunidade se forma, os pedaços de histórias passam a ser predominantes, excertos das experiências de vida na cidade que traduzem os encontros e desencontros, as tensões constantes entre as diversas tradições culturais com suas crenças, símbolos, entendimentos de si, do outro e do comum. Talvez o que tenha feito do Brasil um país com um imaginário tão contraditório e um estatuto de convivência bastante singular. Contradições que se encontram nas dissonâncias entre o discurso da tolerância e de convivência pacífica com o preconceito étnico implícito e explícito nas segregações concretas e simbólicas das práticas sociais, culturais, históricas da sociedade brasileira.

O cenário descrito acima, em relação aos dois últimos séculos, coexiste com a formação do povo brasileiro, tão bem analisada pelo sociólogo Darcy Ribeiro em sua obra *O povo brasileiro*, quando da sua invasão pelos europeus nos séculos XIV, XV e XVI, e com as miscigenações naquele momento entre europeus e indígenas e nos séculos vindouros com a chegada dos escravizados negros das “Áfricas”, agora entre brancos, indígenas e negros.

Por detrás desse aparente despedaçar da experiência humana estão sem dúvida alguma as mãos tentaculares do capitalismo que fez, por exemplo, as gerações de 1914 a 1918; e, de 1930 a 1945, viverem terríveis experiências da humanidade que continuam se repetindo ciclicamente de acordo com a ordem da exclusão e do aumento das desigualdades sociais que adentraram o século XXI. É essa mesma mão que incorpora a fome de milhões, como dado natural, para justificar a prosperidade de milhares. E não

podemos omitir que desde a Revolução Industrial Europeia a técnica vem sobrepondo à ética, à poética, à estética e a política (BENJAMIN, 1994., p. 115).

É da complexidade apresentada acima que ressurge a figura do contador de histórias hoje, em contexto urbano. E falar sobre o ressurgimento dessa figura, sobretudo aliado aos processos de criação da palavra comum e da produção artística, parece-nos vital nos tempos que correm.

1.3. O Narrador reaparece e sai de Casa em direção à cidade

Ao contar essa história vou compreendendo a condição dos meus contemporâneos em contexto urbano. Um fio necessário para essa história que me coloquei em marcha para contar.

O ser humano, a fim de que possa acontecer e emergir como si mesmo, precisa iniciar seu processo de constituição a partir de uma posição, de um lugar. Esse lugar não é um lugar físico, é um lugar na subjetividade do outro (SAFRA, 2002, p. 34).

Fui acolhido na subjetividade do outro. Fui acolhido num projeto do qual participava como voluntário. Fui abrigado de maneira inteira a ponto de poder dizer o que me acontecia e dessa forma fazer brotar uma expressão de vida para fora ao mesmo tempo em que tomava contato com o fio narrativo que me ligava, de maneira horizontal, aos outros brotos. Foi o início de soltar a língua, de contatar o coração e o seu pulso, de olhar com os olhos da cara o meu tempo e de desejar o bem comum. Ainda que isso pareça ingênuo demais aos cínicos de plantão.

Comecei a contar histórias, de maneira voluntária, no ano de 1995⁸ dentro de um projeto (hoje um programa), Ação Makiguti, pela Coordenaria Educacional da Associação Brasil Soka Gakkai Internacional (BSGI)⁹, em escolas públicas da cidade de São Paulo¹⁰. O projeto à época consistia em ações de arte-educação, artesanato, horta e, conversas, que abordavam temas diversos sobre a formação humanista do educador. Uma dessas ações, da qual eu fazia parte, intitulava-se *Oficina de arte-educação: teatro na sala de aula*. Para desenvolver essa oficina, que ocupava o horário pedagógico das escolas e, portanto, tinha a duração de no máximo 90 minutos, geralmente no horário de

⁸ No segundo capítulo dessa pesquisa, contextualizo melhor o que significou os anos 1990 para esse movimento de retomada do conto no espaço urbano.

⁹ Organização Não Governamental filiada à ONU (Organização das Nações Unidas) e que tem como pressuposto promover a Arte, a Cultura e a Educação com vistas à eliminação das armas nucleares e fim das guerras no planeta.

¹⁰ Hoje o Programa acontece em vários estados do Brasil.

troca de turno entre a manhã e a tarde, começávamos sempre com uma história para convocar todos à experiência proposta.

Assim, de maneira empírica iniciei essa prática de narração oral, tendo o professor como audiência. Importante ressaltar que em meados dos anos 1990 ainda não era comum a prática da narração oral em espaços públicos.

Foi a partir dessa experiência que passei a compreender mais o que seria esse fenômeno que me dava permissão - diante de pessoas anônimas, professores que estava conhecendo naquele momento – de instaurar um espaço comum mediado por uma narrativa desenvolvida de maneira artística. Sim, empiricamente percebia que se tratava de um fazer próximo à *performance* do teatro: uma materialidade (o conto), uma expressividade (voz e corpo) e uma audiência (os professores).

Percebia que uma história muito antiga (que só muito tempo depois vim a saber que se tratava de um gênero: histórias da tradição) era atualizada no aqui e no agora por meio da minha *performance* artística. E aquele momento parecia mais próximo do que as proximidades que eu havia experimentado em minha vivência com o teatro. Era um conto, um jeito de contar e uma escuta atenta. Havia algo que escapava do espetáculo e que nos aproximava- de um quase improviso, de uma quase espontaneidade, de um ouvir a audiência e poder modificar a palavra que seria dita.

A história tinha começo, meio e fim. Havia uma intencionalidade de chegar até esse fim, e quanto menos eu tivesse a intenção de transmitir uma mensagem final aos ouvintes mais a relação entre nós (contador e audiência) se fazia comum. Foi essa a pista para que eu pudesse ir constituindo uma rede de perguntas capazes de questionar a minha prática e buscar recursos – intelectuais e técnicos - para ampliar essa experiência e, por conseguinte, ampliar a proximidade com as audiências com as quais eu trabalhava.

1.4. Ainda nas proximidades da morada, o Narrador, principia a criação de um caminho para atravessar a avenida movimentada até o Bar. Busca embriagar-se por encontros diversos, com vistas a chegar à Casa pública: a Praça.

Na prática do contar, fui conhecendo contadores e contadoras de histórias com diversas formas de narrar. Contudo, como havia formas/modelos do contador de histórias que se faziam repetidas em diversos territórios que eu percorria, fui inquietando-me. De onde nasciam aquelas maneiras de contar? Quais as origens daquelas formas de expressão que de algum modo se repetiam? Qual o ideário que fundamentava aquela forma de contar? Contar histórias é uma prática de todas as pessoas ou é uma arte? Por estarmos num contexto urbano há uma maneira de contar que traduz essa experiência? Por que os contadores e contadoras insistem em recorrer à tradição ou à cultura popular quando narram histórias? Como se constitui o repertório de histórias de um contador em contexto urbano?

Em várias das práticas artísticas que pude conhecer no final dos anos 1990 havia a recorrência do uso de adereços por parte dos contadores que remetiam à tradição popular. Elementos que pareciam para mim citações à cultura de tradições longínquas ao vivido no cotidiano das cidades. Uma nostalgia? Um desejo de “resgatar” um ente sequestrado pela voracidade do consumo, pela aceleração do tempo?

Havia sempre citações como um chapéu de palha ou panamá, viola ou violão, saia colorida e flor no cabelo. Algo que remetia aos folguedos e às danças populares. Brotava ali uma quietação bastante contundente: esses adereços retóricos que me faziam ler alguma citação a uma saudade e a uma esperança sobre algo que o ato de contar histórias pudesse vir a resgatar dizia o que sobre o meu tempo?

Fui decifrando o que sentia a partir do contato com esses signos e elaborei uma hipótese: essas citações não traduziriam o desejo desses contadores e contadoras por recontar a história do mundo, desviando-se das mazelas e do determinismo das palavras erigidas pela experiência com o capital e a inexorabilidade de tais palavras, para nos fazer lembrar de um mundo anterior ao “desencantamento do mundo” (como nos deu a ler Max Webber ao cunhar tal expressão em seu clássico *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2004), fazendo esses significados do mundo totalizados pela mão pesada do capital coexistirem com o pensamento mágico medieval?

Essa hipótese foi ganhando carne, sangue e musculatura a partir do momento em que fui tomando contato com a predominância do repertório dos contadores de histórias das cidades naquele momento. As histórias pouco falavam das nossas cidades urbanizadas e caóticas, das complexidades de nosso tempo pós-moderno etc. A grande maioria do repertório dos contadores eram histórias medievais de imaginário europeu (compiladas pelos irmãos Grimm, por Hans Christian Andersen, por Charles Perrault, entre outros), contos de fadas ou contos populares brasileiros (compilados por Câmara Cascudo, por Mario de Andrade, por Silvio Romero entre outros). Vez por outra também era comum ouvir histórias da tradição sufi, da tradição chinesa, como o Tao, o Confucionismo; da tradição cristã, como as parábolas de Jesus; da tradição árabe, como *As Mil e Uma Noites*. Histórias marcadamente com um imaginário pré-capitalista e mágico.

Fui deparando-me também com alguns contadores e contadoras que tinham o papel de formadores. Importante enfatizar que estamos falando do final dos anos 1990 e os modelos de formação nesse período eram em sua maioria cursos de curta duração e oficinas rápidas em que aqueles que já contavam histórias partilhavam suas convicções, pensamentos e práticas sobre o ofício. Muitos desses formadores afirmavam que o que faziam não era teatro, espetáculo etc.

Muitas vezes o que observava era uma contradição: aqueles que diziam que não faziam espetáculo tinham em sua prática a *performance*, entendendo-a como a junção de um conto, um *performer* e uma audiência. Além dessa estrutura de evento, muito desses contadores utilizavam algum tipo de adereço. Para ritualizar o ato acendiam uma vela antes de principiar a história ou um incenso remetendo a uma espécie de momento sagrado. Outros ainda utilizavam baús, caixas, lenços etc. Algo que marcava uma certa aura mágica, de encantamento.

Esse paradoxo passou a me interessar. Se estavam tentando se distanciar da ideia de cena, da ideia de espetáculo, da ideia de teatro, interessava-me saber quais eram essas ideias que os contadores e contadoras queriam se distanciar. Que tipo de cena, que tipo de espetáculo, que tipo de teatro subjaz esse ideário? Essa questão foi rapidamente esclarecida, sobretudo quando fui escutando o que tinham a dizer inquirindo tais contadores e contadoras. Os que alertavam para essa questão queriam distanciar-se: do ideário de uma cena (feita de luz, figurino, cenário etc.) que sobrepujasse o conto; do ideário de espetáculo que banalizasse a palavra trazendo uma vulgarização do conto, como aponta a contadora de histórias e pesquisadora paulistana Regina Machado; e um ideário de teatro dramático, ou seja, aquele em que se funda na chamada quarta parede que separa radicalmente o público dos atores, por meio da ilusão criada pela constituição de uma dramaturgia pautada em personagens dramáticos – que vivenciam aqui e agora toda a ação, não dando espaço para a participação, mesmo que tácita, daquele que vê e ouve no processo de alteração da história que está sendo contada.

Foi daí que entendi o meu incômodo com aquelas afirmações generalistas: contar histórias não é cena, contar histórias não é espetáculo, contar histórias não é teatro. Essas generalizações empobreciam o diálogo com esses âmbitos que estavam sendo negados mesmo que estando presentes no ato de contar histórias. A cena, o espetáculo,

o teatro, de alguma forma tangenciam o ato de contar histórias como conhecemos nas cidades.

Há que se estabelecer um lugar para contar uma história, logo há um diálogo intrínseco com o verbete cena. Há que se estabelecer um horário para a chegada da audiência, um horário para o início da sessão de contos, um horário para o término do conto; logo, há um diálogo intrínseco com o verbete espetáculo. Há que se estabelecer o lugar daquele que escuta numa sessão de contos e aqui temos uma relação etimológica com a palavra grega *theastai*, de onde se deriva a palavra *teatro*, que significa literalmente “lugar de onde se vê”.

Entendia a necessidade de tornar mais complexas as generalizações que ouvia justamente por entender que os contadores e contadoras marcavam essas afirmações para preservarem um certo saber específico que pertencia ao ato de contar histórias e que não estava na cena no espetáculo nem no teatro. As denegações, às vezes, são um método para chegarmos ao que queremos conhecer. Entendia-se dessa forma tais denegações.

Nesse período, fui audiência de muitas sessões de contos que estavam surgindo nos espaços institucionalizados como bibliotecas públicas, livrarias, um projeto dentro do supermercado Pão de Açúcar da Rua Teodoro Sampaio em São Paulo, realizado pelo grupo de contadoras de histórias *As Meninas do Conto*, o Sesc/SP, que iniciava essa prática em seus espaços de convivência. Nessas sessões de conto, pude observar a presença de *performances* de contadores e contadoras de histórias com objetos, com lenços, com a companhia de um músico, que tinham o conto decorado a partir da literatura, com livro em mãos etc.

Em muitos dos narradores que pude observar e conhecer, esses elementos eram ajustados, tinham coerência, faziam sentido. Mas em outros tantos minha leitura era a de

que tais recursos eram reproduzidos sem muita reflexão e escolha, como se estivessem copiando um ideário do que seria um verdadeiro contador de histórias. As perguntas que me surgiam nesse momento eram: qual é esse ideário seguido? Existe uma forma de contar histórias? Ou essas variadas formas são caminhos que alguns descortinaram para dar vazão à sua forma própria de encontrar o seu fio narrativo? A rigidez e reprodutibilidade das formas narrativas não estariam nos modelos formativos de contadores de histórias?

Curso de curta duração, de um único dia, ministrados por contadores e contadoras de histórias que já narravam nos espaços públicos ou privados com interesse público e que partilhavam seus saberes de ofício. Em alguns dos cursos e oficinas que pude participar como aluno eu não encontrava espaço para o experimento, para o risco, para uma outra possibilidade de experimentar o conto, o espaço, o corpo, a voz, enfim, inventar um jeito próprio de narrar. Em muitas dessas experiências, o que encontrei foram técnicas e olhares desses formadores apontado o que eu fazia de errado e o que não estava correto em minha performance. Havia um modelo de perfeição a se chegar? Algo que não condizia com a concepção de arte que eu estava em busca, da ampliação de repertório e do gesto de escolher para poder expandir o meu elo com a criação, para fazer brotar novos sentidos para e com as palavras que eu dizia.

Paradoxalmente, aprendia muito com o rigor desses formadores. O que entendo hoje é que aprendemos muito com a partilha do saber de alguém que encontrou um caminho próprio para fazer alguma coisa benfeita.

A questão que se apresentava já não era se essas experiências eram boas ou ruins na formação, o que se apresentava era a urgência de se pensar caminhos nos espaços formativos para a experimentação e para o contato com a diversidade das formas narrativas orais.

No ano de 2004, comecei a partilhar essas primeiras inquietações. Fui, assim, aliando inquietações e a experimentação das formas narrativas a um referencial de textos que discutiam o narrador nas cidades. Um experimento aliado ao pensamento e à interlocução com a sociologia, a filosofia, a política e as linguagens artísticas estabelecidas (literatura, música, teatro, dança e artes visuais).

Desde essa época, tenho a hipótese de que se dialogarmos com essas áreas do conhecimento e linguagens, tendo como foco a criação, ou seja, tendo como centro de atuação a narração oral como uma performance artística, tendemos a encontrar a forma particular de cada narrador e de sua relação única com a audiência.

Quando estamos ancorados numa pesquisa, todas as afirmações geram algum tipo de angústia, pois estamos em busca de algo e com muitas perguntas motivadoras. Algumas dessas afirmações causavam-me mais angústias em forma de perguntas do que outras: “todos contam histórias”; “há sempre uma sabedoria no conto”; “contar histórias é um dom”; “ninguém ensina ninguém a contar histórias, aprende-se”; “o ator não é bom contador de histórias”; “o conto não pode ser decorado a partir de um texto literário”; “não se pode modificar a essência do conto”.

Afirmações que me arremessaram às perguntas: Se todos contam histórias por que só alguns estão ocupando o espaço público no contexto urbano? Como sabemos se fomos sábios? O que estamos chamando de sabedoria? Quando não somos sábios somos o quê? Ignorantes? Se contar histórias é um dom já não chegamos num primeiro paradoxo em relação à afirmação de que todos contam histórias? Quem legitima esse “dom”? Qual a concepção de “dom” nesse contexto? Se ninguém ensina ninguém a contar histórias pra que existem tantas oficinas e cursos? Sobre qual ator se está falando quando se afirma que o ator não é um bom contador de histórias? Qual a concepção de ator e o que de fato uma afirmação como essa contribui para a formação e a prática do

contador de histórias? Pra que excluir a experiência do decorar as palavras no ato da narração oral? O que tal ato macularia na experiência do contador de histórias e de sua audiência? Existe uma essência do conto? Se existe como se reconhece? Quem a determina?

A partir dessas perguntas, no ano 2009 propus a uma instituição de ensino superior privada a elaboração de um curso de especialização lato sensu com vistas a pensar a formação e prática do contar histórias em território urbano tendo como recorte a experiência artística. O curso teve início no ano de 2010 na cidade de São Paulo à época com o ISEPE – Instituto Superior de Ensino do Paraná que estava credenciado pela portaria número 579-2002/MEC, publicado no *Diário Oficial da União*, número 43 de 5 de março de 2002. O curso acontece ainda hoje de acordo com a Resolução 01-07, de 8 de junho de 1978, do CNE-CES. A partir de 2013, o curso passou a ser exclusivo da FACON - Faculdade de Conchas e continua a ser oferecido na cidade de São Paulo, atualmente no Polo A Casa Tombada.

Em 2010, demos início à primeira turma, o curso constitui-se por três abordagens: poética, literária e performática. Por abordagem poética compreendemos a *poiesis* de cada contador de histórias, o seu vir a ser narrador, articulando a sua trajetória pessoal, profissional e espiritual. Por abordagem literária compreendemos a formação de repertório como contador de histórias tanto em relação às leituras acerca da atuação do contador no contexto urbano como o aprendizado de histórias para serem recontadas pela oralidade; e por fim, por abordagem performática compreendemos o sentido atribuído por Paul Zumthor (1993), que considera *performance* uma situação em que ocorre simultaneamente a transmissão e a recepção de uma prática artística.

Foi no trajeto desse curso que surgiu a necessidade de partir para a constituição de uma tese que pudesse fundamentar a hipótese de que o ato de contar histórias é uma práxis

artística e que por tratar da relação indissociável entre teoria e prática se faz urgente a ampliação de espaços de pesquisa e experimentação dessa arte como linguagem e como um fenômeno artístico. É urgente a ampliação de pesquisas e produção de discursos acadêmicos na área tendo como abordagem a práxis artística.

Para aprofundar essa discussão no próximo capítulo apresento uma plantação, pensando nos rizomas de Deleuze e Guattari, de brotos do ressurgimento do conto em contexto urbano a partir de discursos produzidos a partir de relatos de experiências da atuação de contadores e contadores nas cidades brasileiras.

Capítulo 2 - O ressurgimento do contador de histórias em uma Casa chamada Cidade

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas (CALVINO, 1990)

As cidades são formadas por casas, por ruas, por bueiros, por praças, por mercadinhos, por mercadões, por calçadas, por buracos, por bares, por botecos, por asfalto, por ratos, por baratas, por árvores cortadas, por árvores frondosas, por universidades, por árvores antigas carcomidas pelo tempo e pelos cupins subterrâneos que as fazem despencar durante os temporais, por gente com deficiência cerebral, mental, visual, auditiva, cognitiva, física ,espiritual, por conversas nos pontos de ônibus, por lixo e entulhos que não se reciclam e se acumulam em esquinas e áreas periféricas, por fios de energia elétrica expostos às intempéries, por suborno, por adornos, por contornos, por esboços, por tentativas, por erros, por acertos, por santos e sábios, por loucos e vândalos, por pichadores, por grafiteiros, por fios de energia elétrica subterrâneos, por enxurradas, por nascentes de rios limpos, por carros, por encanamentos de gás e esgoto, por poços artesianos, por ônibus, por bicicletas, por água, por falta d'água, por tensões, por enchentes, por ocupações de praças e ruas por gente que luta por direitos, por mulheres, por homens, por crianças, por transexuais, por travestis, por homossexuais, por heterossexuais, por bissexuais, por velhos, por jovens, por visionários, por limítrofes, por ocupações de praças e ruas por gente que luta por privilégios, por tribunais, por escolas, por indígenas, por negros, por brancos, por orientais asiáticos, por orientais árabes, por fóruns, por catedrais, por centros culturais, por centros espíritas, por templos budistas, por terreiros de candomblé, umbanda e quimbanda, por igrejas evangélicas,

por sinagogas, por mesquitas, por semáforos que funcionam, por semáforos que não funcionam, por gente que mora nas casas, por faixas de pedestre, por falta de faixa de pedestre, por gente que mora nas ruas, por gente que coloca as poltronas em frente à televisão, por gente que coloca as cadeiras na frente da casa, por gente que permanece, por gente que passa, por gente que pertence, por gente que não pertence. Por gente que conta histórias. As suas e as dos outros. Por gente que não consegue contar suas próprias histórias tampouco as dos outros.

As cidades são lugares de vozes.

As cidades são lugares de falas.

As cidades são lugares de gente calada.

As cidades são lugares de silêncio.

As cidades são lugares de gente alegre.

As cidades são lugares de escuta.

As cidades são lugares de gente surda.

As cidades são lugares de gente triste.

As cidades são lugares de ruídos.

As cidades são lugares de diversidade.

As cidades são lugares de acontecimentos.

As cidades são lugares de complexidades.

O contador de histórias ressurgiu nas cidades diversas, múltiplas, tensas, amorosas, com cantos e recantos inóspitos, aconchegantes, convidativos, nem tão convidativos, com gente e modos de falar, sentir e pensar muito diferentes entre si. Essa é a cidade. É nela que estão os contadores de histórias, foco dessa pesquisa. E nas cidades há assombro, alumbramento, asco, paixão, desilusão, encantamento. Há que se encarar o coexistente, no complexo proposto pelas cidades, e não o *isto ou aquilo*.

Para contar a retomada do conto em contexto urbano conversei com contadores e contadoras de histórias de algumas cidades brasileiras. Apresento suas contribuições, para o escopo dessa pesquisa, a partir da apresentação de uma história concisa da retomada do conto no contexto urbano; ao explicitar as matrizes que contribuíram para as formas performáticas dos contadores de histórias atuais; e, ao reconhecer os tipos de contos que têm ancorado o repertório dos contadores de histórias brasileiros hoje.

Para finalizar este capítulo, procuro analisar a complexidade desse fenômeno hoje na imbricação sociológica, filosófica e artística explicitando os paradoxos que me foram apresentados e os desafios aos quais estão expostos os contadores de histórias.

2.1. Brevíssimo panorama da arte de contar histórias hoje

[...] ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma alma crescendo. Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações. (LLANSOL, 2000, p. 45)

Repito um trecho da epígrafe acima apresentada “eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações”. Repito: “Nem o texto de um verdadeiro livro”, portanto, tenho consciência de que não conseguirei “abranger a infinitude” das possibilidades de leitura dos diversos discursos que tive o privilégio de ter acesso e que agora pretendo partilhar com os leitores interessados pela temática.

Realizei leituras de artigos científicos, dissertações de mestrado, teses de doutorado e livros organizados por contadores e contadoras de histórias com seus próprios relatos e entrevistas de outros contadores e contadoras de histórias, livros aproximando a arte narrativa da educação, livros aproximando a arte narrativa do teatro, consultei *sites* e fiz leituras de livros teóricos sobre a oralidade, a escritura, a vocalidade e a história dos sujeitos que compõem a trajetória da arte de contar histórias em contexto urbano brasileiro.

Para realizar esse breve panorama, será vital reconhecermos a atuação dos contadores de histórias em contexto urbano como uma prática *performática*. Recorrendo aos estudos de Paul Zumthor, sobretudo, à sua análise do trabalho realizado por Dell Hymes, por volta de 1973, é possível sublinharmos quatro traços que nos ajudam a situar a compreensão do conceito de *performance* no escopo da pesquisa (ZUMTHOR, 2007, p. 31-32): primeiro, “[...] A *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que

eu reconheço, da virtualidade à atualidade.”; segundo, “A *performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional [...]. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”; terceiro, a “[...] *performance* [...] é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade” pelo aqui e agora, pois, mesmo uma ação sendo repetida várias vezes, não há redundância de sentido, dito de outro modo, ela nunca será a mesma, mesmo que feita da mesma forma várias vezes; e, por fim, o quarto traço, “[...] a *performance* [...] modifica o conhecimento. [...] Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela marca”.

Da virtualidade à atualidade.

Ultrapassar do curso comum dos acontecimentos.

Responsabilidade sobre o ato.

Mais do que comunicação, uma marca.

Esse é o território no qual brotam as *performances* que citaremos nesse trabalho.

As *performances* de contação de histórias têm produzido, nas últimas décadas, formas narrativas diversas que são possíveis de serem mapeadas por se aproximarem-, tanto na forma quanto no conteúdo, nos diversos pontos da federação.

Como estamos tratando de um panorama nesse tópico, citarei formas recorrentes nas *performances* dos narradores de hoje.

Há contadores e contadoras de histórias que narram um conto a partir do trabalho corporal e vocal, explorando seus recursos e sua potência comunicativa e expressiva.

Há aqueles que se utilizam de músicas e canções para compor a sua narrativa, realizando a *performance* musical ou atuando em parceria com algum músico.

Há narradores que realizam *performances* manipulando ou manuseando bonecos e objetos, utilizando recursos cênicos do teatro de animação.

Há os que se aproximam bastante do fazer teatral, utilizando em suas *performances* elementos cênicos: iluminação, cenografia e figurinos específicos para aquela determinada sessão de contos.

Há narradores que sugerem a participação e interação da audiência em praticamente toda a sessão de contos, aproximando o encontro artístico dos folguedos e festas populares.

Há o contador de histórias que associa sua atividade aos processos educativos.

Há os que articulam o seu ofício como ferramenta à promoção da leitura e para a formação de leitores, atribuindo um sentido de mediação de leitura ao seu ofício.

Há muitos educadores e educadoras que encontram no ato de narrar um conto a possibilidade de mediar a produção de conhecimento por meio do encanto que as histórias podem produzir.

E no entrelaçamento dessas formas e propostas de atuação do narrador no contexto urbano, surgiram desde a década de 1940, nas escolas e bibliotecas de todo o país, projetos intitulados de “hora de histórias” ou “hora do conto”, que em sua origem eram conduzidos por pedagogos e bibliotecários.

“A Hora de Histórias”, o “Clube de Leitura” etc., são oportunidades para o professor desenvolver nos alunos esse amor à leitura tão necessário porque será a fonte de todo progresso” (STARLING, Nair. In: *Revista do Ensino*, Belo Horizonte, mar. 1947, apud TAHAN, 1957, p. 40).

Lemos também um relato bastante significativo ocorrido na década de 1950, na atual Biblioteca Pública Monteiro Lobato, na cidade de São Paulo:

A chamada “Hora do Conto”, “Hora da História” ou “Hora Feliz” é hoje uma instituição nos Jardins de Infância, parques ou centros de recreação, bibliotecas ou clínicas infantis. O repórter Gabriel Marques conta que ia andando por uma das ruas de São Paulo, quando teve a sua atenção despertada por um bando de crianças que corria. E eis como descreve a cena de reportagem que, a respeito, escreveu:

- Depressa! Depressa! Depressa! ...

E o grupinho de meninas subia, quase a correr como um bando de pombas, em confusão, a escadaria que dá acesso à porta principal da Biblioteca Infantil, ali na rua General Jardim.

Por que tamanho nervosismo, meu Deus? ... Que estaria realmente acontecendo ali, de tão extraordinário? ...

Uma das garotas, mesmo sem diminuir o ritmo apressado do seu caminhar, explicou-nos em tom rápido, atropelante:

- Não sabe? ... Está na hora das histórias...

Não percebemos muito bem a explicação proferida no laconismo da pressa. Mas já lá em cima, em seu gabinete, D. Lenira Fraccaroli nos esclareceu o enigma, o qual não era, afinal, nenhuma coisa do outro mundo... Era, apenas, a hora “H” em que iam ter início os contos e estórias.

A palavra da narradora ia abrir estradas pelo mundo ilimitado da Fantasia¹¹.

Hoje, podemos encontrar além das práticas acima relatadas, a atuação do contador de histórias em hospitais valendo-se da arte de contar histórias como um dispositivo potente para a amenização do sofrimento de crianças e outros pacientes hospitalizados.

Após a revisão bibliográfica realizada, é possível afirmar que desde meados do século passado, o ato de contar histórias de maneira pública – o que não quer dizer que no âmbito privado essa ação date do mesmo período - tem assumido vários formatos e dinâmicas, encontrando também variados espaços para a sua expansão, ampliando significativamente a relação da sociedade com essa prática milenar, bastante comum nas sociedades tradicionais.

As sessões de histórias, nascidas no âmbito da educação como hora do conto, tornaram-se sessões artísticas de narração oral em bibliotecas, centros culturais, saraus, teatros

¹¹ MARINHO, Inezil Penna. *Curso de psicopedagogia hedonista: higiene física e mental da criança pelo prazer*. Rio de Janeiro, 1956.

etc, sobretudo por meio de apresentações realizadas durante o dia e direcionadas ao público de crianças e famílias, o que nos faz inferir um ideário hegemônico por parte dos envolvidos na cadeia de produção dessa atividade, que o ato de contar histórias é uma atividade artística voltada à infância. Importante ainda enfatizar que com a prática do conto expandida nas cidades houve uma formatação também da duração dessas sessões, variando entre 40 e 80 minutos, em quase a sua totalidade, assumindo a característica de *evento* cultural, com tempo para começar e tempo para acabar.

Evento significou primeiramente um acontecimento totalmente geral. Até o momento a palavra é empregada para acontecimentos totalmente especiais: atos do Estado, entrega de prêmios, estreias, vernissages, concertos etc. (TURCKE, 2010, p. 9).

A narração de histórias, em nossos dias, assumiu a acepção da palavra *evento* como acontecimento especial. Há, portanto, que se considerar a transição de um fenômeno “totalmente geral” para um fenômeno “totalmente especial”. A arte de contar histórias estará no bojo dessa forma, do progresso tecnocientífico da sociedade moderna que minou tudo aquilo que parecia ser natural, como nos dá a pensar Turcke (2010, p. 9) “relações estabelecidas de trabalho, de propriedade e patrimoniais, hábitos superados, rituais, fundamentações de crenças ritmos e extensões de vida comuns, velocidade, formas de pensamento e de percepção”.

Diante da inevitabilidade do inconstante (que se tornou constante), será fundamental abrir caminho para a reflexão e a experimentação de formas narrativas diversas que sejam capazes de contar a nossa época.

2.2. Pistas da arte de contar histórias no contexto urbano brasileiro ou *Uma plantação de banana*

Entre as coisas não designa uma relação localizável que vá de uma à outra e reciprocamente, mas uma direcção perpendicular, um movimento transversal que as arrasta uma *e* outra, ribeiro sem princípio nem fim, que rói as duas margens e toma velocidade no meio (DELLEUZE e GUATTARI, 2006, p. 62).

Tratarei nesse tópico do *entre* que pressupõe dar a ver *a velocidade do meio*, como metáfora para uma história concisa da retomada do conto nas cidades brasileiras.

Uma bananeira nasce sem necessariamente ser plantada. Uma rachadura abre uma possibilidade de nascimento. Alguma coisa brota e às vezes de maneira simultânea por meio de outras rachaduras, de outras brechas em solos aparentemente inférteis.

Não é possível afirmar que o narrador é tema de estudo recente, pois essa figura e seu ofício foram exaustivamente refletidos por muitos filósofos, antropólogos, historiadores, artistas, ao longo da história e, sobretudo, de todo o século XX.

Na segunda metade do século XX, em muitas partes do mundo ocidental, houve uma eclosão de movimentos de contadores de histórias, alguns com o objetivo claro de encontrar uma palavra com vistas à partilha do sensível. Outros processos que se deram por uma necessidade crescente das pessoas que vivem nas cidades elaborarem conjuntamente os acontecimentos que se tornaram cada vez mais complexos.

Assim, depois de um longo período de sono, as práticas artísticas da palavra, tão universalmente exercidas em todos os tempos e lugares, reencontram hoje um espaço de expressão. Essa renovação se manifesta em particular mediante o uso da narração e do conto oral que se desenvolve de uma nova maneira na França e, com maior ou menor atraso, no mundo todo.

Esse ressurgimento [...] é praticado por indivíduos vindos de todos os horizontes, com técnicas, repertórios e gêneros muito variados, em situações e lugares também diferentes. Essa multiplicidade de ações testemunha necessidades importantes não satisfeitas tanto para os que realizam essas ações narrativas como para os públicos aos quais se destinam. É um movimento amplamente artístico e quase espontâneo que aparece hoje. E mesmo que reivindique muitas vezes para si a herança do passado, trata-se, evidentemente, de uma nova arte da palavra que se reformula e que continua ainda em larga medida, em gestação (SALLE apud MACHADO, 2015, p. 33).

As motivações desses movimentos foram desde dar uma resposta à *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997), como uma crítica do lugar da arte na sociedade da época até uma ferrenha oposição aos desvarios do capitalismo que se sofisticava no âmbito da mercantilização das experiências de vida (PATRINI, 2005, p. 34):

No final dos anos [19]60, na França, os primeiros sinais de uma renovação do conto oral pareciam coincidir com o movimento de tomada da palavra popular. Foi neste ambiente e a partir desta nova forma de olhar o homem, a sociedade e suas manifestações que o movimento de Maio de 1968 estimulou, entre outros fatos, a reabilitação do conto e a produção de uma oralidade em reação às artes estabelecidas.

Assim, a partir de 1968, o oral emergiu por meio dos novos contadores de histórias na França e em diversos países da Europa e da América do Norte. A biblioteca seria o lugar, entre outros, da emergência do conto e da prática do dizer e do contar histórias.

Como descreve Maria de Lourdes Patrini em seu estudo sobre a oralidade na França, houve naquele país e em diversos países europeus e da América do Norte um claro movimento da *renovação do conto*. Não podemos afirmar o mesmo do Brasil e de outros países da América Latina, pois tanto aqui como nos territórios latinos não temos registro de um movimento organizado para a retomada ou renovação da narração de histórias nos espaços urbanos – já que esta nunca deixou de acontecer no âmbito dos Povos e Comunidades Tradicionais.

Numa sociedade diversamente cultural, como a brasileira, com mais de 200 milhões de habitantes, há duas formas de manifestação do conto claramente definidas: a manifestação do conto popular/tradicional e a manifestação urbana do conto. A manifestação popular/tradicional é aquela vinculada à cultura do campo e aos Povos e

Comunidades tradicionais etc. Já a manifestação urbana, aquela vinculada ao processo de urbanização da vida, que estabeleceu um novo tipo de ordem social ancorada no adensamento populacional - quase nunca planejado, no caso brasileiro - dos grandes centros urbanos de maneira desproporcional à capacidade territorial e com consequências de múltiplas interdições nos processos de convivência e partilha de saberes na vida ordinária de seus habitantes.

Pode-se afirmar que a arte de narrar histórias em espaços urbanos se configurou mais claramente no Brasil, sobretudo em relação aos processos formativos de novos contadores de histórias, com o estabelecimento de equipamentos culturais gratuitos e privados com interesse público (escolas, centros culturais, bibliotecas, livrarias etc.) no final da década de 1970 e início da década de 80 do século passado. E a partir de políticas públicas voltadas à promoção do livro e da leitura, como foi o caso do PROLER, promovido pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no início da década de 1990.

No entanto, vale redundar que temos registros da retomada da arte narrativa associada às práticas de leitura, na publicação da professora Otília de Oliveira Chaves em 1941, com a sua obra *A Arte de Contar Histórias* e mais adiante, em 1957 com a publicação do livro de Malba Tahan (heterônimo do professor do Colégio Pedro II do Rio de Janeiro, Julio César de Mello e Souza) *A arte de ler e de contar histórias*.

No Brasil, não é possível falar num movimento de renovação do conto, não de maneira organizada e estruturada.

Uma bananeira nasce sem ser plantada. Uma rachadura abre uma possibilidade.

A partir da década de 1950 foram publicados trabalhos que relacionavam a arte de contar histórias aos processos pedagógicos e às práticas de leitura, sobretudo em bibliotecas. Contudo, será a partir de meados da década de 1990 que serão realizadas as

primeiras pesquisas da retomada desse movimento, sobretudo num diálogo entre a tradição e essa prática nas cidades. Celso Sisto (2001) denomina a década de 1990 como o “*boom* de contadores de histórias”. Buscaremos reconhecer, nas histórias e percursos de alguns contadores e contadoras, como se deu esse *boom*.

Somente a partir dos anos 2000, muito por conta do surgimento das redes sociais (twitter, facebook, instagram etc.), que os contadores que atuavam em cidades diferentes passaram a conhecer as práticas dos demais territórios e a se organizarem por meio de encontros, festivais, colóquios, fóruns, seminários, mostras, panoramas, de contadores e contadoras de histórias em várias regiões do Brasil.

É importante ressaltar que dois encontros, bastante importantes nesse processo de dar a ver o movimento das práticas dos contadores de histórias nas cidades datam do final da década de 1990 e início dos anos 2000. São eles respectivamente: Encontro Internacional de Contadores de Histórias – Boca do Céu, organizado desde 2001 pela pesquisadora e contadora de histórias Regina Machado, na cidade de São Paulo; e o Simpósio de Contadores de Histórias, organizado desde 1999 pela pesquisadora e contadora de histórias Benita Prieto, nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói. Essa primeira edição do Seminário de Contadores de Histórias aconteceu no Sesc Vila Mariana na cidade de São Paulo, patrocinado pela Petrobrás, incluído no Projeto Leia Brasil, e à época intitulava-se Primeiro Encontro de Contadores de Histórias. Essa primeira edição (e única nesse formato) aconteceu no Rio de Janeiro, em São Paulo e em mais sete cidades brasileiras. Até a data da entrevista concedida por Benita Prieto para a tessitura dessa tese, 2014, o Simpósio já havia realizado doze edições.

2. 3. Fragmentos de histórias sobre a arte de contar histórias nas cidades¹²

[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e tem de sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto de ordem (DELEUZE e GUATTARI, 2006, p. 15).

Como enunciado anteriormente, não temos no Brasil um movimento organizado de retomada do conto, como prática performática, no contexto urbano. Nesse tópico convido o leitor a conhecer as histórias de narradores considerados pioneiros em seus territórios de atuação. Explicitar os trajetos desses contadores e dessas contadoras traduziu-se num recorte potente para o entendimento das matrizes que geraram e continuam a gerar modelos de atuação dos narradores brasileiros nas cidades. São fragmentos de histórias de sujeitos que têm em sua história pessoal um enlace indissociável com a historicidade do fenômeno narrativo no Brasil das últimas décadas.

Evidentemente, essas narrativas não abarcam a totalidade de pioneiros, tampouco dão conta do fenômeno como um todo. As presenças dos fragmentos dessas narrativas no escopo da pesquisa contribuíram para as reflexões da tese posta: a retomada do conto na cidade.

A escolha por utilizar fragmentos de memórias - e não narrativas completas - foi inspirada por João Barrento (2010, p. 148):

¹² Ao longo das conversas com os contadores de histórias e com as contadoras de histórias que contribuíram para o desenvolvimento desse tópico da pesquisa e por meio da leitura de suas produções escritas, pude observar nomes de narradores e de narradoras brasileiros que iniciaram suas práticas contemporaneamente aos aqui citados. Optei por listar aqui tais nomes para que outros pesquisadores e outras pesquisadoras possam dar continuidade ao aprofundamento histórico da retomada do conto em contexto urbano. São eles e elas: Tininha Calazans (SP), Teca Matoso (SP), Jonas Ribeiro (SP), Chico dos Bonecos (SP), Marta Moraes (PR), Sérgio Belo (SC), Francisco Gregório (AC e RJ), Roberto Carlos Ramos (MG), Roberto Freitas (MG), Rosana Montalverne Neto (MG), Simone Grande (SP), Edvânia Braz Teixeira Rodrigues (GO), Irma Galhardo (TO), Lenice Gomes (PE), Bia Bedran (SP), Kika Antunes (SP), Kelly Orasi (SP), Maurício Leite (MT e RJ), Fernando Lébeis (RJ), Augusto Pessoa (RJ), Stela Barbieri (SP), Nícia Grillo (RJ), Fernanda Lobo (RJ), Tapetes Contadores de Histórias (RJ), Chico Pedrosa (PE), João Acaiabe (SP), Eduardo Valadares (ES), Illan Brenman (SP), Walkíra Angélica (MG?), Giba Pedroza (SP), Laura Delgado (RJ); dentre centenas de contadores de histórias que exerceram e continuam a exercer esse ofício nas cidades brasileiras.

O fragmento é o lugar dê-s-pretensioso – sem pretensões de dar expressão a totalidades – onde o intratável – precisamente a totalidade, o espaço sem espaço – se tornou tratável. Porque é um espaço-tempo interior e in-tensivo. E dê-s-dobrável, abrindo para vazios que se enchem. No interior da nossa alma o verbo envolto pelas letras, como o miolo da noz pela casca, e a vida pela carne (Lutero). Por outro lado, nas grandes construções do sentido há portas laterais que dão para as salas mais belas, secretas e aprazíveis. São as portas do fragmento.

O fragmento como *porta* faz todo o sentido ao escopo dessa narrativa que está em marcha. Explico: a retomada do conto nas cidades brasileiras se deu de maneira descentralizada, em muitos casos simultâneas e de forma não coordenada (muitos contadores no início da retomada não se conheciam).

As ações aconteceram a partir de iniciativas pessoais e de grupos: de pesquisadores, educadores e artistas ligados à atuação em Arte e Educação, no ensino de arte formal e não formal, que recorreram à arte de contar histórias como meio para a produção de sentido em suas práticas de artistas-educadores; de pesquisadores, educadores, bibliotecários, artistas e demais profissionais ligados às Bibliotecas e às políticas voltadas à promoção do *livro* e da *leitura*, que compreenderam a arte narrativa como potente recurso de mediação e animação da leitura e como prática de ação cultural nas bibliotecas e livrarias; de pesquisadores, educadores, sociólogos, historiadores, antropólogos e artistas ligados a uma atuação híbrida na cultura urbana e na cultura produzida pelos Povos e Comunidades Tradicionais, sobretudo a partir do reconhecimento dos saberes de experiência dessas comunidades, quando das revisões teóricas, propostas no século XX, sobretudo, nos campos da Educação (cito Paulo Freire), da História (cito Walter Benjamin) e da Sociologia (cito Stuart Hall), entre tantos outros; e, por fim, por pesquisadores, educadores e artistas que tiveram contato com os movimentos organizados de renovação do conto em outras partes do mundo, em

especial França e Canadá que tiveram marcadamente – em épocas distintas – um movimento coordenado.

Foi uma escolha epistemológica fazer um recorte, apresentar um fragmento da trajetória de alguns contadores que, por amostragem, contribuíram para identificar as matrizes-gênese das maneiras do contar nessa retomada do conto nas cidades, conforme será explicitado no decorrer desse capítulo.

O próprio fragmento já destacará determinada matriz, pois o que pude observar é que muitos narradores ouvidos no trajeto de feitura desta tese, percorreram caminhos similares ou se inspiraram nos percursos dos personagens a seguir relatados.

Nunca será demais agradecer a todos que abriram suas casas, suas portas, para fragmentar um pedaço de sua existência ligado ao ato de contar histórias. Mesmo que não apareçam nesse texto, contribuíram para somar palavras de pensar esse fenômeno.

2.3.1. Gilka Girardelo (Florianópolis – SC)

Gilka Girardelo conta que em 1976, aos 18 anos de idade, participou de um curso breve, de uma semana, na Biblioteca Pública Lucília Minssen, na cidade de Porto Alegre. Àquela altura quem ministrava o curso era a contadora de histórias argentina Dora Partorita Dentitário.

A partir daquele curso ela e os demais participantes organizaram um grupo com outros contadores ligados à Biblioteca Pública de Porto Alegre. Naquela ocasião, receberam uma bolsa financiada pela própria Prefeitura de Porto Alegre para que fosse possível contar histórias nas praças da cidade.

Anos mais tarde, com a sua mudança para a cidade de Florianópolis em Santa Catarina, Gilka cria o grupo de contadores de histórias *Conta Contos*, sediado na Lagoa da Conceição. Essa experiência durou aproximadamente 10 anos.

Em 1996, já professora da Universidade Federal de Santa Catarina, depois de ter concluído mestrado e doutorado, participa de intercâmbio entre as Universidades Federal e Estadual daquele Estado e uma Universidade inglesa. Naquela ocasião, receberam o contador de histórias inglês, Geoff Fox.

Como não houve tantos interessados para a oficina de Geoff, ficou claro que não havia um grupo de contadores ainda. Foi nesse período então que houve um grande trabalho, num esforço conjunto com o contador de histórias Sérgio Belo e com o Sesc de Santa Catarina para a formação de contadores de histórias em todo o Estado isso foi durante quase 10 anos desde 1998.

Houve também nesse período um projeto de extensão universitária criado por Gilka, na Universidade Federal de Santa Catarina, também em 1998: a Roda da Igrejinha, lugar

de reunião de todos os primeiros sábados do mês, durante quinze anos ininterruptamente e participou da fundação da Biblioteca Comunitária Barca dos Livros na Lagoa da Conceição também em Florianópolis.

Foi nesse mesmo período que Gilka conheceu a contadora de histórias paulistana Regina Machado.

2.3.2. Grupo Morandubetá (Rio de Janeiro/RJ - Benita Prieto, Eliana Yunes, Lúcia Fidalgo e Celso Sisto)

O Grupo Morandubetá (palavra Tupi que significa “muitas histórias”) estabeleceu-se, com Benita Prieto, Eliana Yunes, Lúcia Fidalgo e Celso Sisto, a partir de 1991, e essa configuração existe há aproximadamente 20 anos.

A origem do grupo data de 1989, a partir de um curso de contadores de histórias, promovido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, com o grupo venezuelano *Em cuentos y Encantos*, formado pela venezuelana Isabel de los Rios e o brasileiro Luiz Carlos Neves. Quem os convidou foi Eliana Yunes, à época diretora da FNLIJ, onde também trabalhavam Maraney Freire e Inês Rocha.

Eliana ficou bastante impressionada com a *performance* do grupo e nas palavras de Benita Prieto, futura integrante do grupo: ela viu os caras contando sem livros e disse “gente, isso é o ovo do Colombo, porque na fundação só se contava com o livro em mãos”. Celso Sisto entrou para a FNLIJ, como especialista nesse mesmo período e logo passou a integrar o grupo.

Os primeiros encontros do grupo deram-se no Instituto Nazareth, um colégio dirigido por Regina Yolanda que ficava na Rua Pereira da Silva, em Laranjeiras. Eliana Yunes participava da equipe pedagógica do Colégio e levou todo o grupo para lá. Pouco tempo depois, Inês foi para a França e Maraney saiu. Em 1991, Benita Prieto que já estava na FNLIJ, com a saída de Maraney, a convite de Celso Sisto, passa a integrar o grupo.

Nos anos de 1991 e 1992, o grupo passou a contar histórias no projeto *Meu livro, meu companheiro*, da FNLIJ, que acontecia no INCA – Instituto Nacional do Câncer, onde foi montada uma sala com uma biblioteca chamada Bibliolândia. O grupo passa também

a contribuir no processo de formação de voluntários para o Instituto o que dá início a um percurso de práticas formativas propostas pelo grupo.

É nesse momento que o grupo começa a viajar por vários Estados brasileiros. Além de contar histórias eles passam a ministrar oficinas. Em 1995, o grupo foi convidado para participar do projeto da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro Teatro é Vida, que era até ali só com atores. Foi quando o grupo criou o projeto voluntário Cesta de Histórias que foi realizado com os próprios recursos de seus integrantes em seis hospitais da rede pública carioca.

É fundamental dizer que, em 1991, o grupo foi fundamental para o desenvolvimento do PROLER – Programa Nacional de Incentivo à Leitura, uma das mais importantes políticas nacionais de leitura, realizada pela Fundação Biblioteca Nacional. À época presidida por Afonso Romano Sant’Anna, a Fundação inicia um processo de realizar Seminários pelo Brasil, geralmente em parcerias com Universidades.

2.3.3. Regina Machado (São Paulo-SP)

Regina Machado é professora de graduação do curso de Artes Plásticas da Escola e Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. Relatou em conversa pública sobre a arte de contar histórias no Brasil, realizada no dia 16 de maio de 2014, no *Encontro Internacional de Contadores de Histórias*, o *Boca do Céu*, na cidade de São Paulo, que sempre quis saber por que a arte é tão importante na vida das pessoas. As histórias sempre estiveram presentes em sua vida como educadora, mas foi somente próximo dos anos de 1980 que ela constatou, a partir de uma observação de uma colega em Boston, nos Estados Unidos, que era contadora de histórias. Da pergunta “Por que a arte é importante?”, Regina diz ter migrado para a pergunta “por que a arte de contar histórias é importante?”. Suas primeiras memórias sobre esse encantamento pelos contos datam de meados dos anos de 1970, quando costumava narrar a literatura produzida por Machado de Assis, João Guimarães Rosa, entre outros, aos seus alunos. O seu encanto se ampliava à medida que percebia as reações dos alunos após a narração. “Não era o silêncio da escola, aquele que o professor manda ficar quieto. Era um silêncio de alguma coisa”. (informação verbal <<16.5.14>>) Até hoje ela diz se perguntar que silêncio é esse. Mas o fato é que esse espanto a conduziu a uma jornada de dedicação aos contos. E foi nesse movimento que Regina passou a incluir as narrativas no processo de ensino e aprendizagem em arte e educação. Graduada em ciências sociais pela Universidade de São Paulo em 1972, realizou o mestrado em Educational Theater pela Universidade de Nova Iorque em 1981. Ao regressar ao Brasil, Regina diz se automeado contadora de histórias. Foram muitos anos realizando sessões de narração oral em salas de aula, leitura e na escola dos filhos pequenos à época. Em 1986, Regina passou a corresponder-se com o contador de histórias canadense Dan Yashinski:

Um dia toca o telefone. Era uma senhora canadense que ligou para mim e falou assim: “eu tenho um filho que contador de histórias e mora em Toronto e que conhecer uma contadora de São Paulo. Eu não sei por que cargas d’água fui lá conversar com a senhora. Conversei e ela mostrou a foto do Dan. “É o meu filho. Ele mora no Canadá. Ele é contador de histórias”. Aí o que eu fiz? Eu mandei uma carta para ele com uma história do Nasrudin, para ver se ele conhecia, se ele sabia quem era. Aí ele mandou de volta outra carta com outra história do Nasrudin e um artigo que ele escreveu para o jornal de Toronto. Esse artigo eu traduzi e foi parar no Brasil inteiro (informação verbal <<16.5.14>>).

Eles se corresponderam durante muitos anos e só se conheceram pessoalmente em 2001, quando Dan Yashinski participou como convidado do 1º Boca do Céu, realizado no Sesc Vila Mariana, na cidade de São Paulo.

Vale recordar que Regina já havia realizado um encontro, considerado um pré-Boca do céu, no ano de 1998, encontro esse intitulado *Caravançarai* (grande edifício para hospedagem gratuita de caravanas), que teve a participação da contadora de histórias Inno Sorzy.

Regina doutorou-se em 1989 em Arte e Educação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com orientação da Profa. Dra. Ana Mae Barbosa, referência nos fundamentos de ensino de arte no Brasil.

[...] quando conheci Ana Mae Barbosa, protagonista maior da ação e do pensamento dentro do ensino da arte no Brasil, passei a exercitar o que ela me ensinou e ensina até hoje, em palavras e obras. E principalmente em seu jeito reto, bastante peculiar, de ocupar um lugar no mundo a serviço da arte na educação. (MACHADO, Regina, 2015, p. 31)

Nesses anos todos, Regina tornou-se uma referência nacional e internacional no cenário da retomada do conto nas cidades. O Encontro Internacional de Contadores de Histórias - o Boca do Céu, também tornou-se uma referência do fenômeno narrativo no cenário global, por, a cada edição (com uma frequência bienal), apresentar ao público brasileiro contadores e contadoras de histórias de várias nacionalidades e com uma diversidade bastante vasta de formas narrativas.

2.3.4. Alice Bandini (São Paulo-SP)

Servidora pública da área administrativa na cidade de São Paulo, Alice Bandini iniciou suas atividades na Biblioteca Pública Narbal Fontes em 1984. Observou e participou do movimento de mudança da vocação das bibliotecas públicas nos anos de 1990. A principal mudança desse período foi em relação à frequência de público.

Até meados da década de 1990, a procura pela biblioteca era prioritariamente do público escolar de ensino fundamental e médio que tinha como propósito realizar seus trabalhos acadêmicos. “Na prática, havia pouco interesse espontâneo na busca pelas salas de atividades (artes e jogos) e de leitura, em especial, foi nesse local (sala de leitura) que meu trabalho tomou nova direção”, relata Bandini (apud MORAES e GOMES, 2012, p. 81).

As atividades de promoção e estímulo à leitura que levaram Bandini a participar de cursos de curta duração, promovidos pelo próprio departamento de bibliotecas à época, até realizar uma oficina com a contadora de histórias paulistana Regina Machado, sua primeira referência em narração oral. Agora, com uma nova referência para a animação das histórias no espaço da biblioteca, surgia um impasse com as cobranças internas da instituição. Alice relata: “havia duas vertentes na minha formação: uma que valorizava o livro ao máximo, outra que queria promover a tradição oral. Tentando unir as duas; decidi que o livro estaria presente o tempo todo” (idem, 2012, p. 82). Seu contato com outros contadores de histórias foi estabelecendo a sua forma própria de narrar (idem, 2012, p. 85):

Meu estilo pessoal sente necessidade de criar uma ambientação, um espaço que, ao chegar, o público se sinta acolhido e se remeta a outras sensações. O objetivo não é tirá-lo da realidade, mas acarinhá-lo. Posso dizer que isso não passou despercebido, principalmente em um espaço público. Essa ambientação sempre se relacionava ao tema do mês.

Com esse estilo pessoal e pelo contínuo desenvolvimento de práticas de promoção de leitura tendo a narração oral como dispositivo principal, Alice foi convidada a integrar o setor do departamento de bibliotecas públicas da cidade de São Paulo denominado Extensão Cultural (atual Setor de Programas e Projetos).

Em 2005, com a criação do Sistema Municipal de Bibliotecas, que passou a gerir de maneira integrada todas as bibliotecas públicas da cidade, as ações culturais e as ações de promoção de leitura também se expandiram.

Foram muitas horas de conversas com as bibliotecas responsáveis, convencendo-as de que vivíamos outra realidade, em que todas as bibliotecas já atendiam todos os públicos; por isso, era necessária essa programação rica, divertida, repleta de surpresas e que atingisse pessoas de todas as idades (idem, 2012, p. 89-90).

Foi a partir desse movimento de reflexão e intensificação das ações que Alice sugeriu à CSMB (Coordenadoria do Sistema Municipal de Bibliotecas) a criação do Festival A Arte de Contar Histórias, isso ainda no ano de 2005.

Com a inauguração da Biblioteca Temática em Contos de Fadas Hans Christian Andersen, em 2007, a CSMB passou a se dedicar, além das sessões de narração oral que já estavam em marcha de maneira ampliada, aos processos de formação. A demanda por cursos de formação em narração de histórias já datava desde os anos 1980 e a prática já estava a essa altura, meados dos anos 2000, espalhada por todos os equipamentos públicos da cidade.

Foi ainda em 2007 que foi criado o Curso Básico de Contadores de Histórias, com duração de 60 horas (BANDINI, apud LACOMBE, 2013, p. 12):

[...] a maior carga horária de um curso nessa área fora dos meios acadêmicos, no Brasil. [...] Para coordená-lo, foram convidados os contadores de histórias que mais se destacavam, entre eles: Ana Luisa Lacombe, Giba Pedroza, Kelly Orasi, Lilani Araújo, Simone Grande. Contamos ainda com a participação em palestras e oficinas de convidados como Célia Gomes, Fabiana Rubira, Fernando Vilela,

Gilka Girardello, Illan Brenman, João Acaiabe, Lenice Gomes, Nelly Novaes Coelho, Walter Ono e Wilson Dias, entre outros.

Até o ano de 2013 passaram pelo curso aproximadamente 450 pessoas: bibliotecários, funcionários das bibliotecas, professores da rede pública de ensino, profissionais liberais, voluntários de Ongs, dentre outros. O curso, oferecido semestralmente, passou a ser uma referência, na cidade de São Paulo e em todo o Brasil em formação básica de contadores de histórias, com oferta totalmente gratuita.

2.3.5. Fabiano Moraes (Vitória--ES)

Nascido na cidade de Cachoeiro do Itapemirim, no Estado de Espírito Santo, aos dezenove anos mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde viveu alguns anos. Em 1993, aos vinte anos, iniciou um curso na Escola Villa Lobos, naquela cidade. Na aula inaugural, conheceu Fernando Lébeis, contando história de uma forma que o impactou e transformou-se numa marca indelével em sua trajetória como contador de histórias. No 1º Simpósio de Contadores de Histórias, realizado por Benita Prieto também na cidade do Rio de Janeiro, Fabiano tomou contato com outras *performances* narrativas de Fernando em parceria com o contador de histórias Augusto Pessôa.

Dos anos de 1995 a 1997, Fabiano dedicou-se ao levantamento do acervo de arqueologia indígena no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista:

Fazendo esse levantamento, os mitos indígenas me deixaram perplexos, porque eu vi histórias que eu nunca tinha ouvido falar na escola. Eu conheci coisas ali, vendo aquele material, me encantei com aquilo tudo. (informação verbal <<maio de 2014>>).

Em 1997 participou de um curso com a contadora de histórias e atriz Bia Bedran na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Ela já a conhecia por meio do programa que ela apresentava nos anos de 1990 na TV Educativa do Rio de Janeiro. O curso intitulava-se **Bia Canta e Conta**. Foram meses de curso e quando retornou para o Espírito Santo, em 1998, já contava para as crianças as histórias aprendidas nesse curso. Fabiano é professor da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em educação e mestre em linguística, graduou-se em Letras. Organiza, desde o início dos anos 2000, obras que procuram reunir o pensamento e o repertório de contadores de histórias de todo o Brasil.

Em suas pesquisas Fabiano procura estabelecer relações entre os saberes da ciência e os saberes de experiência, sobretudo aqueles oriundos de suas raízes do interior do Estado do Espírito Santo:

A figura do matuto nas narrativas populares, representando o saber subalternizado e a voz dos sujeitos de determinado segmento sociocultural, poderia ser vista como uma forma de resistência ao discurso hegemônico, totalizador e preponderante da ciência moderna? Tal figura poderia figurar como uma das tantas vozes do senso comum, da experiência e da sabedoria popular, caladas pelo saber dominante, a lançar um olhar crítico sobre este na forma aparentemente ingênua dos contos tradicionais? (MORAES e GOMES, 2012, p. 343).

Fabiano aposta, a partir do pensamento de Stuart Hall e o seu pensamento sobre a identidade cultural da pós-modernidade, na constituição híbrida do contador de histórias:

Benjamin falou na década de 1930 da raridade do contador de histórias. O contador de histórias estava em extinção. Acho que essa figura teve a grande sorte de fugir da erudição das artes que se constituíram antes. Por mais que tenhamos também algumas versões eruditas do contador de histórias, ele na maior parte das experiências que conheço fugiu dessa erudição, porque ele surge no momento pós-moderno. E ganha força na década de 1960 e 1970. Então se você ver o que escreveu Nestor Canclini em *Culturas Híbridas*, você vai ver ali que tem a cultura midiática, misturada à cultura erudita, misturada à cultura popular. E o contador de histórias é essa mescla, então eu acho que apostar na potência da constituição híbrida desse contador de histórias é fantástico. Então, é isso que eu acredito. (<<informação verbal em maio de 2014>>).

2.3.6. Cléo Busatto (Curitiba-PR)

Cléo é atriz, diretora de teatro, pesquisadora e contadora de histórias. Sua trajetória é bastante intensa no teatro, com produções bastante robustas, até o início dos anos 1990, quando produzir teatro se tornou muito complexo no Brasil, sobretudo com os altos custos das produções. Em 1994, Cléo produz aquele que foi o trabalho decisivo para a sua consolidação como narradora. Em entrevista concedida em março de 2014 para a realização dessa pesquisa, Cléo Busatto afirma:

Luna (o espetáculo) era uma produção enorme, estava caindo de novo na superprodução. Imagine: Teatro Hilton (em São Paulo), cartão de crédito zerado, dívida que não tem mais, sócia enlouquecida e aí eu falo: eu não preciso nada disso pra contar histórias.

Sem dúvida alguma que um dos principais motivos do nascimento de sua prática narrativa foi a percepção de que aquele tipo de teatro que ela produzia já não fazia mais tanto sentido, visto que se sentia mais empresária do que artista (idem):

A produção é muito pesada, são duas forças antagônicas. A produção e a criação. E eu tinha que fazer as duas coisas ao mesmo tempo e começou a conflitar. Então, eu falei: dá pra fazer muito mais simples, dá pra ser muito mais simples. Nossa, vamos contar essas histórias. Pra que que a gente precisa de todo aquele cenário? De dez pessoas em cena para contar essa história? Essa história é tão bonita. E aí a gente começou, uma reminiscência, começamos a nos lembrar de nossas histórias.

Cléo diz nunca ter feito quaisquer cursos de contadores de histórias e ser totalmente intuitiva como narradora a partir de seu referencial como atriz. Além de contadora, ela hoje é uma importante referência de formadora de novos contadores além de pesquisadora na área, tendo publicado importantes trabalhos no contexto da narração de histórias na atualidade.

2.4. Matrizes identificadas que contribuíram para as formas performáticas das narrativas atuais

[...] a palavra *princípio* envolve tanto origem quanto preceito, e estes significados, no ato da fundação, não estão apenas relacionados mas são coexistentes. O princípio (início) da ação conjunta estabelece os princípios (preceitos) que inspiram os feitos e acontecimentos da ação futura (LAFER in ARENDT, 2007, p. 24).

Com o desenrolar da pesquisa encontrei matrizes que contribuíram sobremaneira para o ressurgimento da figura do contador de histórias na cidade e a consequente consolidação dos modelos de sessões de narração de histórias que encontramos em contexto urbano. A identificação dessas matrizes têm em vista a expansão das formas narrativas e o contínuo processo de investigação de linguagem e ensino dessa arte.

Matrizes que estimularam o surgimento dos novos narradores e contribuíram para as formas narrativas encontradas nas cidades:

1. A retomada da tradição (a partir dos novos pressupostos de ensino da História, como disciplina, produzidos no século XX, e a necessidade de se recontar a História (com “H” maiúsculo) a partir das narrativas dos sujeitos que produziram os fatos históricos, a necessidade de voltar-se aos saberes de experiência para a compreensão do nosso tempo e das peculiaridades da diversidade de culturas existentes no Brasil;
2. O vínculo com o ensino moderno da arte no século XX. A arte narrativa como pressuposto de estímulo à integração de linguagens no ensino de arte;
3. As políticas de livro e leitura e a narração de histórias como potente ação cultural no âmbito da promoção e animação da leitura; a consolidação da arte narrativa como ação de mediação e acesso ao livro e à leitura;
4. A migração (por ausência de políticas públicas) dos artistas do teatro para o fenômeno da narração oral a partir de meados dos anos de 1990. Pelas

razões acima dispostas, a narração oral de histórias passa a ser uma atividade cultural demandada e os artistas da cena encontram viabilidade do exercício de sua profissão nessa atividade.

5. As “contaminações” dos movimentos de *Renovação do Conto* (francês e canadense) a partir dos encontros realizados no Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo, a partir dos anos de 2000, por Benita Prieto e Regina Machado, consecutivamente. O *Simpósio Internacional de Contadores de Histórias* e o *Encontro Internacional de Contadores de Histórias (Boca do Ceu)*, como difusores das práticas daqueles países e de outros territórios.

2.4.1. Matriz 1: A retomada da tradição (a partir dos novos pressupostos de ensino da História, como disciplina, produzidos no século XX, e a necessidade de se recontar a História (com “H” maiúsculo) a partir das narrativas dos sujeitos que produziram os fatos históricos, a necessidade de voltar-se aos saberes de experiência para a compreensão do nosso tempo e das peculiaridades da diversidade de culturas existentes no Brasil.

Sem dúvida alguma reconhecemos uma forma narrativa nas cidades inspirada pela livre adaptação herdada de contadores de histórias tradicionais e que se mantiveram nos contextos urbanos. Em conversa com o contador Fabiano Moraes reconhecemos essa afirmação:

Embora eu tenha colegas narradores de vários estados do Brasil e do exterior, que também fazem o que chamo adaptação livre, considero particularmente que a minha opção por essa forma de contar, mais livre do texto de origem, decorra principalmente da influência herdada dos narradores tradicionais do Estado do Espírito Santo, lugar onde nasci e cresci e por onde caminhei e viajei recolhendo relatos e convivendo com contadores de histórias tradicionais (MORAES, 2012, p. 28).

Em entrevista concedida para a realização da tese, Fabiano nos disse:

A nossa cultura capixaba não é uma cultura, por exemplo, do espetáculo de uma forma tão efetiva como São Paulo, Rio, Belo Horizonte também, em alguns outros estados de uma forma mais... ela é muito mais tradicionalista ou tradicional, eu gostaria de dizer tradicional e rural. Até a década de [19]40, praticamente, o estado inteiro – até hoje, mas – era muito rural, até final do século XIX era uma grande floresta inclusive né? Então esse caráter rural que existia e que uma das minhas grandes referências foi meu pai... meu pai contava piada, era muito engraçado, assim, divertidíssimo. Meu pai e meu avô. Minha cidade por muito tempo foi considerada, era considerada, a segunda maior do Espírito Santo, né? Tem cerca de 200 mil habitantes, para você ter uma ideia. Então, de alguma forma eu diria pra você que, por exemplo, no nosso estado... Vitória, para quem mora em São Paulo, é uma cidade pequena e também provinciana, mas é muito difícil para quem é daqui reconhecer isso, porque é uma cidade grande para quem é daqui, né? A cidade de onde eu vim é o polo do Estado, é o polo comercial, industrial, enfim... então as pessoas vão para a cidade de Cachoeiro, que é bem pequena. Então, eu diria que mesmo tendo ido para o Rio de Janeiro, sabendo que eu era

do interior com relação ao Rio, eu me dei conta... eu me considerava como um contador urbano, porque eu contava aqui em Vitória, e Vitória, querendo ou não, é a capital, né? Mas eu me dei conta de que eu considerava que meu trabalho era urbano por isso, justamente porque eu trabalhava com a literatura, contava em teatros, contava em palcos, escolas, bibliotecas, enfim, formava pessoas e já viajava. E eu me dei conta quando me chamaram para o documentário *Histórias*, foi em 2005, e quando ele ficou pronto que o diretor, o Paulo Siqueira, que ele falou “Foi bem bacana que você fez justamente a ligação entre os griots”, que são Bonifácio O’Fuego e a, ele vai enquadrar, vai colocar também a, o... como é que se chama? Tiniá, Tiniá Funiô como um contador tradicional, e a Inno Sorzy também. E ele falou “você faz a ligação entre o griot, que é extremamente tradicional, e o urbano” que vão entrar depois. Então é quando eu, de alguma maneira, apareço ali é que vai entrar a cultura da escrita, então eu tô nesse intermédio. Depois, no final eu falo mais um bocado... É interessante que eu não me dava conta desse lugar que eu ocupava, ou seja, quando eu chegava no simpósio - e aí em São Paulo também, na Hans Christian Andersen, por exemplo, no SESC Pinheiro que eu contei - eu era um contador que vinha do interior, não é? Que representava bem, por exemplo, meu personagem matuto, que tinha em várias histórias, não em todas, mas que trazia uma fala coloquial de uma maneira bem tranquila, sem precisar de um personagem, nem sempre o personagem. Eu tô aqui no registro quase de um professor sendo entrevistado, mas eu... se você for para o interior você vai ver eu falando de outra maneira, e não é porque eu tô representando personagem. Mas quando eu me dei conta disso de que eu de alguma forma trazia uma cultura que já era um pouco rara na cidade, e ao mesmo tempo no interior eu fazia o que existe quase, né? E trazia até uma coisa que existe na cidade e que não tem no interior. Então, eu me colocava realmente num lugar meio transitório, meio, eu diria... é difícil delinear uma... principalmente nesse nosso pensamento complexo de hoje, colocar uma linha entre o urbano e o tradicional, mas é quase uma mescla.

O escritor Ricardo Azevedo dialoga com o Fabiano, encaminhando com precisão o tema da relação entre o conto tradicional e a sabedoria por ele acumulada justamente pela transmissão do mesmo por meio da oralidade de geração a geração:

Por certo, histórias populares não nascem em árvores e todas foram criadas certo dia por alguém. Mas é certo também que, por não serem fixadas por escrito, foram, ao longo do tempo, modificadas, recontadas, buriladas, remontadas e recriadas por cada um de seus divulgadores. Quem conta um conto, não tem jeito, sempre aumenta um pouco! (AZEVEDO apud PEDROSA, 2014, p. 9).

2.4.2. Matriz 2 - O vínculo com o ensino moderno da arte no século XX. A arte narrativa como pressuposto de estímulo à integração de linguagens no ensino de arte.

Julia Goldman de Queiroz Grillo (pesquisadora, arte-educadora e contadora de histórias carioca) realizou em 2012 um importante estudo, por meio de uma dissertação de mestrado orientada por Regina Machado, na ECA/USP, intitulada *O rio atravessa o deserto. Considerações sobre o conto tradicional e a aprendizagem na Escola de Arte Granada*. Dentre várias contribuições desse estudo para o campo da narração oral está a discussão da relação entre a arte de contar histórias e os processos históricos da Arte-Educação brasileira.

Há nesse estudo uma relevante entrevista com a professora Nícia Grillo, fundadora da Escola de Arte Granada. Nícia foi aluna de dona Noêmia na Escolinha de Arte do Brasil no Rio de Janeiro. Nícia também é referência na formação e atuação de duas importantes Contadoras de Histórias brasileiras: Regina Machado e Gislayne Matos. Ambas afirmam tê-la como referência no início dos anos de 1980. Na entrevista que Nícia concedeu a Julia, num processo que a autora chamou de transcrição – por envolver a entrevista no processo de produção do relato final após a entrevista oral – a professora conta um pouco de seu trajeto de formação em arte/educação. Podemos observar pela descrição de Nícia a aproximação da arte narrativa aos processos de ensino de arte, sobretudo no que concerne à integração das linguagens no âmbito artístico-pedagógico. Diz a professora Nícia Grillo:

Na Escolinha de Arte do Brasil, descobri que existia um caminho, não só de dança como de artes cênicas, de pintura, desenho, modelagem... Que maravilha que eram essas aulas! Aí eu fui lá atrás, peguei a criança em mim e fui para a escola de novo... O que senti foi um momento de grande felicidade. Então vi como a arte podia produzir grande felicidade, bem-estar mesmo, sem ser nenhum “artista”, nenhum Portinari, nenhuma Pavlova, e no entanto sentir uma enorme

felicidade em poder dançar, desenhar, cantar... Pintar... De uma forma espontânea, sem tensão, sem competição, sem pressão.

[...] Mais adiante descobri que a arte tinha tomado um desvio, um desvio escalafóbico. [...] Achava-se capaz de dizer tudo, não se via como algo que tem um compromisso com a harmonia.

[...] A arte está separada, a educação artística se separou da literatura, da palavra. Música é música, artes plásticas é artes plásticas, teatro é teatro, folclore é folclore, está tudo separado, tudo fragmentado. E eu comecei a ver a coisa integrada, o movimento iniciado na Escolinha de Arte do Brasil ensina a arte integrada.

O que fui descobrindo na Escolinha de Arte do Brasil foi essa possibilidade de integrar as artes; que literatura é arte, poesia é arte, folclore é arte, figurino é arte, construção do espaço de trabalho para contar uma história também é arte ... Então fui buscando as histórias, as histórias foram dando temas para eu desenvolver a integração das artes.

Aí então era um trabalho mais completo ainda, porque as histórias são um conhecimento, uma sabedoria. Então além de se expressar artisticamente você tinha também a expressão de uma sabedoria, estava se familiarizando também com aquela sabedoria, porque as pessoas muitas vezes não entendem uma história na primeira nem na segunda leitura. Você vai se familiarizando com ela à medida que vai trabalhando e entendendo os muitos níveis que uma história tem.

A história tradicional, mesmo a mais simples, tem muitos níveis. A história do patinho feio tem muitos níveis. Tem um nível que é totalmente espiritual, um nível que é totalmente psicológico, um nível que é totalmente infantil e simplesmente mostra que cada um é um e tem seu lugar, e tem seu lugar onde vai se sentir bem ... É um caminho. As histórias tradicionais são estratégias, dão mapas, desenhos estratégicos para a solução de problemas humanos.

Então foi assim que adotei a forma de trabalhar arte, sempre com temas, que eram histórias tradicionais do mundo inteiro, histórias filosóficas, como diz J. C. Carrière no *Circle des Menteurs* (Nícia Grillo apud GRILLO, 2012, p. 70-71)

Nícia destaca claramente a tese da arte narrativa como integração de linguagens a situar a presença da história como geradora de temas/propostas de aula. Essa ação pedagógica pode ser encontrada em inúmeras práticas de ensino nas escolas brasileiras.

Outra importante figura no cenário brasileiro da narração de histórias e que também teve sua trajetória vinculada ao ensino de artes é Regina Machado, que em seu livro *Acordais – Fundamentos Teórico-Poéticos da Arte de Contar Histórias*, resultado de um estágio de pós doutoramento na ECA/USP, elucida, do ponto de vista histórico, que sua trajetória de pesquisa sobre a aprendizagem da arte narrativa inicia-se, dentro e fora da Universidade de São Paulo no ano de 1984. O seu encontro com a Arte/Educadora

Ana Mae Barbosa, considerando que passou a exercitar os seus ensinamentos, será determinante para o seu trabalho como formadora de professores, sobretudo a partir de 1984 quando segundo a professora, pesquisadora e contadora de histórias o seu trabalho foi “ganhando contorno mais preciso no curso de Especialização em Arte e Educação que coordenei na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, durante 16 anos” (MACHADO, 2004, p. 13). Recorto essa experiência logo abaixo do relato da professora Nícia Grillo, pois Regina, na página 53, deste mesmo trabalho, agradece-lhe em nota de rodapé “Agradeço à Nícia Grillo por ter me ensinado, entre outras coisas, a estratégia de dividir um conto em oito partes”.

2.4.3. Matriz 3 - As políticas de livro e leitura e a narração de histórias como potente ação cultural no âmbito da promoção e animação da leitura; a consolidação da arte narrativa como ação de mediação e acesso ao livro e à leitura.

A partir das entrevistas realizadas com os fundadores do grupo carioca Morandubetá, é possível afirmar que o Programa de Incentivo à Leitura - PROLER e a existência do grupo são indissociáveis, daí a tese de que ambos, após uma longa trajetória – a partir do início da década de 1990 - em mais de 600 cidades brasileiras – tornaram-se referência e matriz de formação e atuação de inúmeros contadores de histórias urbanos em toda a federação. No relato de Benita Prieto, uma das integrantes do grupo, fica evidente esse trajeto histórico:

Eliana (Yunes) traz para o Brasil (1989) o grupo “Encuentros e Encantos” [...] Então esse grupo, que é um mineiro e uma venezuelana, Selma de los Rios e Luiz Carlos Neves, [...] eles dão um curso de formação [...] que ela (Eliana) tinha visto lá na Venezuela, eles contando [...] Ela então traz. E as pessoas começam a fazer um esboço de um grupo de contadores de histórias, que ainda não chamava Morandubetá. [...] O Celso (Sisto) trabalhava no Instituto Nazaré. [...] A rua Pereira da Silva, em Laranjeiras (Rio de Janeiro), é muito emblemática para todos nós. Eu estudei ali num colégio chamado Providência, que não existe mais. Em frente ao Instituto Nazaré, que era um Instituto totalmente diferente, aonde Eliana Yunes, Elizabeth Serra, [...] todas as cabeças da leitura estiveram nesse Instituto Nazaré. O Celso foi professor desse Instituto Nazaré. E a Lúcia Fidalgo era lá da Fundação, [...] a Lúcia Fidalgo é bibliotecária [...] Então ela era lá da Fundação, aluna da Nancy Nóbrega que fazia parte do projeto. Então, a Lúcia fez esse curso de formação. Do nosso grupo Morandubetá, Eliana e Lúcia fizeram esse curso. [...] A Márcia Bloch, que hoje em dia tá em Furnas, a Márcia fez esse curso, só que ela não conseguiu contar. Ela ficou com medo. Ela só volta a contar muitos anos depois quando a gente já institui a Casa da Leitura. Mas ela fez esse curso de formação. E aí então paralelamente essas coisas vão acontecendo, ou um pouquinho antes. Então começa a surgir lá na Fundação um grupo de contadores de histórias, que é esse grupo Morandubetá [...] Que era Eliana, Lúcia, Celso e a Maraney Freire, que é bibliotecária. Eu conhecia a Lúcia, conhecia o Celso, enfim, a gente tinha aquela relação de Fundação quando eu ia lá. Aí em 1990 o projeto *Meu Livro, Meu Companheiro*, ia acabar. Não conseguiu renovar o convênio, que é em São Paulo, esse projeto começou em São Paulo. Toda aquela crise, eu dava aula de matemática e física particular pra sobreviver. Paralelo ao projeto. E

sempre com milhares de coisas paralelas. Trabalhava numa produtora chamada Pró-cena, produzia música, João Nogueira essa galera toda eu fazia produção. E aí um dia eu tô na rua Pereira da Silva, tava dando aula na ACM, dava aula de teatro na ACM, tava na Rua Pereira da Silva encontro a Bia Serra que é filha da Elizabete Serra. E eu “tudo bem” e tal, e ela “estamos atrás de você que nem uma louca. A gente conseguiu um dinheiro para fazer o projeto *Meu Livro, Meu Companheiro* no Instituto Nacional do Câncer, e a gente quer que você seja a coordenadora, experiente. E aí eu entrei. E foi aí que eu entrei definitivamente nessa área de leitura mesmo, com força. Era só esse projeto, e esse projeto foi muito forte para todos nós. (Fiquei) um ano e meio, dentro do Instituto Nacional do Câncer. A gente montou a biblioteca de lá chamada *Bibliolândia*, que foi através de consulta popular com as crianças sabe? Eu fiz milhões de atividades lá, até o *Dia das Bruxas* que é super questionado, mas eu achei que tinha que exorcizar tudo lá. Botei as crianças tudo com o soro subindo e descendo, “Gostosuras ou travessuras?”. Foi uma farra. Enfim, eu vi que ali não tinha mais volta. E nesse momento então o grupo Morandubetá... aí ele já tinha um nome: Morandubetá. E essas quatro pessoas estavam lá. Já começavam a fazer coisas no Instituto Nazaré. E aí a gente chama o Morandubetá também pra fazer coisas lá. E se resolve então, já que lá tava surgindo um grupo de voluntários, o *Gesto Criança*, eles precisavam de formação. O grupo Morandubetá vai dar um curso de formação lá. E aí a Eliana fala “você não quer fazer esse curso?”, não, o Celso, na verdade foi o Celso que me colocou dentro desse grupo. O Celso, na Fundação num dia de reunião, eu tava mexendo lá no acervo, e o Celso fala assim “pô, você podia entrar no grupo”. Eu disse “e tu acha que eu vou ser uma boa contadora? Por que você acha que eu sou uma contadora de história?”, ele falou “eu tenho certeza que você será uma excelente contadora de história”, e eu “Tu nunca me viu no teatro, nunca me viu atuando, de onde tu tá tirando isso?”, “você é excelente contadora de histórias”. Aí eles falaram assim “já que vai ter o curso lá, você faz o curso”. Eu sou formada pelo grupo Morandubetá. Eu fiz o curso com a Eliana, com Celso e com Lúcia. E aí eu fiz o curso e no final – é sensacional – no final a gente sempre preparava uma história pra contar, e eu preparei *Saci e o Curupira*, de Joel Rufino dos Santos. [...] E assim eu entro no grupo Morandubetá de Contadores de Histórias. A Maraney saiu né? Eles sempre brincam “porque a gente precisava de uma outra loira, saiu uma loira a gente precisava de uma loira pro grupo...”. A Lúcia conta uma coisa bonita sobre a minha pessoa e a entrada no grupo. Ela disse que eu trouxe essa ideia de organização e produção para dentro do grupo. [...] Todas as experiências que eu tinha de produção de teatro e tudo. Celso é ator também, então... E aí eu e Celso tínhamos muita cumplicidade conhecendo as coisas também, outras ferramentas. Então a gente resolve fazer uma marca pro grupo, camisetas, contratar uma assessoria de imprensa. Tudo que eu sabia de produção eu falei “aí a gente vai se profissionalizar”. [...] Eu começo a contar histórias, essas coisas vão acontecendo paralelamente. A gente saiu da Fundação, porque aí a gente começa a crescer né? E aí a gente faz uma carta né? Porque a Fundação não engoliu isso da gente sair. Que é um absurdo. Porque a gente tava ficando maior que a Fundação. A gente tinha outras coisas, tava diferente o negócio. Fizemos uma carta formal, bonita, agradecendo todo processo que aconteceu ali no nosso encontro na verdade e sai da Fundação. [...] E

o (Centro Cultural) Banco do Brasil diz que quer contratar a gente pra dar de presente pras crianças. Mês de outubro é mês de aniversário do Centro Cultural Banco do Brasil. Às onze horas da manhã, sábados e domingos. Um horário novo, porque não tinha esse horário, não tinha essa tradição no Rio de Janeiro, nem em lugar nenhum no Brasil. O Gregório era o nosso diretor, o Gregório Filho. Eliana trouxe o Gregório para trabalhar com ela lá na Casa da Leitura, no PROLER, que o Gregório é funcionário público, então podia ser deslocado de um lugar pra outro. Então o Gregório vai dirigindo, não sei o que, e aí ele começa a fazer aquele negócio. (trecho editado da entrevista concedida em setembro de 2014, Rio de Janeiro – Região Sudeste)

A professora, pesquisadora e mentora do grupo à época, Eliana Yunes, corrobora as palavras de Prieto:

Em [19]88, numa das viagens que eu fiz ao Banco do Livro na Venezuela, eu conheci um grupo, um casal de contadores de história. Ele era brasileiro e ela era venezuelana. Que se chamava Cantos e Encantos, o nome do grupo. E eu via eles fazendo uma apresentação num dia de lançamento de livros no Banco. Aí eu fiquei fascinada. Contar de memória, fazer as pessoas imaginarem o que tava escrito no livro sem terem visto o livro, e aí eu comecei a lembrar do meu avô contando histórias pra mim. Meu avô era um contador de histórias. Foi meu avô que me levou ao cinema a primeira vez, com quem eu ouvia rádio, novela de rádio né? E aí depois ele me contava o que eu não entendia das novelas e tal. Aí eu falei “gente isso é uma coisa maravilhosa, isso é uma coisa maravilhosa. Eu tô aqui ouvindo numa outra língua essa narração, e conhecendo autores, conhecendo visões de mundo que são próprias dessa região andina, nada a ver comigo, isso é uma coisa maravilhosa”. Perguntei a eles: “você não gostaria de fazer uma apresentação no Brasil e um curso?”, eles davam curso. Eles tinham aprendido essa técnica de contar histórias com um cubano. Embora a contação do cubano fosse uma contação muito tradicional, não era uma contação de memória, você lia, parafraseava e contava. Eles já faziam um trabalho de contar memorizando, pra que o estilo do autor não se perdesse, que você não interviesse no vocabulário. E eu consegui um dinheiro - agora não me lembro quem pagou, vou te dizer assim, quem foi que me ajudou com isso - e eles vieram dar um curso... acho que foi o INACER, que era o Instituto Nacional de Artes Cênicas... e ali no Glauce Rocha eles deram um curso aberto. E eu trouxe os meus alunos da Federal, onde estava Celso Sisto, Lúcia Fidalga, meus alunos. O Morandubetá nasce aí. Exatamente. Esse povo era meu aluno. Inês (que hoje chama Inês Bresson, que casou com um francês e ficou na França). A Benita (Prieto), era uma técnica na Fundação para conduzir um projeto. E ela ficou fascinada, eu falei “ah, não tem importância, você ser engenheira, não ser de letras, vambora se isso te toca”. Nós todos fizemos esse curso, e deste curso nasce o Morandubetá. O Morandubetá nasce exatamente aí, [19]88 pra [19]89. E a gente se disciplinou, a gente tinha reuniões toda semana, ensaiava repertório toda semana. A gente começou a contar de graça nas escolas, contar em hospitais, contar em praças, e fomos aprendendo “Em praça não pode ser assim aberto porque o som se vai, tem que ter um fundo

qualquer; você não pode contar, tem lugar que você não pode contar em pé, tem que contar sentado; tem outro que só pode contar em pé; dentro de hospital como é que você faz pra contar e tal”. E foi aprendendo ali na batalha. Quando chegou em [19]92 eu fui para a Biblioteca Nacional, a convite do Affonso (Romanda Sant’Anna), pra criar... porque no ano de [19]91 eu fiquei na Alemanha porque eu fui fazer um pós-doc, eu queria fazer um pós-doc em leitura, especificamente, e aí fiquei lá. E nesse tempo eu vi que havia certos espaços em que a oralização do texto tinha valor: hospitais – era uma leitura terapêutica – hospitais, trabalhar com crianças com câncer; em prisões, trabalhar... eu percebi que tinha um negócio ali... vou estudar isso também... Aí fui atrás e descobri que o começo das narrativas orais, o fomento, tirado da tradição feudal pra dentro do mundo urbano, na Inglaterra, começa como uma coisa terapêutica. A literatura era para loucos, para acalmar as pessoas, entendeu? E aí Lucinha foi fazer biblioteconomia eu falei “caramba, estuda isso, que a gente precisa se dividir e estudar cada uma um pedaço dessa coisa”. Em [19]92 quando eu fui pra Biblioteca Nacional pra criar uma Política Nacional de Leitura, que acabou resultando no PROLER, por falta de apoio pra criar uma política você tem que fazer a política na prática, criar uma política de fato, do chão pra cima, nós abrimos a Casa da Leitura que ficou sendo a sede desse Programa Nacional, porque a Biblioteca Nacional não tinha espaço. E aí nós resolvemos ocupar o espaço não só como um núcleo de estudos nosso, uma coisa burocrática, ou ação e administração desses contatos assim, “vamos fazer isso de perto, pra ver como acontece aqui? Vamos fazer dessa casa um laboratório de prática de leitura?”, começou assim, vamos fazer um laboratório de prática. Que práticas de leitura são essas que a gente quer transformar numa experiência? E aí a gente percebeu que todas as pessoas que nos ouviam na cidade afora, vinham buscar os livros que a gente contava. A gente contava Clarice na praça ou na praia e as pessoas iam lá buscar, “eu achava que Clarice era difícil, mas você contou e eu entendi”. E as pessoas achavam que por acaso a gente tinha feito uma armação da Clarice. Não tinha feito armação nenhuma. Todo mundo tinha que saber Clarice na sua linguagem. Só que a gente selecionava certos contos, certas crônicas, ninguém ia...O que cabia numa oralidade, exatamente. Então a gente naquele ano de [19]92 a gente abriu os cursos de formação de contadores de história. Aí era fila na porta. Na própria Casa. Era fila na porta. Você tinha cem inscritos... O grupo Morandubetá não começou a dar não. A gente já tava rodando caminho. Como a gente tinha muitos compromissos e eu tava presa dentro da Casa, porque não dava pra eu viajar com eles com os compromissos, eu trouxe um parceiro que eu tinha visto que era um cara vocacionado pra contar história, que eu tinha conhecido no Acre... É o Francisco Gregório. Gregório foi comigo pra Casa e começamos a criar, aí sim, criar toda uma teorização, um roteiro, o que que a gente precisa ensinar, o que precisa falar... e o roteiro é dividido: eu conto o que que é e você faz acontecer. O Gregório tinha uma habilidade pra fazer acontecer, que vou te falar. Canto, conto, desdobramento de contos, várias versões. E aí veio a Maria Clara com o grupo Confabulando, e todo aquele pessoal fez conosco o curso, e o PROLER começou a fazer curso no Brasil inteiro. Nós tínhamos um encontro do PROLER por semana fora. Havia 120 professores e autores. Quando eu sai em 96, final de [19]96, nós tínhamos 98 polos e 600 municípios. Se tivessem deixado a gente ficar por mais cinco

anos, o Brasil tinha virado leitor por conta própria. Porque você vê os núcleos não se desfizeram, apesar do desastre que foi administração da Biblioteca Nacional depois. Um desastre. Inclusive combatendo a contação de histórias, porque dizia que isso era uma regressão. Eu acho que (o PROLER) foi o grande impulso que foi dado à história do narrador urbano. O Morandubetá, até o final dos anos [19]90, deve ter feito umas 5 mil apresentações aqui e no exterior. Porque aí a gente foi convidado pra Portugal, pra Argentina, pra Chile, pra Espanha, pra Canárias, pra França... A gente foi contar e de repente a gente tava contando Machado pra essa gente, entendeu? Pro pessoal conhecer Machado.

O contador de histórias e professor capixaba, Fabiano Moraes destaca os ecos do trabalho desenvolvido naquele período e como o mesmo o influenciou:

O Morandubetá, sem sombra de dúvidas (é referência de formação). A Benita Prieto. Em 2002 eu conheci a Benita (Prieto), o Celso (Sisto), a Lúcia Fidalgo, a Eliana (Yunes), que eu já tinha referência teórica. [...] eu diria que (o movimento de Contadores de Histórias) aqui ganhou força com o PROLER. O PROLER eu considero que realmente semeou, expandiu para vários Estados, e no Espírito Santo tem uma força tremenda de [19]92 a [19]96 em específico, certo? Com a Eliana Yunes, aí vinha o Fernando Lebes, Celso Sisto, enfim, todo o grupo de formadores... Nancy Nóbrega... e contadores de histórias. O Morandubetá e o Gregório, enfim, muita gente que eu não saberia numerar porque eu não participei desse momento.

Por conta até do próprio movimento do PROLER, que eu respeito e admiro muito, mas eu cheguei em várias oficinas aqui as pessoas falando “não sei contar histórias porque tem que memorizar tudo”, sabe? Ou “não, não pode fazer desse jeito”. E conclui, Prieto:

[...] O Proler é que disseminou o nosso trabalho, mas nós somos os pioneiros na contação de histórias numa perspectiva contemporânea. Fomos também os precursores nessa história de grupos de contadores de histórias e de uma série de outras coisas: começamos as oficinas de contadores de histórias, começamos organizar as sessões de contos como se fosse um espetáculo, demos os primeiros passos para o aparecimento de encontros de contadores de histórias, transferimos nossas experiências da prática para livros. E tudo isso começou numa época em que as pessoas não sabiam direito o que faziam os contadores de histórias. Em muitos lugares as pessoas achavam que os contadores de histórias liam histórias para crianças. Também creditamos ao Morandubetá essa ampliação de público, uma vez que também fomos nós que começamos a gestar apresentações para um público adulto, exatamente para fugirmos dessa ideia de que contar histórias é só para crianças. [...] Outra coisa: o Morandubetá sempre investiu em apresentações de histórias literárias, sendo precursor dessa prática de levar para a oralidade os textos escritos de vários autores, quando o comum era as pessoas contarem contos populares. (PRIETO, 2011, p. 51)

2.4.4. Matriz 4 - A migração (por ausência de políticas públicas) dos artistas do teatro para o fenômeno da narração oral a partir de meados dos anos de 1990.

Pelas razões acima dispostas, a narração oral de histórias passa a ser uma atividade cultural demandada e os artistas da cena encontram viabilidade do exercício de sua profissão nessa atividade.

Em entrevista realizada com a contadora de histórias paranaense, Cléo Busatto, fica explícita a tese de que grande parte dos artistas de teatro, sobretudo atores e atrizes, encontram na prática do conto – sobretudo porque a sua legitimação nas instituições culturais dos centros urbanos possibilitou a atuação profissional e remunerada dos mesmos – uma forma de subsistência e criação.

Eu acho que todo o contexto do peso que estava sendo fazer uma produção teatral me levou à prática da narração oral. Porque na verdade eu estava fazendo uma coisa (grifo meu: ao produzir teatro àquela altura) que já não me satisfazia. Porque eu estava virando empresária. Eu era diretora, então eu tinha o trabalho da criação, eu escrevia o texto, dirigia, então obviamente aí entrava a minha... era a Cleo criadora. Porém, para que aquilo se efetivasse, eu precisava de uma produção, e não tinha produção, eu que tinha que fazer produção. E a produção ela é muito pesada, são duas forças antagônicas. A produção e a criação. E eu tinha que fazer as duas coisas ao mesmo tempo e começou a conflitar. Então eu falei “dá para fazer muito mais simples, dá pra ser muito mais simples”. Eu lembro que na época eu tava lendo uma coleção da Mona Dore, que era de onde eu tinha tirado Luna (grifo meu: obra teatral produzida pela artista), de onde eu tinha tirado o texto do Luna, feito uma adaptação de Luna dessa coleçãozinha. E aí, eu e a minha sócia, a gente lia muito uma pra outra. A gente falou “nossa mas, cara, vamos contar essas histórias. Pra que que a gente precisa de todo aquele cenário? De dez pessoas em cena para contar essa história? Essa história é tão bonita”. E aí a gente começou, uma reminiscência, começamos a nos lembrar de nossas histórias. E o engraçado é que minha sócia Elsa, ela tinha uma história de contadores de infância. Eu não tinha. Eu nunca tive. Mas eu tive uma história de leitora, e é aí que eu te falo que existem dois momentos nessa minha decisão. Um, foi esse marco, teatro não cabia mais dentro do meu sonho. Teatro já não fazia parte do meu sonho de criadora... enfim... criação mesmo.

Entrevistei inúmeros contadores de histórias, mas foi na fala da narradora Lenice Gomes, do Recife (Pernambuco) que encontrei explicitamente o eco da fala de Busatto. Ao perguntar-lhe quando ela começa a perceber, no cenário de Recife, um grande contingente de artistas do teatro migrarem para a narração de histórias. Ao que Lenice responde:

Eu acho que de 2000 para cá. Porque até então você quase não via ninguém... porque é feito o escritor, ele começa ilustrando, daqui a pouco ele escreve, daqui a pouco ele faz projeto gráfico, daqui a pouco ele dá oficina... é uma coisa que vai se agregando. Eu acho que o teatro se agrega. Porém, é preciso ter cuidado para não entender esse como o caminho mais fácil. É um ofício. Eu não posso pensar assim “Eu vou por aqui porque tá mais fácil para contar”. Porque isso pode distorcer o ofício. Isso vai gerando nas escolas, por exemplo, a solicitação mais de um animador do que um contador. As escolas passam a dizer “não, mas eu quero um contador que toque”, toque na sensação e na estimulação, não necessariamente na história, ao dizer que querem um contador que toque elas estão dizendo que querem mais um animador. E isso é que precisamos ficar atentos.

2.4.5. Matriz 5 - As “contaminações” dos movimentos de *Renovação do Conto* (francês e canadense) a partir dos encontros realizados no Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo, a partir dos anos de 2000, por Benita Prieto e Regina Machado, consecutivamente. O *Simpósio Internacional de Contadores de Histórias* e o *Encontro Internacional de Contadores de Histórias (Boca do Céu)*, como difusores das práticas daqueles países e de outros territórios.

Em 1999, Benita Prieto, com patrocínio do programa Leia Brasil, da Petrobrás e apoio cultural do Sesc-Rio e Sesc-SP, realizou o I Encontro Internacional de Contadores de Histórias, dando a ver, ao público brasileiro, a diversidade de narradores que têm em sua trajetória a passagem por influências de movimentos organizados de contadores de histórias. Essa experiência culminou na realização do sistemática, até 2014, do Simpósio Internacional de Contadores de Histórias – Um encontro para muitas vozes, sempre realizado no Estado do Rio de Janeiro.

A contadora de histórias paulistana, Regina Machado, inciou sistematicamente o movimento de apresentar ao público brasileiro as experiências de narradores, sobretudo franceses e canadenses – mas não só – que pertencem aos movimentos de renovação do conto tanto na França quanto no Canadá. Regina, em entrevista concedida para a produção dessa tese relata esse histórico:

Foi em 2001, foi o primeiro Boca do Céu. Não tenho a menor ideia de como esse nome apareceu na minha cabeça, apareceu, ficou, e parece que hoje todo mundo acha bonitinho. Quando foi alí nessa época começaram a aparecer os convidados, e esses anos todos a gente teve um trabalho insano pra conseguir fazer o Boca do Céu, como se a gente tivesse plantado umas sementes que dão trabalhadeira danada. E quando eu olho pra vocês aqui, hoje, dificilmente eu poderia não ficar comovida. Eu disfarço bem. Mas só de ver isso pensando como que umas sementes tão antigas e que demoraram tanto e foram tão difíceis, quantos sacrifícios tem aqui gente. Tá cheio de gente que tem filho pequeno que tá na equipe, tá cheio de gente... cada um com os seus sacrifícios para poder preparar essa festa pra todos vocês e pra todos nós. Então quando eu olho isso aqui, todo último Boca do Céu eu falo

“Nunca mais quero fazer”, porque eu tô morta, mas a gente olha pra cara das pessoas, a gente fala assim “não, a gente tem que continuar fazendo”. Vocês, porque eu tô virando monumento, daqui a pouco eu não vou mais poder fazer, mas vocês, isso todas as pessoas que estão aqui, que representam uma coisa tão importante pra arte de contar histórias, mesmo uma solidão quase de todo mundo aqui falando. “Era um grupo pequeno”, “eu lutava muito”... E me lembro tando, a gente fala “nossa, foi uma maravilha o nosso encontro”, porque a gente não sabia o que que a gente fazia né? Mas é uma uma uma uma... E agora eu olfo aqui gente, pelo amor de Deus gente, vocês tem pelo menos o dever de ver quanto vocês podem continuar trilhando esse caminho dessas sementes que estão florescendo agora depois de tanto tempo. E a gente é um país jovem, que tem um futuro maravilhoso pela frente. Então eu acho que isso é uma coisa que todos... todos não né? Porque fica parecendo exército. Não é isso. Quem quiser olha pra isso, olha em volta. É muito trabalho gente. Não é só chorar como a Ceci tá? Falei. Prometi que não ia falar, mas falei. Não é só uma coisa assim “ãah, é esfuziante”... É trabalho duro, mas olha a alegria que traz esse trabalho duro. Olha como as pessoas estavam falando sem parar, que nem eu lá... tapa a boca senão ela não para de falar... A gente não consegue porque a gente quer compartilhar essa maravilha que as histórias trazem pra gente. E elas só trazem isso porque elas são portadoras de uma coisa que é muito maior do que elas. De algo que tá por baixo da terra, por cima do céu, como aquele canto dos índios americanos diz “com beleza pela frente, com beleza atrás de mim, com beleza desse meu lado direito, com beleza do meu lado esquerdo, assino embaixo. Que eu possa caminhar com beleza”. As histórias falam disso pra gente. O que que quer dizer beleza para cada um eu não sei, mas é alguma coisa muito escondida, que a gente leva a vida inteira pra descobrir.

2.5. O que contam os contadores de histórias nas cidades?

Identifiquei ao longo das leituras e conversas com os contadores de histórias nas cidades quatro tipos de histórias que os contadores de histórias têm em seu repertório hoje: os contos de Povos e Comunidades Tradicionais; os contos literários; os contos falados de autoria do próprio narrador; e, por fim, as histórias de vida.

Encontrei na trajetória da pesquisa três grandes centros de interesse narrativo por parte dos contadores de histórias em contexto urbano: a retomada das histórias de tradição; as histórias de vida e as histórias autorais. Por histórias de tradição compreendo nesse trabalho: os contos de fadas da Europa medieval e os ícones da recolha de tais histórias como os irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Charles Perrault; os contos brasileiros populares, sobretudo a partir da recolha e organização por Câmara Cascudo, Mario de Andrade, Silvio Romero, entre outros pesquisadores; os contos das Mil e Uma Noites, que trazem o imaginário do Oriente Médio, sobretudo o mundo árabe e as versões brasileiras realizadas por Malba Tahan a partir dos anos 1950 no Brasil; mais recentemente, os contos afro-brasileiros e indígenas. Sobretudo a partir do sancionamento da Lei n. 10.639¹³ de 2003 incluir o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil e também do sancionamento da Lei n. 11.645¹⁴ de 2008, que preconiza que o conteúdo programático a que se refere essa lei incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura

¹³ <www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 30 nov. 2015 >.

¹⁴ <www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 30 nov. 2015 .

negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil; além claro de diversas outras tradições que são recuperadas pelos narradores urbanos.

Para tratar de histórias de vida tomo como referência as ideias de Sandra Urizzi Lessa em sua dissertação de mestrado (2012): histórias de vida de pessoas comuns, livre de uma historicidade que busca ser fiel aos fatos cronológicos e de encadeamento da história; histórias com dimensões abertas e inacabadas que buscam articular o passado ao presente, buscando uma aproximação entre aquilo que está mais próximo à mais distante lembrança, uma possibilidade de reintegração entre a história pessoal e a história coletiva.

Por histórias autorais compreendo nesse trabalho as histórias escritas pelos próprios contadores de histórias e também aquelas que são narradas a partir de um texto literário autoral. O Grupo Morandubetá, de contação de histórias, formado em 1989 no Rio de Janeiro, é considerado o precursor dessa prática de levar para a oralidade os textos escritos de vários autores (PRIETO, 2011, p. 51).

2.6. A *performance* artística e o ato de contar histórias

[...] pode-se falar na fidelidade do narrador para com o contexto em que ocorreu a situação narrada – um vínculo intersubjetivo entre o narrador original e o investigador, e entre eles e o contexto da narrativa. A dificuldade está em manter fidelidade à história pessoal de um narrador e ao que este narrador foi incapaz de articular sobre a história e seus significados (o contexto no qual ela ocorre). Além disso, o que o narrador original contou de sua história está associado aos seus objetivos ao contar aquela história. Isso revela que o que ele narrou foi também uma reconstrução. [...] A investigação de memória fica dessa forma situada entre intenções e reconstruções; é isto que a situa como processo artístico (CABRAL, 2006, p. 15).

É possível abordar a narração oral por inúmeros caminhos. A senda percorrida por essa pesquisa situa-se no processo artístico da contação de histórias. “Entre a intenção e a reconstrução”, com vistas a uma “investigação de memória” para um conjunto comum de experiências sensíveis partilháveis e a divisão de partes exclusivas dessas mesmas experiências entre os partícipes do acontecimento. Situar o fenômeno narrativo no território artístico é também assumir o seu sentido político, como me fez pensar Jacques Rancière (2005) quando diz que a **partilha do sensível** é o cerne da política por apresentar-se em sua dimensão estética.

Claro está que poderíamos ter abordado a narração oral de histórias por meio da sociologia do conto, por meio de suas incursões simbólicas (hermenêuticas ou psicanalíticas), por meio da semiologia, por meio da historiografia e de seu robusto referencial teórico no âmbito da história oral, por meio da literatura e da mediação de leitura, por meio de sua intrínseca relação pragmática com a pedagogia ou por meio da antropologia.

É evidente, também, que todos esses caminhos, ainda que não sejam abordagens centrais, coexistem em quaisquer das escolhas de se pensar a retomada do conto em contexto urbano.

Este trabalho sublinha a abordagem do ato de contar uma história como criação artística. É notório e necessário explicitar que muitos dos temas desenvolvidos nesse tópico estão presentes, ainda que de maneira empírica, nos processos de oralidade dos Povos e Comunidades tradicionais. Fato é que estou me atendo apenas à abordagem urbana do conto, ao que podemos chamar de *renovação do conto*¹⁵ no contexto urbano brasileiro. Para tecer as ideias aqui apresentadas, foi vital situar o fenômeno da contação de histórias no campo artístico a partir de três pontos: a presença do verbete ARTE associado ao ato de contar histórias nos textos e documentos que datam a partir da década de 1940; a verificação de procedimentos artísticos recorrentes, para a preparação das *performances* do contador de histórias e para a composição das sessões de narrativas propostas por esses narradores que atuam nas cidades; e, finalmente a necessidade de se pensar a narração oral como prática artística, aproximando a acepção da palavra *arte* da *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005, p. 15):

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

Fundamental será para este trabalho encaminhar as discussões contemporâneas das *performances* narrativas, nos espaços públicos das cidades brasileiras, a complexidade entre “o comum que se presta à participação nesse evento” e o “como uns e outros tomam parte nessa partilha”, com vistas a preservar *os lugares e as partes respectivas* dos envolvidos no acontecimento performático.

¹⁵ Conceito desenvolvido pela pesquisadora Maria de Lourdes Patrini em sua tese de doutoramento intitulada **A renovação do conto. Emergência de uma prática oral**. Publicada em 2005 pela editora Cortez. (ver tópico *Referências*)

Parte II

O BAR

Embriagai-vos

É necessário estar sempre bêbado.
Tudo reduz a isso, eis o único problema.
Para não sentirdes o fardo horrível do tempo,
Que vos abate e vos faz pender para a terra,
é preciso que vos embriagueis sem tréguas.
Mas de quê?
De vinho, de poesia ou de virtude,
Como achardes melhor. Contanto que vos embriagueis
E, se algumas vezes, sobre os degraus de um palácio,
sobre a verde relva de um fosso,
ou na desolada solidão do vosso quarto,
despertardes com a embriaguez já atenuada ou desaparecida,
perguntai ao vento, à vaga, e a estrela e o pássaro

e o relógio hão de vos responder:
- É hora de embriagai-vos!
Para não serdes os martirizados escravos do tempo,
embriagai-vos; embriagai-vos, sem cessar!
De vinho, de poesia, ou de virtude,
como achardes melhor.

Charles Baudelaire

Conversa num Bar: embriagados por palavras de dizer a retomada do conto nas cidades em diálogo entre áreas do conhecimento: artes, filosofia, sociologia, educação e afins, que estudam as complexidades do humano quando o assunto são palavras de ser, de estar, de sentir, de pensar, de dizer.

(Noite. O local é iluminado, mas há lugares de passagem com pouquíssima luminosidade. A cena se passa num bar no centro de uma cidade. O pesquisador reúne-se com o seu referencial. Estão embriagados por palavras. Ingerem e digerem. São pessoas com rostos definidos que escrevem com os olhos e o coração em seu tempo.)

Nota importante: *As falas dos pensadores convidados para esse diálogo foram retiradas na íntegra de suas obras e alinhavadas com vistas à construção dos argumentos apresentados pelo pesquisador para defender a presente tese. As naturais conjunções mas e porém, comuns num intercâmbio de ideias, não serão foco dessa tese, que busca a conjunção e. A invenção dessa conversa quer a coexistência de palavras com vistas a um conjunto argumentativo que evoque um dizer sensato e sensível, portanto, que faça sentido ao escopo da pesquisa. Nas notas de rodapé referenciamos as obras, das quais extraímos os excertos que seguem.*

Pesquisador – Agradeço que tenham aceitado esse convite para *beberem* comigo. Uma tentativa de um acontecimento com as ideias e seus sentidos (sensatos e sensíveis), debruçados sobre algumas considerações sobre a arte de contar histórias nas cidades brasileiras. Busco maneiras de ver, de sentir, de pensar, de dizer essa *experiência*.

Jorge Larrosa – A experiência é o que nos passa, ou o que nos acontece, ou o que nos toca. Não o que passa ou o que acontece, ou o que toca, mas o que nos passa, o que nos acontece ou nos toca. A cada dia passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos passa. Dir-se-ia que tudo o que passa está organizado para que nada nos passe¹⁶.

Pesquisador – Estou justamente tentando compreender essa organização a qual você se refere. Acho que ao nomear um rastro, uma marca, uma ranhura, daquilo que nos devolve à duração da vida entramos num caminho da experiência. Penso que seja fundamental apresentar as questões que gostaria de propor para essa conversa. Em primeiro lugar quero pensar o paradoxo entre a importância do ato de contar histórias hoje nas cidades e a absorção desse ato pela espetacularização da palavra nessas mesmas cidades. Em segundo lugar acho vital falarmos das comunidades de ouvintes e pensarmos qual o lugar da audiência num ato em que a escuta é determinante para que o mesmo seja completo. Em terceiro lugar, penso ser fundamental tratarmos do comum e do singular, propondo uma abordagem complexa a ambos os conceitos. E, por fim, penso ser vital refletirmos com vagar o que significa circunscrever o ato de contar histórias no território das artes. Penso que essas questões não precisam ser tratadas da maneira enumerada aqui proposta, elas podem acontecer de maneira orgânica ao longo

¹⁶ LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 154.

de nossa conversa. Tenho pensado que a solidariedade entre o ouvido, o lido, o memorado e o imaginado produz experiências capazes de urdirem o conto¹⁷ a ser partilhado. Abrindo assim o caminho para a proposição de um outro real possível. Penso que seja essa *solidariedade* que tece o conto e apresenta por meio dele a experiência humana comum aos que escutam, respeitando as partes exclusivas da audiência. Talvez seja essa *solidariedade* que esteja ameaçada desde a ascensão do capitalismo, principiado ainda no século XV e, intensificado, sobretudo, após as terríveis experiências do século XX oriundas do entrelaçamento entre o sistema capitalista, o desenvolvimento exponencial dos processos tecnológicos e digitais, os procedimentos de dominação e controle, e a exacerbação da compulsão pela posse por territórios e pelo acúmulo de capital por parte de uma elite minoritária do mundo. A humanidade conheceu no século XX a pior dor produzida pela experiência patológica do controle e do poder autoritário: o *totalitarismo*. Por isso, para a construção da democracia e da convivência plena com o diverso em nossos dias torna-se tão importante partilhar o possível. O geógrafo brasileiro Milton Santos, falecido em 2001, costumava dizer que nós tínhamos parado de pensar a civilização há 200 anos. Estou convicto de que ao nos debruçarmos no movimento de retomada do conto nas sociedades urbanas, estamos trazendo à vida pública uma discussão com raízes na nossa própria forma de convívio, na dialética entre o comum e o exclusivo na partilha de experiências faladas. O possível proposto por cada conto pode (como potência) ampliar o possível de cada um. Contar uma história é a forma mais simples de elaborarmos o que nos passa, ao mesmo tempo em que realizamos o gesto da partilha, que damos a ler ao outro aquilo que nos passa. Abro apenas uma fresta para explicitar que a ação de *ler* que empresto a essa

¹⁷ O verbete *conto* nessa pesquisa não será entendido apenas como texto a ser narrado, mas como sinônimo de fenômeno narrativo. Dito de outro modo, o sentido aqui atribuído é o da interação entre a fábula, a forma de narrá-la e os elementos surpresas no ato da *performance* narrativa que dependem, sobretudo, da interação presente do contador de histórias com a audiência e o ambiente no qual se dá o acontecimento narrativo.

conceituação, está para além do gesto de decodificar códigos, transitar entre significante e significado ou acumular informações sobre o mundo. A acepção apresentada é bastante próxima ao sentido dos verbetes em latim *legere* e grego *lectio*, que nos dão a pensar esse gesto como *colheita*, como *escolha*. Certa vez, li uma sentença da filósofa espanhola Maria Zambrano, que dizia “pensar é decifrar o que se sente¹⁸”. Estou nesse complexo intento de *decifrar* o que sinto em relação a esse ofício que tomei contato a duas décadas. Na busca por me aproximar da colheita: do dar a ler ou do receber a leitura. Busco compreender como a nomeação dessa experiência carrega alguma coisa de potência a ser partilhada com os meus semelhantes. Ao mesmo tempo não tem a ver só com contar o que *me* passa, mas tomar contato com esse *algo*, com o sensível que se escuta disso que *me* acontece e compreender o que dessa experiência é comum às de meus semelhantes e o que é parte exclusiva da singularidade que *me* constitui, que constitui a cada um dos diversos que compõem essa comunidade. O gesto de contar uma história carrega consigo a responsabilidade e um cuidado público e íntimo com a fala, por conjugar a natureza singular e plural de um dizer: alguma coisa que é de todos (comum) e alguma coisa que será sempre particular da parte e indecifrável para o todo. Tenho pensado muito sobre o conceito de *partilha de sensível*, apresentado por Rancière, foi por isso que o convidei para essa conversa. Principalmente porque me parece trazer palavras de abrir a ideia de comum, de tornar comum uma experiência sensível. E também por apresentar as dimensões política da estética e estética da política.

Jacques Rancière – É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na

¹⁸ ZAMBRANO, Maria. Por qué se scribe. In: *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987. p. 31.

política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades dos espaços e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum¹⁹.

Pesquisador – As formas de visibilidade das práticas estéticas são, para mim, o centro nervoso de seu pensamento e o que o aproxima da discussão sobre a retomada do conto nas cidades. Tenho diversas questões imbricadas nessa relação entre política e estética, a partir das formas de contação de histórias que apareceram nas últimas décadas. Defendo a necessidade dessa prática, sobretudo nas sociedades urbanas que têm uma organização de vida complexa e que muitas vezes, seus habitantes, não têm espaços reservados aos processos de elaboração do que lhes acontece e da fabulação compartilhada de outras realidades possíveis. Contudo, pensar que contar histórias (ou propor sessões de narração oral) basta para que tenhamos espaços de escuta e partilhas é incorrer na ingenuidade de que todas as histórias que estão sendo contadas e as formas narrativas observadas são contemporâneas às necessidades das audiências existentes. Essa ingenuidade pode produzir discursos generalizantes como “as histórias encantam” ou “contar histórias é um remédio para a alma”. Encantam quem? De quais almas estamos falando? O que estamos dizendo quando afirmamos tais discursos? Quais práticas se busca legitimar com esses argumentos? São questões, que da vista de meu ponto, passam pela complexidade e pela necessidade de abordarmos a contação de histórias no

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. Mônica Costa Netto (Trad.). São Paulo: EXO experimental org./ Editora 34, 2005. p. 16-17.

âmbito da produção artística, no âmbito da forma artística, e, sobretudo no âmbito da estética e de sua imbricação com a política.

J. Rancière - Arte e política estão relacionados uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa²⁰.

Pesquisador – Acho que você responde esse primeiro incômodo levando-nos a entender que localizar o ato de contar histórias no território da arte significa inseri-la numa *política da arte que funciona por si mesma*, independente dos desejos de encantar ou curar almas desencantadas e doentes, *independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa*. É curioso perceber que as práticas de narração oral nas cidades têm apresentado *novas formas de circulação da palavra*, propondo de alguma maneira *uma ruptura com a antiga configuração*, sobretudo se pensarmos o silenciamento trazido pelas experiências da guerra no século passado, como nos alertou Benjamin em suas reflexões sobre o narrador em 1936 e a reprodução de discursos sem sentido com a substituição dos narradores pelos periódicos, pelas notícias, pelo excesso de informação, pela substituição do dizer de experiência pela

²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 63.

opinião compulsiva formada a partir de tais meios. Contar histórias nas cidades também tem sido a possibilidade de criarmos espaços de escuta e de elaboração de dizeres encadeados em sentidos. As narrativas orais têm sempre algum dizer sonoro, imagético e razoável sobre as experiências humanas. No entanto, tenho observado um paradoxo, justamente no duplo destino que observo em relação ao fenômeno da contação de histórias hoje. Por um lado, ele surge da genuína necessidade de ocupar as praças e os espaços públicos com as narrativas mediadas pelo tema do *maravilhoso*²¹, num forte movimento de proposição de reencantamento do mundo e da busca de um sentido fora da lógica do capitalismo que está ancorada no ideário de *ter* e acumular. Contar uma história depende do dom de quem a escuta, do dar a ouvir de uma comunidade de ouvintes. Isso independe das formas que a contação de histórias tem encontrado para acontecer, pois sua manifestação está democraticamente distribuída, seja nas salas de aula, seja nas bibliotecas, livrarias e salas de leitura como dispositivo de promoção e animação da leitura, seja nos espaços de convivência das instituições culturais. A busca, e isso é possível verificar na língua de todos os contadores com os quais conversei, é a de fundar um espaço de encanto capaz de nos acordar, recordar, o fundamento do *ser* em sobreposição à mão pesada do capitalismo que nos empurra ao ideário do *ter*, como valor primeiro da existência. Quando digo duplo destino, quero dizer que esse mesmo destino convive simultaneamente com a cooptação desse fenômeno como evento cultural, como uma ação do espetáculo que como discurso nos oferta o contato com os fundamentos do *ser*, e como ato nos retira de nossa condição de *ser*, excitando os ouvidos e distraíndo-nos muitas vezes do que está sendo narrado, do dizer, da palavra urdida no sentido. O capitalismo adquire faces mutáveis e isso me assombra.

²¹ *Maravilhoso* na literatura e no conto oral é considerado o elemento sobrenatural que altera o rumo da ação narrativa.

C. Turcke – Tão certo se deve ter um conceito de capitalismo para conceituar suas mudanças, tampouco sua estetização espetacular é apenas uma nova roupagem que se precisa tirar para “desmascará-lo” como um velho conhecido. Essa estetização aderiu ao capitalismo, é a sua pele, e não seu envoltório – e urge, até mesmo os conceitos, os quais são conhecidos, pegá-lo de forma mais precisa, redefini-lo²².

Pesquisador – Essa estetização, essa pele do capitalismo, sinto aderida aos discursos e às práticas performáticas de alguns contadores de histórias. Por vezes, suspeito que esses discursos originam-se justamente da necessidade de legitimar essa prática artística e cultural. Uma dialética entre a importância do ato narrativo - no que diz respeito ao valor da palavra pública, da partilha do comum e da formação da escuta entre todos os envolvidos no acontecimento, e a perversidade do capitalismo que sempre está com vistas ao individualismo exacerbado e às práticas de controle e distribuição de sentido conforme seus interesses. A atuação e a formação do contador de histórias não estão amparadas nem por legislações trabalhistas nem por práticas institucionalizadas de formação, cursos profissionalizantes ou graduações. Uma forma fragilizada de estar no ofício. Esse não-lugar como área do conhecimento nas universidades brasileiras reitera a fixação de uma ideia bastante arraigada no imaginário de todos de que o ato de contar histórias é um meio para outro fim que não ele mesmo e que qualquer um pode contar uma história. *Qualquer um* nesse contexto não será relativo à igualdade das inteligências e das potências, conforme nos deu a pensar Rancière em sua obra *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. *Qualquer um* aqui será pejorativo e um dispositivo de desqualificação do processo de criação do narrador. Dessa forma, o ato de contar histórias passa a ser visto como ferramenta, como

²² TURCKE, Christoph. *Sociedade excitada. Filosofia da sensação*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 11-12.

instrumento para a pedagogia, para a mediação de leitura, para as aulas de teatro etc. O que produz um sentido de menos importância, é como se não fosse necessário debruçar-se reflexivamente sobre esse fenômeno como linguagem. Isso gera, por um lado, uma defesa frágil do seu acontecimento e de sua importância na vida das pessoas que habitam uma cidade; de outro lado, uma superficialidade e uma constante reprodução de discursos, por se tratar de uma prática que ainda não se questiona sistematicamente como linguagem e como campo do saber. Há, portanto, da vista de meu ponto, uma interdição ao aprofundamento de suas formas estéticas e performáticas, de se pensar as suas dimensões poéticas e políticas e a sua complexidade até a realização dessa experiência. Esse não lugar deixa o fenômeno poroso à estetização, apontada por Turcke e abre espaço para a produção da pele do ato de contar histórias, geneticamente constituída pelo DNA do capitalismo. Percebo que esse não-lugar também oferta ao fenômeno narrativo um certo fetichismo de *prática do encanto*, antes mesmo de se ter a experiência com o acontecimento. Não é raro escutar de contadores e contadoras de histórias a afirmação sempre positiva sobre o ato de narrar, desconsiderando muitas vezes as complexidades imbricadas nesse ato, por exemplo, que ele também pode carregar algo de controlador, persuasivo, manipulador. Há uma insistência em alguns discursos de uma retórica da poética. Algo como se tudo o que fosse dito com poesia fosse edificante. Uma ideia de que a linguagem figurada por si, em si edificasse o ser, escamoteando, a meu ver, a sua outra face: o controle, a persuasão e a manipulação que uma verdade pode impor quando vestida de poema.

J. Rancière – A essa linguagem figurada, cuja figuração concede ao interesse não razoável todos os seus disfarces, é possível opor uma linguagem verdadeira, onde as palavras recubram exatamente as ideias. A perversão se introduz quando esse poema se

dá por outra coisa além do poema, quando pretende se impor como verdade e forçar a ação²³.

Pesquisador – Um encanto que se pretende verdade e destino comum! Como se pode romper esse fetichismo em torno do acontecimento da arte de contar histórias?

C. Turcke – Fetichismo não é mais aqui o que foi quando insiste na fixação do sensorio humano no espetacular²⁴.

Pesquisador – Há um paradoxo ao pensarmos o espetáculo em nossa sociedade. Porque ao mesmo tempo em que eu entendo e percebo essa fixação do sensorio humano no espetacular, entendo que é por meio dele também que podemos criar fissuras e processos de sentido para propor uma outra possibilidade à realidade hegemônica e determinista, tão cara aos processos de acúmulo de capital. Se levarmos em consideração a organização da vida das pessoas que habitam as cidades, as grandes cidades brasileiras, o evento muitas vezes é o chamado para o encontro público em que algo pode nos acontecer pessoal e coletivamente.

Giorgio Agamben – É claro que o espetáculo é a linguagem, a própria comunicatividade ou o ser linguístico do homem. Isso significa que a análise marxista deve ser integrada no sentido em que o capitalismo (ou qualquer outro nome que se queira dar ao processo que domina hoje a história mundial) não estava apenas dirigido para a expropriação da atividade produtiva, mas também, e sobretudo, para a alienação da própria linguagem, da própria natureza linguística e comunicativa do homem, do

²³ RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 121.

²⁴ Idem, p. 12.

logos com que um fragmento de Heráclito identifica o “comum”. A forma extrema dessa expropriação do “comum” é o espetáculo, isto é, a política em que vivemos. Mas isto quer dizer também que, no espetáculo, é a nossa própria natureza linguística que chega até nós invertida. Por isso (precisamente porque é a possibilidade de um bem comum que é expropriada) a violência do espetáculo é tão destrutiva; mas, pela mesma razão, o espetáculo contém ainda algo como uma possibilidade positiva, que pode ser usada contra ele²⁵.

Pesquisador – É dessa complexidade que se trata. O extremo de algo destrutivo como uma possibilidade de algo construtivo. Se olharmos a comunidade constituída por interrupção, fragmentação, por seres singulares e seus encontros, estaremos perto do comum quando o espetáculo estiver encarando com os olhos da cara as questões dessa comunidade. Quando leio em sua obra, Agamben, que a singularidade é o que está *entre* o individualismo e o comunismo, percebo a necessidade da ocupação dos espaços públicos por contadores de histórias por meio do conto como o caminho para habitar esse *entre*, encontrando uma experiência de singularidade em meio à proliferação de informação e opinião que a sociedade pós-moderna vem se lambuzando. A questão sempre para mim é não perder de vista a dimensão política desse *entre*. A atenção de se estar no discurso do *entre*, da singularidade e agindo, sem ser enredado na servidão ao processo que domina hoje a história mundial.

G. Agamben – O fato novo da política que vem é que ela não será já a luta pela conquista ou o controle do Estado, mas a luta entre o Estado e o não Estado (a

²⁵ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993. p. 62.

humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal.

Pesquisador – Esse *entre* eu reconheço nos movimentos políticos recentes na própria sociedade brasileira, falamos muito dos atos de junho de 2013 por aqui. Eles carregam fortemente essa marca do *entre*. Parece que estamos marchando para uma ocupação das ruas, praças e espaços públicos com vistas à ampliação de direitos e desmontes de privilégios, tão característicos numa sociedade que conjuga autoritarismo e o acúmulo de capital. As tensões dessa forma se intensificam. Percebo também que esses movimentos estão abalando profundamente as formas narrativas dos contadores de histórias nos últimos anos. É notória a crescente aparição de narradores que abordam em seus contos as questões do presente, sociais, culturais e filosóficas, entremeadas ou costuradas pelo imaginário popular e os contos de Povos e Comunidades Tradicionais. No entanto, a dúvida é contínua: como saber, quando aquilo que se conta (intrinsecamente ligado à forma com a qual se conta), é comum aos nossos semelhantes e não apenas uma notícia sobre um acontecimento fora do espectro da partilha possível? Será que não corremos o risco de nos tornarmos *jornalistas/contadores de histórias*, emissários de notícias de fatos sobre o que nos acontece em vez de mergulharmos no acontecimento e na vida para de lá retornar com o que temos a dizer? Será que o mercado de notícias, que tem conduzido a vida de milhões de pessoas no planeta, não se assemelharia ao narrador guiado pela força que arremessa a todos a uma excitação social geral? Uma compulsão por noticiar a todos algo que seja de todos. Isso é possível? Quando emprego a expressão *jornalista/contadores de histórias*, quero perguntar: existe algo a ser narrado que é de todos? Isso é possível? Será que a figura do cronista não estaria mais justa à figura do narrador contemporâneo, daquele que vive e

existe nas cidades? O jornalista vendido ao mercado de notícias não estaria a serviço do sentido de dizer para todos um fato? Não seria um fenômeno totalitário? O mercado de notícias parece querer dizer a todos agradando-os, formando a opinião que será determinante. Será que os contadores de histórias muitas vezes também não estão inseridos nessa posição? Da totalidade? É possível se contar algo que diz respeito a todos? O que é comum e o que é exclusivo de cada parte num processo de partilha do possível? Num processo de narrar um conto síntese da solidariedade entre o vivido, o lido e o imaginado? Muitos contadores com os quais conversei - mas também posso perceber esse discurso em minha própria experiência como contador de histórias - relatam como são abordados por instituições culturais diversas (de interesse público gratuito ou privado) quando da sua contratação. Inúmeras vezes recebem(os) encomendas cujo tom inicial é a tematização da vida, como por exemplo, história sobre a consciência negra ou de abordagem indígena ou sobre o meio ambiente *ou, ou, ou*. Nesses casos os narradores se vêm obrigados a encontrarem conteúdos compatíveis para responderem a essa demanda, muitas vezes aproximando, de maneira arbitrária, a temática do conto a ser narrado às suas escolhas como artistas da palavra. Essa operação pode fazer com o que o acontecimento narrado fique secundário ao objetivo primeiro que é o *tematizar* aquele encontro. Ornamentando por demais a experiência narrativa, retirando do conto, muitas vezes a sua potência simbólica. Outro movimento bastante relatado é o do entretenimento. Quando um contador de histórias diz a uma instituição que o convidou a realizar determinada *performance* que contará uma história sozinho e que sua perspectiva é a partilha de uma narrativa a pergunta mais frequente costuma ser: *“E não terá música? Você não tem cenário? Figurino? Sozinho? Não é um grupo? Temo que as pessoas não prestem atenção”*. Por detrás dessas ponderações pode estar velado o comprometimento do gestor em agradar a todos, com o compromisso da

história ter que dizer a todos, com uma ideia muito próxima ao lugar da notícia no mundo contemporâneo, de ser sempre um acontecimento impactante, totalizador. Penso ser possível, nesse sentido, alertar que o ato de contar histórias também pode se aproximar ao processo de confecção de notícias na atualidade. Tanto no que se refere à tematização do mundo, numa (ex)citação de responder, com aquela informação, ao tema abordado; quanto na confecção do impacto e no desejo de falar com todos, de entreter a todos. Sobretudo nessa relação entre a espetacularização do acontecimento narrado e o acontecimento narrado de maneira espetacular.

C. Turcke - Ao ter que dizer a todos não mais representa a ornamentação de acontecimentos explosivos, mas também o fazer explosivo dos acontecimentos. A lei de base da lógica da notícia conduz à sua própria inversão: “a ser comunicado, porque importante” superpõe-se a “Importante, porque comunicado”. Essa superposição é o tributo sistêmico que o estabelecimento de empresas de notícias e seu gradual crescimento em uma rede de informação abrangente custou. Pode-se chamá-la de perversão da lógica de notícia²⁶.

Pesquisador – Temo que possa também haver, nas relações entre as instituições culturais públicas e privadas e os contadores de histórias, essa *perversão da lógica* da narrativa. E por isso vejo como necessário abrir espaço para a conversa sobre a partilha de histórias e sobre a inserção dessa prática no campo artístico, dando a ver suas dimensões estética, poética, política e ética. Em primeiro lugar abrindo uma clareira para se problematizar esse dizer para todos. Não seria esse dizer para todos um dos elementos reprodutores das células que formam a epiderme da espetacularização da

²⁶ Idem, p. 17.

experiência narrativa? Ao pensarmos a partilha de um conto temos que observar a dialética entre o que é comum a todos e o que deve ser preservado como exclusivo a cada singularidade envolvida nesse processo. Fundamental talvez será pensarmos, da vista de meu ponto, se há algo que nos coloque nessa experiência de maneira comum. Concordo com Rancière quando apresenta um comum possível: a igualdade das inteligências, a partir do pensamento do professor do século XIX Joseph Jacotot.

J. Rancière – A igualdade das inteligências é o laço comum do gênero humano, a condição necessária e suficiente para que uma sociedade de homens exista. “Se os homens se considerassem como iguais, a constituição estaria logo pronta” (disse Joseph Jacotot ao *Journal de philosophie panécastique*, em 1838). É verdade que nós não saberemos que os homens são iguais. Nós dizemos que eles talvez sejam. Essa é a nossa opinião e nós buscamos, com aqueles que acreditam nisso como nós, verificá-la. Mas nós sabemos que esse *talvez* é exatamente o que torna uma sociedade de homens possível²⁷.

Pesquisador – Leio duas questões propostas por Rancière fundamentais a uma aproximação com nossas reflexões: a primeira, a de verificar constantemente a tese de que os homens são iguais; a segunda, a da necessidade de duvidar sempre, empregada pelo verbete *talvez*, para nos tornar *uma sociedade de homens possível*. O conto, como partilha de uma solidariedade entre o vivido, o lido e o imaginado, pode ser um dispositivo para tal verificação, ao mesmo tempo em que ele sempre será um talvez, visto que ele oscila entre o comum a todos e o particular de cada parte. Não há um comum único, o que nos colocaria no comunismo, com sentido totalitário. Não há um

²⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 107.

particular único, o que nos encerraria num individualismo solipsita. Aqui penso que nos aproximamos mais uma vez da singularidade proposta por Agamben, da possibilidade do *entre*. A tese da igualdade das inteligências nos faz sonhar com uma sociedade de emancipados, uma sociedade fundada no *entre*.

J. Rancière – Que seria uma sociedade de artistas. Tal sociedade repudiaria a divisão entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem, entre os que possuem e os que não possuem a propriedade da inteligência. Ela não conheceria senão espíritos ativos: homens que fazem, que falam do que fazem e transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles há, como nos demais. Tais homens saberiam que ninguém nasce com mais inteligência do que seu vizinho, que a superioridade que alguém manifesta é somente o fruto de uma aplicação tão encarniçada ao exercício de manejar as palavras quanto a aplicação de outro manejar instrumentos; que a inferioridade de outrem é a consequência de circunstâncias que não o obrigaram a buscar mais. Em suma, eles saberiam que a perfeição alcançada por um ou outro em sua arte não é mais do que a aplicação particular do poder comum a todo ser razoável, que qualquer um pode experimentar quando se retira para esse espaço íntimo da consciência em que a mentira já não faz mais sentido. Eles saberiam que a dignidade do homem é independente de sua posição, que “o homem não nasceu para tal ou tal posição particular, mas para ser feliz em si mesmo, independentemente da sorte”, e que esse reflexo de sentimento que brilha nos olhos de uma esposa, de um filho ou de um amigo queridos apresenta para uma alma sensível objetos bastante próprios a satisfazê-la²⁸.

²⁸ Idem. p. 104-105.

Pesquisador – Esse pensamento localiza um comum que abre espaço para a singularidade acontecer, é como se abrisse, da vista do meu ponto, o *entre* que tratamos anteriormente. Temos clareza do poder comum que se retira para esse espaço íntimo da consciência em que a mentira não faz mais sentido. Entendo que essa é uma boa baliza para as considerações sobre a retomada do conto na cidade que estou contornando nessa tese. O conto, narrado desde essa forma de pensar e inserido na prática artística, que também o situa no campo da política da arte, passa a dialogar com o tempo presente, com os homens presentes, com a vida presente. Ao que me parece não estamos tratando mais de conto unívoco, com sentidos a serem comunicados a outros que recebem a sua mensagem, mas a um cruzamento de entendimentos e formas de cada um traduzir à sua maneira o que percebe.

J. Rancière – O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição de papéis; em terceiro, as fronteiras entre territórios. Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história²⁹.

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 20-21.

Pesquisador - No texto *O Narrador*, de 1936, Walter Benjamin já dizia que estávamos – estamos falando do início do século passado - pobres de histórias surpreendentes, não nesse sentido da espetacularização e do fetiche, como Turcke tão bem pontuou, mas no sentido de que a informação ou o excesso dela – e agora pensando mais incisivamente a informação como notícia, no mundo contemporâneo – é carregada de explicação, esvaziando totalmente o sentido possível que aquela determinada narrativa poderia ter. As ideias me parecem razoáveis acerca desse paradoxo que localizo na experiência narrativa dessa retomada do conto em contexto urbano. Será que aqui não cabe pensarmos também do ponto de vista filosófico, nesse estado contínuo de produtores de notícias, não estamos escapando do presente, deixando de ser contemporâneo aos nossos contemporâneos? Não se faz necessário o gesto óbvio de nos perguntarmos o que significa sermos contemporâneos?

G. Agamben – Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente³⁰.

Pesquisador – Para mergulhar “a pena nas trevas do presente” me parece fundamentalmente que esse “manter fixo o olhar no seu tempo” está relacionado ao gesto de ler.

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 62-63.

J. Larrosa – Ler é obscuro quando se lê o que não se sabe ler, mas só assim a leitura é experiência: a experiência da leitura: ler sem saber ler³¹.

Agamben – Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós³².

Pesquisador – Essa exposição daquele que lê sem saber ler é um *dar a ler*.

J. Larrosa – Dar a ler, é dar as palavras sem dar ao mesmo tempo o que dizem as palavras. Obscura como todas as palavras quando se dão a ler em sua ilegibilidade, no que têm de incompreensível, no que nelas há de excesso ou de ausência com respeito a si mesmas. Dar a ler é dar a alteridade constitutiva das palavras: o que nelas se nos oferece plenamente e sem reservas, e ao mesmo tempo se nos retira escapando-se a qualquer captação apropriadora³³.

Pesquisador – Estar nessas ideias me parece que demanda uma calma, um descanso, algo realmente próximo de um ato de coragem, como nomeou Agamben, porque os procedimentos de leitura caminham, da vista do ponto que ocupo no planeta, para algo de extrema velocidade, como se quanto mais informação tivéssemos, mais clareza das coisas, mais opiniões, mais livres da dominação do capitalismo estaremos. E o que nos acontece é o oposto, ficamos enredados numa cegueira violenta. Penso que a *leitura*

³¹ LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 19.

³² AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 65.

³³ LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 20-21.

obscura é justamente o contrário disso. É estar na nossa ignorância mais honesta para que o outro possa manifestar-se, e nesse movimento, manifestar o necessário para o convívio comum. Não saber de alguma coisa nesse sentido é abrir a possibilidade de sabermos juntos alguma coisa.

C. Turcke – O procedimento de leitura, não só o procedimento de folhear uma revista, como também o científico, assemelha-se ao *zapping*, que se tornou normal defronte à tela. E os teóricos da mídia, tais como agentes de publicidade, vendem esse estado de emergência como uma nova virtude, como se fosse a libertação da servidão das sequências de letras, que seriam substituídas por uma leitura divertida e espontânea que produziria, em vez dos textos fixos, seus próprios textos de forma criativa. Só que a consequência disso seria a seguinte: quando os textos fossem gradativamente escritos e, posteriormente, lidos, cada “versatilidade”, cada inconsistência e cada incontinência se considerariam gênios incompreendidos³⁴.

Pesquisador – Será que não é essa obscuridade que sinto que a arte de contar histórias muitas vezes não encara? Não quero totalizar as experiências, mas as formas narrativas que pressupõem o acordar para uma lógica pré-capitalista, que propõem o pensamento mágico, tão caro ao conto, calcado na experiência do ser em detrimento da experiência do ter, não pode estar justamente, simultaneamente, criando um ponto de fuga do presente? Qual a pena do narrador? Ele tem mergulhado-a a ponto de performar, sair da virtualidade à apresentação, dando a ver esse algo obscuro? Vocês não acreditam que o passado e o futuro idealizados podem representar um escape diante das modalidades de desamparo que enfrentamos no presente?

³⁴ TURCKE, Christoph. *Sociedade excitada. Filosofia da sensação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 285.

C. Turcke – Somente o inconstante se tornou constante: o estado de uma inquietude geral, de excitação, de efervescência³⁵.

Pesquisador – Esse *refúgio* nas formas narrativas e nos contos idealizados não podem significar uma proteção contra o *obsuro dos nossos tempos*? Como “o conceito de *partilha do sensível*” pode dialogar com essa hipótese? Parece-me que manter o “olhar fixo no seu tempo”, como preconiza Agamben, pode soar como uma ação da consciência intelectual para a mobilização política, mas intuo que o processo seja um tanto mais complexo.

J. Rancière – Não se passa da visão de um espetáculo à compreensão de mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação. Passa-se de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades. O que está em funcionamento são dissociações: ruptura de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas³⁶.

Pesquisador – Isso, de dissociação no âmbito do sensível, para perceber-se num outro sensível possível, ao meu ver, teria de alguma forma uma conexão à tese de contemporaneidade posta por Agamben, “de não perceber as luzes, mas o escuro”. As luzes aqui talvez pudessem ser essa associação “entre sentido e sentido”, e, portanto, a determinação de compreensões inequívocas, coincidente entre o emissor e o receptor de

³⁵ idem. p. 9.

³⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 66-67.

uma produção artística. Um consenso coagido pelas formas automatizadas de perceber a realidade já estabelecida.

G. Agamben – É verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.³⁷

Pesquisador – Penso ser vital associarmos esse “manter fixo o olhar sobre” a nossa época ao ato de escuta, ou ao dom da escuta se pensarmos a partir da tese de Benjamin. Dom aqui pensado a partir do verbo dar, doar. Dar a escuta. Como já disse, tenho observado que as instituições culturais que contratam, que chamam os contadores para ocuparem seus espaços, têm definido o evento e a sua estrutura: há um formato narrativo estabelecido e esperado pela audiência. A intencionalidade do acontecimento, em minhas experiências como narrador - e também como alguém que já atuou no quadro de funcionários de instituições culturais - tem como principal foco a distração, o controle e o entretenimento. Manter as pessoas ordenadas no espaço, de maneira agradável. Sentido-se numa atmosfera de “bem-estar” concebido pelos valores da instituição e não necessariamente estabelecido pelo sentido de bem-estar legítimo àquele grupo de ocupantes. A espetacularização da palavra, a exacerbação de ornamentos naqueles que contam histórias, serão, portanto, mais capazes de atrair os

³⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 58-59.

olhos e os ouvidos para a estimulação frenética, para responder à necessidade de excitação e ordenação (colocar em ordem o caos que os passantes podem provocar no espaço) tão característica em nossos tempos. Nesse processo será articulado um tipo de circuito, sem saída, tanto para narradores quanto para a audiência: cada vez mais estímulo e cada vez menos narrativa, palavra, escuta sensível e sensata. E ouvintes acabam por fixarem-se na equação: cada vez mais estímulos e cada vez menos atenção. “A atenção é uma alta forma de generosidade” escreveu Simone Weil. Olhar a nossa época com os olhos fixos pode significar *mergulhar a pena* nessa obscura histeria dos sentidos para devolver aos olhos e aos ouvidos o tempo necessário para a experiência da escuta de um conto. Esse tempo ao qual me refiro aproxima-se, da vista de meu ponto, ao tema do comum. Tomei emprestado de Rancière o conceito de *partilha do sensível*, com vistas a pensar um comum que quer dizer algo que seja de todos, mas o comum que pressupõe considerar à dialética entre o que pertence ao todo e o que é exclusivo das partes. Porque essa ideia de busca de um comum entre os homens pode nos levar a um outro tipo de totalitarismo. E muitas vezes me vejo defrontado com essa questão quando estou contando uma história. Lembro-me quando percebi isso de maneira concreta. Eu contava histórias para uma turma de crianças na faixa etária dos cinco anos. Uma atividade semanal durante um ano. Numa tarde, percebi um fenômeno – que na realidade sempre se deu, mas eu nunca tinha reparado com tanta concretude – ao término de uma história perguntei às crianças: o que vocês entenderam? Eu não tinha me dado conta que o entendimento do outro era um valor que eu dava ao ato de contar histórias. E nunca vou me esquecer do espanto que tive quando escutei (sim, isso sempre aconteceu, mas foi nesse dia que eu escutei) o que disse uma criança: “eu entendi que lá em casa meu pai não gosta da minha mãe”. No conto narrado não tinha quaisquer situações, fatos, imagens que remetessem à figura do pai ou da mãe ou

mesmo ao conflito nomeado pelo menino. Fiquei calado. Silenciei. Percebi que isso sempre aconteceu nas sessões de narração. Sempre, sempre, sempre, as crianças diziam outras coisas, exógenas ao conteúdo do conto narrado. E o mais espantoso foi perceber como eu encaminhava questões dessa natureza. Sempre à base do controle. Explico: ou eu era bem afetuoso, dizendo à criança que era ótimo essa ponderação, mas que ela estava trazendo questões fora do conto; ou eu responsabilizava a criança por não ter ouvido o conto que eu tinha acabado de contar, dizendo que ela não havia escutado a história que eu tinha contado. Sempre uma coisa ou outra. Mas nesse dia, ao escutar o acontecimento, deparei-me com o meu desejo totalitário de controlar a escuta do outro. De conduzir um sentido inequívoco à experiência de escuta de um conto. E isso estava grafado, marcado, inscrito, na pergunta que eu fazia às crianças: “o que vocês entenderam sobre a história?” O entendimento era a economia valorada. Ao saber o que eles haviam entendido era como se fantasiasse que se todos entenderam do mesmo jeito eu teria conseguido abranger a totalidade da narrativa e, portanto, atingido um experimento comum. Tínhamos, assim, uma comunidade de ouvintes. Ao escutar-me sendo “des-sendo-me” do si “pré-potente” do controle, do comum forçosamente criado, fiquei silenciado, mas a partir daquele dia é como se não quisesse mais buscar a comunidade perdida. É como se tivesse afrouxado um tônus no modo de narrar capaz de fazer com que as coisas circulassem de uns para os outros.

J. Rancière – A relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas

para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível³⁸.

Pesquisador – É essa paisagem nova que estou considerando. A qual caiba o dissenso como pressuposto dessa partilha.

J. Rancière – O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidades. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum³⁹.

Pesquisador – Não há nenhuma comunidade perdida por restaurar. Pensar o ato de contar histórias como a imbricação entre arte e política e como abertura do fenômeno ao dissenso é torná-lo, da vista de meu ponto, um acontecimento possível para todos. É propor uma abertura para considerar o conto como ficção sem oposição ao mundo real, mas como uma possibilidade de se pensar inclusive o “mundo real” como ficção. É uma apresentação de um outro real possível.

³⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 75.

³⁹ Idem. 59.

J. Rancière – Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas e ritmos construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação⁴⁰.

Jean-luc Nancy – A sociedade não se construiu sobre a ruína de uma comunidade. A comunidade, longe de ser o que a sociedade teria rompido ou perdido, é o que nos acontece – questão, espera, acontecimento, imperativo – a partir da sociedade. Nada foi perdido, e por essa razão nada está perdido. Só estamos perdidos, nós sobre quem o “laço social” (as relações, a comunicação), nossa invenção, recai pesadamente⁴¹.

Pesquisador - A experiência evoca da palavra algum sentido a ser partilhado. O narrador nasce dessa experiência. Por isso defendo que falemos sobre como as criações artísticas da narração oral estão contribuindo para esse processo político de abertura de possíveis e de fundações de experiências comuns partilháveis, não mais sob a égide das experiências coletivas ancoradas em ideologias fracassadas, porque sustentadas por um conjunto de valores hierarquizados e de um desejo utópico do estabelecimento, por poucos, do comum de todos. Há uma juventude em marcha que desponta no século XXI que não quer menos do que a transparência, a horizontalidade na gestão e controle da informação e do poder deliberativo. Urge encontrar os anéis de confiança nos processos políticos e decisórios em nossa sociedade e o fazer artístico pode ser um grande aliado nesse processo. Quiçá o ato de contar histórias, contornado como arte, possa ser um dispositivo da escrita do presente. Penso ser importante abrir um parêntese para explicitar que não estou atribuindo o sentido de redenção aos fenômenos e à linguagem

⁴⁰ Idem. p. 64.

⁴¹ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago: Arcis, 2000. p. 23.

artística. Penso que estabelecer o conto no campo da arte não tem nada a ver com circunscrevê-lo no compromisso de salvar o mundo de sua perdição. Para deixar mais contornado o território no qual estou localizando a acepção de arte nessa reflexão, gostaria de propor ao Pardo que nos contasse uma das histórias do campo de concentração de Westerbok, na Holanda, de onde saíram, durante a Segunda Guerra Mundial, noventa e três trens, cada um deles com uns mil deportados, trens que faziam o trajeto até Auschwitz em quatro dias e demoravam outros quatro regressando, para recolher uma nova carga.

Jorge Luis Pardo – Ao cabo de umas quantas viagens, um ajudante da enfermaria do campo holandês deu-se conta de que sempre eram os mesmos trens os que faziam o transporte. A partir desse momento, os deportados deixaram mensagens ocultas nos vagões-, mensagens que voltavam nos trens vazios e que avisavam a seus sucessores que deviam levar víveres, água, e tudo quanto fosse necessário para sobreviver. Mas não restaram sobreviventes das primeiras viagens, daquelas nas quais os deportados não estavam de sobreaviso e haviam partido às cegas, na crença infundada de que os verdugos os proveriam, automaticamente, do que fosse preciso para socorrer às necessidades mais elementares, para uma viagem de quatro dias. Eles não puderam sequer deixar uma nota⁴².

Pesquisador – Quando escuto essa história me aproximo demais do sentido que atribuo à produção artística.

⁴² PARDO, Jorge Luis. A qualquer coisa chama-se obra de arte. In: SKLIAR, Carlos; LARROSA, Jorge. *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

J. L. Pardo – As obras de arte parecem-me com essas notas: estão sempre em lugares de trânsito, freqüentados por viajantes que, como os deportados dessa história, não são mais de nenhum lugar, estão em paradeiro desconhecido, no não-lugar; vêm de um lugar que não é nenhum – ou será que um campo de concentração é algum lugar? -; e, embora eles não saibam, vão a outro local que tampouco é um lugar. Os artistas não são melhores que eles, têm sua mesma origem e seu mesmo destino – ou seja, nenhum -, simplesmente fizeram a viagem primeiro e deixaram essas inscrições para que quem os sucedessem pudessem viver algo que, de outro modo, resultaria insofrível; deixaram-lhes essas instruções para sobreviverem ao não-lugar, para fazerem minimamente habitável o essencialmente inóspito, para inventarem um modo de viver ali onde não se pode viver. Por isso, digo que lhes permitam sobreviver ao lhes permitir não serem originais: ensinaram-lhes que sua dor, sua falta de refúgio, não era o primeiro, que não era original mas repetido, que já havia outros homens que haviam padecido disso e que agora eles, os novos viajantes, podiam se olhar nesses notas como em um espelho, no qual sentir sua própria dor que, então, se converteria em uma dor comum, compartilhada. Isso – as notas dos trens com destino a Aushwitz, as obras de arte – não livra ninguém da sua dor (porque, dito mesmo que de passagem, não há coisa no mundo que possa nos livrar da dor), simplesmente nos permite viver, permite-nos respirar, continuar respirando apesar da desolação, da morte, da mesquinhez e da estupidez, e em meio a elas. Pode ser que essas notas pareçam muito pouca coisa, quase nada. Mas são literalmente vitais para nós, que estamos nesse trem ou sabemos que algum dia haveremos de fazer essa viagem⁴³.

⁴³ Idem.

J. Rancière – Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irreabilidade das coisas. Em compensação, é claro que um modelo de fabricação de histórias está ligado a uma determinada ideia da história como destino comum, com uma ideia daqueles que “fazem história”, e que essa interpenetração entre razão dos fatos e razão das histórias é própria de uma época em que qualquer um é considerado como cooperando com a tarefa de “fazer” a história. Não se trata pois de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que “a razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas⁴⁴.

Pesquisador – Andam juntas. Na partilha do conto é que *talvez* (como necessidade de contínua verificação) haja o gesto de contornar a figura do narrador da cidade. Esse narrador terá que aproximar-se da palavra necessária, precisa, da palavra que esteja de maneira mais justa à sua época. Para se encontrar essa palavra, esse dizer, *talvez* o narrador tenha que sempre estar no movimento de estar *com* os que o ouvem, des-sendo-se do si pré-potente do saber o que dizer, do dizer *para* o outro e expondo-se à sua honesta ignorância para que cada ouvinte, envolvido nessa comunidade, possa manifestar também o dizer e a escuta mais justos.

W. Benjamin – Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência

⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org/ Editora 34, 2005. p. 58-59.

individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo⁴⁵.

(Madrugada. O dia ainda não está claro. O pesquisador está um pouco zozinho, nada lúcido, mas um pouco mais solto do que antes de iniciar a conversa. Uma disposição para enfrentar o dia que chega, talvez por conta da coragem que certa embriaguez nos causa. Os autores levam-no para casa. Está apoiado em seus ombros, eles sustentam-no. Sente-se acompanhado na complexa tarefa de ler e estar no mundo, na cidade, na rua, hoje.)

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 215 e 221.

Parte III

A PRAÇA PÚBLICA

Nós não somos comunistas, se o comunismo significa o sistema que merecidamente entrou em colapso em 1990 – e lembrem-se de que os comunistas que ainda detêm o poder atualmente governam o mais implacável dos capitalismoos (na China). O sucesso do capitalismo chinês liderado pelo comunismo é um sinal abominável de que o casamento entre o capitalismo e a democracia está próximo do divórcio. Nós somos comunistas em um sentido apenas: nós nos importamos com os bens comuns – os da natureza, do conhecimento – que estão ameaçados pelo sistema.

Discurso proferido por Slavoj Žižek, filósofo e psicanalista contemporâneo, na ocasião no movimento Occupy Wall Street, na Liberty Plaza, em Nova Iorque, 2011.

Ensaio com a praça pública ou Sobre o conto nas cidades complexas

a.

[...] a memória, que é apenas um dos modos do pensamento, embora dos mais importantes, é impotente fora de um quadro de referência preestabelecido, e somente em raríssimas ocasiões a mente humana é capaz de reter algo inteiramente desconexo (ARENDT, 2007. p. 31).

b.

A *polis* é uma comunidade de iguais visando a uma vida que é potencialmente a melhor.

Aristóteles

I

Na introdução, página 2, do livro *História e narração em Walter Benjamin*, de Jeanne Marie Gagnebin, publicado pela editora Perspectiva, São Paulo, em 2011, leem-se algumas questões, formuladas pela autora, que preocuparam o filósofo alemão e que continuam a preocupar a literatura, a história, a filosofia e a arte contemporâneas, sem falar da arte de contar histórias nas cidades.

O que é contar uma história? O que é contar a história? (O que isso significa? Serve isso para alguma coisa e, se for o caso, para quê? Por que essa necessidade, mas também, tantas vezes, essa incapacidade de contar? E qual é esse prazer, que Platão denunciava como perigo, de escutar histórias, uma história, a história?)

Em todas as línguas que pude pesquisar, a palavra *narrador* é sinônimo de contador, aquele que conta, um, dois, três, quatro etc. O contador é aquele que ordena. Mas organiza o quê? Coloca em ordem acontecimentos, experiências. Nesse sentido, o contador de histórias é aquele que ordena os acontecimentos, as experiências vividas, atribuindo um sentido ao vivido, ao experimentado. Este ordenar aproxima-se do

pensamento de Hannah Arendt, como um “acabamento que de fato todo acontecimento vivido precisa ter nas mentes dos que deverão depois contar a história e transmitir seu significado” (2007, p. 32). É sempre um começo, meio e fim, mas não necessariamente com estruturas rígidas de começo, meio e fim. São concatenações de idéias e afecções do corpo como nos lembra Spinoza (2009, p. 216):

[...] É exatamente da mesma maneira que se ordenam e se concatenam os pensamentos e as idéias das coisas na mente que também se ordenam e se concatenam as afecções do corpo, ou seja, as imagens das coisas no corpo. [...] A ordem e a conexão das idéias é o mesmo [...] que a ordem e a conexão das coisas e, inversamente, a ordem e a conexão das coisas é o mesmo [...] que a ordem e a conexão das idéias. Por isso, tal como a ordem e a conexão das idéias se faz, na mente, segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo [...], assim, também, inversamente [...] a ordem e a conexão das afecções do corpo se faz da mesma maneira que se ordenam e se concatenam os pensamentos e as idéias das coisas na mente.

É aquele que ordena que atribuirá significados e sentidos ao narrado. A história se fia aí, quando aquele que narra fia a sequência dos fatos até o limite de sua experiência, com vistas a transmiti-la da forma mais justa. “O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 1994, p. 221). Essas experimentações podem ser pela vivência direta e ordinária da vida e podem também ser mediadas pela imaginação criativa. É possível acontecer algo num leitor de uma história. É possível acontecer algo num pesquisador de ciências. É possível acontecer algo num ouvinte de uma história. O narrador ou contador de histórias será aquele que vai perceber esse acontecimento e que irá ordená-lo com uma série de acontecimentos a fim de relatar ao *outro* o que lhe passa e o que lhe acontece a partir do imediatamente vivido, do lembrado, do imaginado.

Nesse sentido, todos, demasiadamente todos, buscamos ser contadores de histórias e narradores. Perguntado certa feita, pelo roteirista e dramaturgo Jean-Claude Carrière, sobre o que seria uma pessoa normal, o psiquiatra e neurologista inglês Oliver Sacks respondeu: “uma pessoa normal é aquela que consegue contar a sua própria história”.

Desse pensamento, sobretudo no contexto dessa pesquisa, derivam inúmeras perguntas: quais as condições necessárias para alguém conseguir ordenar os acontecimentos vividos? O que nos distancia e o que nos aproxima de tal ordenação? Como, nos contextos urbanos acontece essa ordenação? O que nos diz o ressurgimento da figura pública do contador de histórias em contexto urbano? Como essa figura tem ordenado os acontecimentos? Quais os recursos que ela tem utilizado para partilhar tais ordenamentos?

A arte de contar do novo contador, ao contrário da arte da tradição exige uma passagem pelo texto antes de viver no ato de contar. O contador contemporâneo, oriundo de diferentes meios sociais, políticos e estéticos, conhece as novas práticas culturais. Ele é um leitor antes de ser intérprete, compositor e “*créateur*” (recriador). Atualmente, as fontes do contador são, com maior frequência, escritas. Isto exige do contador passagem obrigatória pela leitura silenciosa e solitária antes de traduzir vocalmente o texto e vesti-lo, através do jogo com os seus ouvintes-espectadores, de novas palavras, de vozes e de gestos (PATRINI, 2005, p. 149).

II

Uma hipótese para esse ensaio escrito. Uma escuta e muitas leituras. Mergulhar a pena nos indecifráveis sentidos da retomada do ato de contar histórias nas cidades desde a percepção, a escuta e o desejo de dizer com os meus contemporâneos o que me passa, o que nos passa. Busco a praça pública por experimentá-la como lugar da natureza do diverso, aberto e plural. Lugar polifônico. Lugar em que as dissonâncias são mais potência e acúmulo do vivo. Uma praça nesse texto será o fundo da cena e o próprio interlocutor dele. Não busco um rosto legitimador desse discurso. Dito de outro modo, não busco uma interlocução do poderio. A praça nesse texto é metáfora do dizer a todos, o exercício de pensar o que seja de todos: o bem comum.

Recorro à memória, a mãe *d’As musas* que inspiraram tanto Hesíodo. Mergulho a pena onde a razão ainda não alcança completamente o seu fim e volto-me os olhos ao que me

aconteceu recentemente. Ensaio que nasceu de uma frase ouvida e que se tornou sentido (sensato e sensível) a ser compartilhado, exposto.

Em abril de 2015 conheci, na cidade de São Paulo, a contadora de histórias alemã Julia Klein. Julia participou como professora convidada do Seminário Intercâmbio de Experiências no Território da Renovação do Conto no Contexto Urbano, promovido pelo curso de pós-graduação lato sensu A Arte de Contar Histórias – Abordagens poética, literária e performática, realizado pela FACON – Faculdade de Conchas no pólo A Casa Tombada, no qual atuo como professor e como coordenador.

A atriz e contadora de histórias organiza anualmente um festival de narração na cidade alemã de Bremen, intitulado *Feuerspuren (Vestígios de fogo)*. Julia nos relatou que os alemães voltaram a contar histórias somente a partir de meados da década de 1980. Isso porque a contação de histórias esteve associada desde o final do nazismo à ideia de eloquência, persuasão e manipulação retóricas presentes nos *Estados totalitários*⁴⁶. Foram essas práticas que contribuíram enormemente para a ascensão nazista e os seus desmandos e atrocidades cometidos no século XX.

Foi na leitura literária e silenciosa, segundo Julia, que os alemães, após o período nazista, encontraram uma forma de buscar a lucidez e a compreensão dos fenômenos sociais e culturais que os cercavam.

Fiquei com aquela questão, ruminando o sentido profundo que havia calado em mim como narrador e pesquisador da temática. A figura do narrador em nossos tempos é

⁴⁶ Em 1923, Giovanni Amendola, desenvolveu a ideia de totalitarismo como poder político total através do Estado. Já Giovanni Gentile, principal teórico do fascismo, trouxe conotações positivas à expressão. Para ele o termo tinha a ver com metas e estruturas do novo estado. Apoiado por essas ideias, Benito Mussolini, afirmou que esse sistema politiza tudo o que é espiritual e humano. O que se conheceu no entanto no transcorrer das histórias e das cicatrizes profundas deixadas pela experiência histórica foram regimes de opressão e extermínio como os chamados de Stalinismo (antiga URSS), Fascismo (Itália) e Nazismo. Jean Ziegler, sociólogo suíço contemporâneo, alerta em seus diversos escritos, dentre eles *Destruição em massa. Geopolítica da Fome* (2013) que existem três grandes totalitarismos na história da humanidade: o totalitarismo stalinista, o totalitarismo nazista e o totalitarismo do capitalismo neoliberal.

bastante complexa. Walter Benjamin anunciava desde a sua juventude, mais especificamente nos textos *Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), o empobrecimento da experiência que suprime a palavra e o dizer, e conseqüentemente, o desaparecimento da figura do narrador e suas partilhas de possíveis.

O que levou Benjamin a dizer sobre esse desaparecimento foi sua lúcida e complexa leitura do contexto cultural, social e econômico que o mundo capitalista havia produzido. O dia a dia das populações estava articulado sobremaneira pela produtividade e pelo acúmulo de capital, por parte de poucos. Atravessada, por guerras terríveis, a língua não se articulava mais com os saberes de experiência.

É fato que o processo de silenciamento (do não ter o que contar) já estava em marcha desde a primeira Revolução Industrial, na Europa do século XVIII. Foi sem dúvida a sensação de aceleração do tempo, causada pelo aperfeiçoamento das técnicas produtivas inventadas pelo capitalismo - o que suprimiu o fazer com as próprias mãos e com ele o processo de dizer e escutar saberes de experiência - que desencadeou o emudecimento das populações urbanas.

O êxodo rural motivado pela produção industrial nos centros urbanos abalou profundamente as bases simbólicas de muitos Povos e Comunidades Tradicionais, desenraizados que foram de suas maneiras de dizer e pensar o que sentiam.

Não havendo o fazer com as próprias mãos, não há o que contar. Não havendo o que contar, desaparece o narrador.

O desaparecimento dessa figura, para Walter Benjamin, é menos uma nostalgia e uma saudade – ainda que se escute essa prosódia nas bordas de sua fala - e muito mais um alerta de uma ameaça àquilo que nos constitui de maneira comum: as narrativas que

estabelecem conexões entre as diversas experiências de vida e dessas com o seu passado e o seu futuro e o que as colocam vivas no tempo presente.

III

Diante desse cenário, é evidente que o reaparecimento da figura do contador de histórias, como nos relatou Julia, será encarado com demasiada desconfiança. Seja qual for o local onde ele ressurgir, ele estará diante de uma audiência menos inocente. Esse ter o que dizer, depois da trágica experiência coletiva vivida pelo Ocidente, será lido a partir de intencionalidades que queiram dissuadir a possibilidade daquele que escuta de ter o que pensar, de ter o que dizer, de decifrar o que sente.

Foi assim que escutei a frase enunciada por Julia Klein.

Os totalitaristas, por meio de fábulas persuadiram centenas de milhares de alemães a assumirem o regime nazista como a saída para os seus problemas culturais, sociais, políticos e econômicos profundos. Erigiram contos e fábulas que contribuíram para a construção de um imaginário (ideário) capaz de levar milhões de desgraçados judeus, deficientes físicos e homossexuais ao extermínio.

A complexidade da figura do narrador, a partir desse trauma, exige reflexão por parte daquele que busca compreendê-la ou encarná-la.

Não é demais redundar na máxima de que Hitler e seu séquito, criadores dessa terrível experiência humana do século XX, enunciada como nazismo, conseguiram pela eloquência, pela retórica, pela persuasão e pela narração oral de contos e fábulas – utilizando-se muitas vezes dos recursos audiovisuais nascentes naquele período, sobretudo pela brilhante produção de Leni Riefenstahl (1902-2003), conduzir uma nação a valores de soberania e nacionalismo que escamotearam a crueldade e o

extermínio de semelhantes. Era a narrativa a serviço do objetivo da dominação e do controle. O poema perversamente vestido com a capa e a foice da morte.

Essa experiência deixou marcas profundas na trajetória das pessoas viventes no lado Ocidental do planeta. Mas também, para o todo do globo. Diásporas de povos e o consequente desenraizamento cultural e afetivo de populações inteiras. Além, é claro, da partilha do *possível* mais nefasto que poderíamos ter compartilhado: o *totalitarismo*. Nós entendemos como raça humana, como seres de palavra, que se uma sociedade é capaz de produzir essa anomalia bizarra quaisquer seres dessa mesma raça podem cometer essa mesma atrocidade. Esse gesto nazista vai abalar sem dúvida a experiência da alteridade e também quaisquer certezas sobre os valores humanistas bradados nos séculos passados. “O homem passa a ser (com mais ênfase) o lobo do homem”.

A despeito dessas experiências nefastas o narrador ressurge nas cidades e o conto volta a ocupar os espaços públicos em meados do século passado. Quer porque as estruturas para se contar histórias no teatro tornam-se cada vez mais complexas, com alto custo - o que impele muitos artistas da cena a migrarem para essa forma de *performar* a palavra criativa. Quer porque as narrativas dos Povos e Comunidades Tradicionais passam a ser revisitadas, como profícuos saberes de experiência. Quer porque há uma demanda crescente, a partir de políticas públicas para a promoção do livro e da leitura – a partir de ações culturais que visam animar as práticas leitoras estimulando os frequentadores das bibliotecas, das livrarias, dos espaços culturais à escuta que poderá ser uma potente ação de mediação de leitura.

IV

Ressurgindo o narrador nas cidades há que se perguntar *o que contar e pra que contar?* As cidades são lugares complexos. *O quê contar e pra que contar* também serão escolhas complexas. Abro uma fresta nesse texto para delirar sobre duas palavras.

Tenho mais gosto por palavras que agregam do que as que dividem. Poderia ter escrito a frase acima da seguinte forma: “as cidades são lugares de complicações”. Mas não o fiz, por escolha.

Uma frase como essa, do meu ponto de vista, pode apresentar mais separações do que aproximações. Defendo nessa tese a coexistência do diverso. Explico: ao dizer “as cidades são lugares de complicações” podemos evocar, ainda que de maneira não tão explícita, dicotomias nas coisas faladas, podendo estrangular a experiência a partir da qualificação de alguma coisa antes de conhecê-la mais de perto, antes dos olhos tocarem o mundo. Muitas vezes impelidos pelo dizer sufocante dos microfones dos meios de comunicação hegemônicos e que servem à ordem do consumo que insistem, diuturnamente, nas complicações ideologicamente construídas para que não nos vejamos no possível do ato.

A expressão “são lugares de complicações” pode conotar um sentido negativo e um caminho para dissuadir o nosso gesto de ação no mundo: a fuga da cidade. Não é bom estar num lugar complicado. Esse lugar deve ser ruim. É melhor sair desse lugar. É melhor buscar um lugar mais simples. Podemos correr o risco de dividir as coisas, a natureza e os homens em bons e ruins. O que causa na narrativa de cada um que vive nas cidades essa separação entre o bom e o ruim? O que quererão contar os que só nomeiam o ruim? O que quererão narrar os que só nomeiam o bom? O que conta sobre o ruim, talvez, mostrará como o antes do agora foi melhor, foi bom. O que conta sobre o

bom, talvez, apontará como o depois do agora, não o agora, pode ser melhor. Ambos suspendendo o presente. Caminhos que apontam o passado ou o futuro suprimindo-se um ao outro.

O que pode significar ao narrador de hoje esse querer sair da cidade? Sair do lugar *complicado*? Uma hipótese: deixar o lugar presente, o tempo presente, os seres presentes, a vida presente em busca de um lugar mais simples, talvez idealizado: ou como aqueles que já foram (o passado) ou aqueles que serão perfeitos (o futuro).

Sinto necessidade de dizer, em praça pública, porque da escolha da palavra *complexa* e não da palavra *complicada* para qualificar as cidades. Parto do princípio de que as palavras dizem as coisas e ao dizê-las fazem coisas conosco. A palavra *complicada* solicita que digamos o que a *complica* e nesse ímpeto de explicação somos também arremessados à necessidade de separar alguma coisa boa de alguma coisa ruim; alguma coisa limpa de alguma coisa suja; alguma coisa melhor de alguma coisa pior; alguma coisa complicada de alguma coisa simples. Esse exercício de taxionomia está com vistas a classificar o vivo, a separar isso daquilo; e por vezes, a hierarquizar as importâncias dos acontecimentos no fenômeno. A complexidade está com vistas à coexistência de tudo que é vivo, a justapor isso e aquilo.

Dizer que alguma coisa é *complicada* nos pede que saibamos, como narradores oniscientes do acontecimento complexo o quê é *complicado*, quais são as *plicas* postas, os obstáculos. Pensemos numa cidade, num território de nosso esforço de dizer, o quê é x e o que é y? Classificar simplesmente os obstáculos seria diminuir a inteireza desse lugar. É como se o narrador assumisse a função de juiz nessa operação. Esse narrador pode ser o cientista, o historiador, o artista, o filósofo, o astrônomo, o religioso.

Não podemos esquecer que nesse processo de julgamento será sublinhado o sentido negativo que a palavra *complicada* adere às coisas às quais ela qualifica. A cidade não é

só negativa. Estar nas cidades não é apenas uma experiência com as vias congestionadas dos sentidos.

Uma pergunta cala fundo quando falamos da complexidade. Quem é o narrador possível hoje? Será que o narrador que ressurge é aquele o qual Benjamin disse ter desaparecido? Ou é um contador de histórias ávido pela totalidade dos fenômenos? Um narrador-jornalista? Ao noticiar as coisas, decupando-as, não estaria estilhaçando o acontecimento? Não estaria esse narrador impondo um tônus de veracidade que estaria escamoteando a vital necessidade da participação de todos os envolvidos nos fenômenos vivos? Pensemos no fenômeno cidade: quem são os envolvidos nesse fenômeno vivo? Será que nesse ressurgimento não estão aparecendo diversos tipos de narradores? Como é o narrador que não opõe e que não impõe seu tônus de verdade e sim partilha possíveis com aqueles que escutam? Esse narrador não seria mais um ecologista do que um jornalista? Ecologista no sentido de propor uma narrativa na qual a coexistência do vivo aconteça de maneira horizontal.

Os narradores ecologistas resistem à análise decupatória da divisão, da oposição, da imposição, do julgamento, da opinião. Resistem à imposição da verdade unívoca sobre os fenômenos observáveis. Mais do que respondedores, me parece que os contadores de histórias das cidades são seres de adivinhação, como enunciou o professor Paulo Freire em sua militância educacional, são artistas da palavra que se utilizam do conto para apresentarem intuições sobre o seu tempo, abrindo intervalos imagéticos, sonoros e linguísticos para o que é escutado, lido, memorado e imaginado, que como síntese solidária entre si, anunciam um possível comum a ser partilhado, uma outra realidade possível em contraposição à realidade hegemônica produzida pelas grandes narrativas, sobretudo as midiáticas.

As hipóteses - quando pensamos em responder, o que é complexo (e não o que é complicado) numa cidade - se vierem - brotarão da relação horizontal entre os que sentem, pensam e dizem as experiências de seu tempo; da confiança e da transparência entre aqueles que partilham as angústias e as belezas de seu tempo.

As respostas - se vierem - brotarão do encontro de corpos, da tensão, da convivência entre pessoas, da diversidade de ideias e palavras. Do consenso e do dissenso. Das muitas vozes. Da polifonia. Em nossos tempos, no território chamado cidade, não há um narrador que saiba, sozinho, o que aconselhar em sua aldeia-cidade.

A figura do narrador nas cidades é um devir a partir do acontecimento narrativo partilhado. Essa tentativa de valorar a experiência dos Povos e Comunidades Tradicionais como mais sábias que as complexidades das cidades de hoje pode gerar uma idealização da figura do narrador em vez de aproximá-la das audiências e de suas questões, de seus temas, das formas narrativas do tempo presente, dos homens presentes, da vida presente.

Esse tônus ideário pode situar o conto e a forma de narrá-lo num estado permanente de fuga do presente e apresentar a quem escuta uma certa figura messiânica capaz de ofertar uma pseudo saída possível aos desafios enfrentados pelas sociedades contemporâneas.

Buscar os saberes do campo, ignorando a complexidade que ali existe ou ignorar os saberes da cidade, por suas complicações, pode ser uma forma superficial de contar o que nos acontece hoje. Contar histórias é justamente a operação da linguagem humana capaz de mover-se como um pêndulo, entre os saberes e complexidades da tradição e os saberes e complexidades das cidades. A voz passa a ser o território de coexistência entre as experiências da tradição e as experiências dos territórios urbanos.

Um fenômeno complexo exige, de todos nós que queremos abordá-lo, cautela, serenidade, calma e, sobretudo, suspender a opinião e o juízo sobre esse acontecimento com vistas ao compromisso de olhá-lo com olhos firmes, cientes de que muito nos escapará.

A cidade é um fenômeno complexo.

As cidades são lugares complexos.

São lugares que solicitam de seus habitantes, seus passantes, seus observadores, seus narradores, o tempo presente e a coexistência com tempos, culturas, palavras, valores, muitos diversos entre si. Por isso, pressupõe diversidade, tensão, dissenso, consenso. Daí a escolha pela palavra *complexidade*. Pensar complexo pode ser a invenção de um dispositivo capaz de nos imunizar do vírus disseminado no século passado chamado *totalitarismo*.

V

Contar histórias é um jogo entre as palavras e o tempo. Um gesto de fiar o passado, o presente e o futuro sem eleger as extremidades como fim. Do contrário, se estaria descolado do presente. Walter Benjamin, no já citado texto *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* de 1936 (1994) enunciou a máxima de que o narrador propõe um distanciamento de seu tempo ao contar uma história, pois o relato diz respeito a um acontecimento passado. É justamente nessa distância que haverá a abertura de possibilidade dele propor para si e para a audiência um esquecimento, na duração da narrativa, dos nomes próprios (seu e dos que escutam o relato) para que seja possível o aparecimento de um outro real fora do tempo cronológico, sociológico, cultural, identitário dos envolvidos naquela narrativa.

Contudo, paradoxalmente, essa distância pode tornar-se uma fuga do tempo presente, dos homens presentes, da vida presente. E em vez de uma distância para que algo aconteça, entre o contador e a audiência, como possibilidade ao tempo presente, pode traduzir-se em uma exaltação ao tempo passado, àquilo que já foi e que permanece como uma saudade, como uma nostalgia, talvez algo que nem tenha existido; ou àquilo que será, a alguma coisa pertencente a um tempo futuro idealizado, uma utopia. Ou uma coisa ou outra, suprimindo a tensão entre o passado e o futuro, vital para que exista o presente. Ambos os tempos sem diálogo com o tempo presente.

Portanto, essa fuga do presente poderá significar uma frouxidão no fio que liga passado e futuro, desinteressando aqueles que escutam por não se verem presentes no acontecimento narrado. Hannah Arendt leva-nos a pensar (2007, p. 37):

Do ponto de vista do homem, que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão; é partido ao meio, no ponto onde “ele” está; e a posição “dele” não é o presente, na sua acepção usual, mas, antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças à “sua” luta constante, à “sua” tomada de posição contra o passado e o futuro. Acho que estamos numa profunda necessidade de evocarmos o nosso passado porque ele é a coisa mais recente que existe, porque está sendo sempre reatualizado.

VI

Essa *reatualização* proposta por Hannah Arendt é de certa forma uma renovação. O conto ressurge nesse bojo, aspirando a uma retomada da palavra que possa encantar o mundo e renová-lo. Uma face religiosa, amparada pela acepção *religare* (do latim), de nos colocar juntos, religados, num acontecimento comum. Essa *religação* estaria, portanto, mediada pela ficção – pensada como uma dialética entre a memória e a imaginação. Mediação essa capaz de apresentar *um possível* fora da ordem racional, urdida pela hegemonia da realidade ordinária. Hegemonia, estabelecida pelo sistema

que atualmente submete as capacidades humanas ao desvario do acúmulo e do consumo irrefreável.

De alguma forma a renovação desse mundo passa por um árduo desafio como nos recordou André Malraux, ainda no século passado (apud MORIN, 2002): “penso que a tarefa do século vindouro, perante a mais terrível ameaça já conhecida pela humanidade, vai ser a de reintegrar os deuses”.

Entendo esse “reintegrar os deuses” como um processo de dimensionarmos – na relação entre o encantamento do encontro das experiências humanas (mediado pelo conto e pela palavra partilhada) e o vício das sensações - as distorções causadas pelo Iluminismo europeu de que seríamos felizes quando chegássemos ao ápice do totalmente racionalizado. Há que se comover com o mundo. Há que se entregar à certeza de que o humano demanda da dimensão encantatória da vida. Atento sempre ao árduo esforço de não se entregar ao vício das sensações. Há que se deixar tocar pelo que ainda não existe exposto ao máximo ao que existe. Há que se contatar com a autoridade do mundo, daquele mundo que veio antes de nós. Do mundo que estava por aqui ainda antes de todos nós chegarmos. Entendo que os *deuses* evocados por Malraux são aqueles que nos recordam de nossa imperfeição e deixam-nos próximos de nossa ignorância fundamental, de termos nascido sem sabermos por que e a de que morreremos sem também sabermos o propósito. Não são os deuses das religiões reveladas e da busca pela perfeição. São ao contrário aqueles que nos ofertam pensar, dizer e agir pela condição comum da ignorância e pela necessidade de estabelecer bens comuns para a nossa sobrevivência na Terra.

A partilha de um conto pode também ser pensada como o exercício de inventar a condição humana e transmiti-la a outros por meio de palavras urdidas de sentidos

sensatos e sensíveis. Edgar Morin diz também sobre esse imperativo religioso apresentado por Malraux:

[...] o imperativo religioso que se impõe é ter consciência desse destino comum. Temos um destino comum: nascer e morrer; sofrer e poder ser felizes [...] a religião é a religião dos homens perdidos [...] a religião não se deve fundar sobre a ideia de salvação, como as religiões anteriores, mas sobre uma ideia de perdição. Estamos perdidos juntos. E é por isso que simpatizo muito com a ideia do príncipe Shakyamuni, também chamado Buda, que dizia que sua grande intuição era o sofrimento. Ele compreendeu que o mundo vivia de sofrimento. Era isso que era preciso aliviar. E, a meu ver, só há a compaixão – ou seja, padecer, sofrer, saber sofrer junto – para dar sentido à nossa religião.

Há nesse movimento de contadores de histórias que brotam por muitos territórios e regiões do Brasil, uma ânsia por instalar espaços comuns. O comum como tudo aquilo que é de todos em geral e que não é de ninguém em particular. O que não se pode comprar, nem vender, algo que não pertence ao mundo mercantilizado. Aquilo que não se pode valorar em dinheiro porque é uma outra coisa. Porque tem a ver com o que faz possível a vida comum, com o que é essencial à vida comum. O comum tem menos a ver com coisas e mais a ver com relações, tem mais a ver com o ser em comum do que o ter em comum. Portanto, o comum não é nem uma propriedade nem um patrimônio.

VII

O termo inglês *commons* se refere aos bens cuidados segundo um sistema tradicional que estabelece certas normas em torno de seu uso, desfrute e manutenção por parte de uma comunidade (tradições, terras, rios, montes, bosques etc.). Os *commons* também eram os povos desprovidos de terras, em contraste aos lordes, aos senhores. Se as liberdades dos senhores se definiam por sua condição de proprietários, a dos *commons*, a da gente sem propriedade, se definia por seu acesso aos bens comuns. Em português, não encontro um termo justo à palavra *commoning*, Jorge Larrosa, recentemente

arriscou uma tradução para o português desse verbete por *comunizar*. Penso que o processo de *comunizar* seria algo como o processo de inclusão de algo no âmbito dos comuns.

Esse termo data da Constituição europeia mais antiga que é a *Carta Magna* inglesa (de direitos) de 1215, outorgada depois de uma série de revoltas contra o novo poder centralizador instaurado pelos conquistadores da normandia – estamos falando da época de Robin Hood. A *Carta Magna* foi imposta pelo Rei João (o famoso João Sem Terra) e garantia a representação política da nobreza. A *Carta Magna* se refere, portanto, ao que nós poderíamos chamar de direitos políticos e jurídicos.

Noam Chomski em entrevista recente⁴⁷ fez lembrar que simultaneamente à *Carta Magna* foi promulgada a chamada *Carta do bosque* – esta mais esquecida na história – que garantia bens comuns à população que não gozava de riqueza nem de propriedade privada, dos *commons*, dos comuns, do povo, dos homens que eram comuns e que se dispunham de bens comuns. Ela se referia ao que podemos chamar daquilo que sustenta a vida e a nossa sobrevivência. Ela não se referia aos direitos econômicos, tampouco falava de direitos sociais, porque os *comuns* eram “independentes” daquilo que se acostumou chamar de social, portanto é impossível falar desta carta a partir da ótica do Direito, porque não trata em nenhuma instância do particular e sim do que é de todos, em geral e do que não é de ninguém em particular.

A *Carta do bosque* dava, por exemplo, o acesso ao bosque. Não à propriedade do bosque, mas ao acesso e ao uso do bosque a tudo que dissesse respeito à subsistência do comum. A terra pertencia ao senhor, os animais aos comuns. As árvores pertenciam ao senhor, os frutos e as ervas aos comuns. O bosque oferecia lenha, frutos, mel, madeira etc. Portanto, o bosque oferecia sustento às pessoas sem propriedades.

⁴⁷ Como a Carta Magna se tornou uma carta menor. In: **Carta Maior**. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/Como-a-Carta-Magna-se-tornou-uma-carta-menor-l-0d%0a/6/25575>>. Acesso em: 12 out. 2015.

Do mesmo sentido daquilo que era comum aos comuns em relação ao uso do bosque, as cidades ofereciam lugares comuns, como as praças e os mercados onde se trocavam produtos – os chamados escambos –, mas também onde se conversava, discutia, namorava. Os lugares comuns tinham uma dimensão relacional antes de sua completa privatização e mercantilização a partir do mundo capitalista. Nesses lugares também estavam os saberes comuns, o sentido comum. O trabalho de um camponês exigia saber deixar descansar a terra, selecionar as sementes, conhecer as estações do ano, resolver problemas de erosão etc. Saberes que estavam relacionados às experiências acumuladas e transmitidas de geração a geração, numa espécie de inteligência coletiva.

VIII

Apresentei neste ensaio um conjunto de ideias que me levam a pensar sobre os paradoxos e as potências dos corpos e dos gestos dos contadores de histórias em contexto urbano. Julia, a contadora de histórias e atriz alemã, trouxe-me um alerta para que tenhamos atenção a cada conto partilhado com vistas a dar a ver o comum intuído pela experiência do narrador sem desrespeitar aquilo que pertence exclusivamente às partes envolvidas no acontecimento narrativo, àquilo que pertence a cada singularidade presente.

Precisamos nos ver, ouvir e contar, lembrar que somos seres de memória.

Concluo esse gesto com a pena ainda submersa em muitas sombras sobre o que intentei dizer, recorrendo à literatura filosófica de Jeanne Marie Gagnebin e na graça de ter podido me expor aqui me sentindo numa praça pública (2011, p. 3): Zeus, ao meu ver, não escolheu por acaso Mnemosyne (mãe das Musas que inspiram Hesíodo) como sua quinta esposa: seu poder só estará assentado à medida que assegura uma palavra que rememora a sua dominação.

As histórias só podem ser contadas no fluxo constitutivo da memória.

Contar histórias é a urdidura – portanto, gesto, ato, exercício - do fio que nos preserva do esquecimento e da destruição.

Conclusão ou Uma carta para Benjamin

Prezado, Benjamin.

Esta carta é uma conclusão da tese que apresento ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Arte da UNESP para obtenção do título de doutor em arte e educação. Destino esta conversa ao intervalo *entre* o passado e o futuro.

Percorri um caminho com vistas a situar-me no presente do contador de histórias em contexto urbano. Na complexidade que envolve a sua atuação, por não se tratar de um profissional legalmente amparado por uma legislação trabalhista, por não se tratar de um ofício que não consolidou uma formação formal e acadêmica definidas, por não existirem áreas de concentração e linhas de pesquisa acadêmicas debruçando-se especificamente sobre essa atuação artística da palavra falada.

Nesta tese de doutorado, propus explicitar minhas considerações sobre a retomada do conto na cidade, sobretudo articulando-o à prática artística.

Enunciei neste trabalho uma denúncia simultânea a um anúncio.

Penso em cada palavra que escrevi como causa simultânea a um efeito.

Penso que vivemos tempos de encarar a simultaneidade, a horizontalidade e a confiança.

Quando endereço essa carta a sua figura, Benjamin, oriento-me por um duplo destino: o passado e o futuro.

Ao passado, aproximando-o à figura do filósofo.

Ao futuro, afeiçoado pela figura do filho.

O filósofo é Walter Benjamin, alemão, falecido em 1940, figura central em toda e qualquer discussão sobre o narrador no ocidente a partir da publicação de seu ensaio de 1936, *O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

O filho é Benjamin, nascido em 15 de janeiro de 2015, no ano da escritura final desta tese.

Walter Benjamin desde a sua juventude teve como questão presente a experiência e o seu possível desaparecimento. Ameaçada a experiência, ameaçado o narrador. Suas teses surgiram, sobretudo, ligadas aos acontecimentos traumáticos gerados pela primeira guerra e o terrível postulado gerado por tais acontecimentos como o tecnicismo desenfreado, cujo centro propulsor foi e continua sendo a produtividade alijada de sentido e o excesso de difusão de informações a partir do advento dos periódicos.

Benjamin, filho do pesquisador, por ser o sinal de um devir e de um dedo que aponta para o mais desconhecido dos dias faz um chamado ao ensaio de um dizer fora da grande narrativa à qual quer determinar os dias que correm, insistindo na inexorável escatologia dos dias.

Nessa carta digo ao filho, com vistas a situar a prática do contador de histórias de hoje, alertando-o para as contínuas ameaças de seu desaparecimento por contingências do capitalismo engendradas por dispositivos da *sociedade do espetáculo*⁴⁸ e da *sociedade excitada*⁴⁹, introjetados em cada ser nascente e vivente em nossos tempos.

Tão certo se deve ter um conceito de capitalismo para conceituar suas mudanças, tampouco sua estetização espetacular é apenas uma nova roupagem que se precisa tirar para “desmascará-lo” como um velho conhecido. Essa estetização aderiu ao capitalismo, é a sua pele, e não seu envoltório – e urge, até mesmo os conceitos, os quais são conhecidos, pegá-lo de forma mais precisa, redefini-lo. Fetichismo não é mais aquilo que foi quando insiste na fixação do sensório

⁴⁸ “Sociedade do espetáculo” é uma expressão cunhada por Guy Debord. Filósofo social e diretor de cinema, em julho de 1957, com artistas e escritores de diferentes países, fundou na Itália a Internacional Situacionista, cuja revista, editada por mais de dez anos, inaugurou o discurso libertário que ganharia o mundo a partir dos acontecimentos de Maio de 1968. Um ano antes da eclosão do movimento, Debord publicou a mais importante obra teórica dos situacionistas, *A sociedade do espetáculo*, precursor de toda análise crítica da moderna sociedade de consumo (DEBORD, 2011).

⁴⁹ *Sociedade excitada* ou *sociedade da sensação* são expressões definidas por Christoph Turcke, filósofo alemão nascido em 1948 e professor de filosofia na Hochschule für Grafik und Buchkunst em Leipzig. Turcke segue o gradativo estreitamento de significado do conceito de sensação da Renascença até a Revolução Francesa e constata nisso um processo de constituição social, ou seja, como a sociedade moderna se formou numa massa de excitação. Importante enfatizar que final de sua filosofia radical da sensação o filósofo tematiza como ainda é possível resistir a esse fato (TURCKE, 2010).

humano no espetacular. [...] O vício deseja mais do que o material viciante pode dar-lhe. Na medida em que o vício se transforma numa constituição social geral, tem de ser compreendido, teológica e messianicamente, como refúgio da utopia (TURCKE, 2010, p. 11-12).

Como a escolha ética, política, poética e estética do contador de histórias pode contribuir para dar olhos e ouvidos à partilha de comuns? Como essas escolhas contribuem para o estabelecimento de pactos comuns e para um *estar com* capaz de fundar um bem comum entendendo-o como a dialética de respeito ao que diz respeito ao todo e às partes.?

Contar histórias como arte é situar a figura do narrador numa contínua experimentação de linguagem com vistas a encontrar formas de expor a sua própria pele como se fosse a pele de seu tempo.

Ao escrever esta carta, coloco-me como testemunha do meu tempo. Volto a dizer: é simultaneamente uma denúncia e um anúncio. Denúncia do meu mundo e de suas anomalias sociais geradas pela complexidade atual do capitalismo. Anúncio por entender que a prática da oralidade, situada como prática artística, *talvez* abra possibilidades para a partilha de outras realidades possíveis.

A escrita desta tese foi uma tentativa de resistência e um alerta de que mesmo bem intencionados em nossa busca como artistas contadores de histórias, o capitalismo tem tentáculos refinados e bem estruturados capazes de cooptar nosso bem querer com vias a fortalecer-se ainda mais, cada vez mais com dispositivos interiorizados em cada homem e mulher.

Aquele que quer contar histórias na cidade tem que voltar a ocupar as praças públicas, como nos dá a pensar Luis Alberto de Abreu:

[...] ao perder o contato com a praça, com as ruas, com a comunidade, enfim, o homem perde seu imaginário, abandona a fonte de sua cultura e diminuem-se consideravelmente a quantidade e a qualidade das experiências que podem ser comunicadas. Seu repertório de imagens, sem o acréscimo das imagens apreendidas no contato e conflito com outros homens, reduz-se àquelas geradas apenas a partir

de si próprio (os sentimentos) e advindas no contato e conflito com seu reduzido meio familiar e círculo social (moral). Os próprios sentimentos sem o conflito com a complexidade do mundo real tendem a permanecer na superfície ou a se tornar idealizados. Ao abandonar as ruas o homem diminui substancialmente sua capacidade de aprender. O saber distancia-se do sentir.

Há uma potência na ocupação das ruas, das praças, um contato com o mundo cotidiano e entrópico no qual podem brotar narrativas de potência solidária entre o escutado, o lido, o memorado e o imaginado com vistas à partilha de sentidos comuns.

A proposta deste trabalho foi a de tecer considerações sobre o conto pensando sua manifestação complexa na cidade: por um lado, um contato vinculado com o mundo real, com os pés tendo clareza que pisa no chão do presente; por outro lado evocando memórias e projetando destinos de nossa condição comum de humanos por meio de metáforas, metonímias, prosopopéias, hipérboles, oximoros, paradoxos, hálitos, ranhuras na fala, tons, tartamudeios, ofegâncias etc.

A narração oral ou a contação de histórias como temos nomeado esse fenômeno nos espaços urbanos, reaparece visível – porque muito provavelmente nunca tenha desaparecido completamente – em muitas cidades. Contudo, ela também sofre o estigma de nosso tempo: a espetacularização e a necessidade de uma excitação constante para que possa haver esse acontecimento.

A ocupação dos espaços públicos, gratuitos e privados, pelo conto, estão ofertando aos pesquisadores contemporâneos e as universidades encará-lo como linguagem e como problema de pesquisa das artes. Pensá-lo nessa área do conhecimento pressupõe a sua coexistência ética, política, poética e estética.

Os contadores de histórias reapareceram nos espaços urbanos desde o final da década de 40 do século passado. Curvo-me ao passado e agradeço a todos que urdiram o caminho até o presente pela dedicação em tornar cada palavra de reflexão e memória sobre como se deu a retomada do fenômeno do conto nas cidades. Depois de curvar-me em

agradecimento ergo minha cabeça e miro o futuro, pois me sinto ofertado por um sentido de vida balbuciado por um tempo a devir. Comovido, lembro-me de Hannah Arendt e sua célebre frase que me ajuda a pensar a tensão necessária do fio que entrelaça passado e futuro e que nos coloca no *entre* do tempo (ARENDR, 2007, p. 247):

A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele e, com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens. A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevista para nós, preparando-as em vez disso em antecedência para a tarefa de renovar um mundo comum.

O *entre* de Hannah Arendt é o presente que está *entre* o passado e o futuro. O *entre* de Giorgio Agamben é a singularidade possível *entre* o individualismo (o demasiado eu) e o comunismo (o demasiado todos).

Esse trabalho ofertou-me olhar para o cuidado com o presente e para o respeito à singularidade.

Filho. Walter. Esse trabalho mostrou-me a urgente necessidade de olharmos para a solidariedade entre o ouvido, o lido, o memorado e o imaginado que dão a ver possibilidades para nossas almas crescerem.

Despeço-me de vocês, abrindo-me ao leitor, passante dessa praça, que chega.

Desejando que nossas palavras tenham tecido um caminho possível de pensarmos o conto, o narrador, a arte e a partilha *do tempo presente, dos homens presentes, da vida presente*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.
- ALVES, Rubem. **Sobre o tempo e a eternidade**. Campinas: Speculum, 1996.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Arte-Educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1999.
- _____. **Inquietações e mudanças no ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 2007.
- BARRENTO, João. **O gênero intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BARTHES, Roland. **Aula**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI. Tradição e ciberespaço**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, v. 1, 1994.
- CHAVES, Otília O. **A arte de contar histórias**. Rio de Janeiro: Confederação Evangélica do Brasil, 1963.
- COELHO, Nelly Novaes. **Os contos de fadas**. São Paulo: DCL, 2003.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Rizoma**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 8. ed. Lisboa: Nova Vega, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GALLO, Silvio. Em torno de uma educação menor. In: **Educação e Realidade**, v. 27, n. 2, jun./dez. 2002.
- GIRARDELLO, Gilka. **Uma clareira no bosque. Contar histórias na escola**. Campinas: Papirus, 2014.
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras. Uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Pequeno Gesto, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.
- LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de babel**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.
- _____. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- LLANSON, Maria Gabriela. **Cantileno**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- MACHADO, Regina. **A arte da palavra e da escuta**. 1. ed. São Paulo: Reviravolta, 2015.
- _____. **Acordais. Fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.
- MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MEDEIROS, Fábio H. N.; VEIGA, Maurício B.; MORAES, Taiza M. R. (orgs.). **Contar histórias: uns passarão e outros passarinhos**. Joinville: Editora Univille, 2015.

MORAES, Fabiano. **Contar histórias. A arte de brincar com as palavras**. Petrópolis: Vozes, 2012.

MORIN, Edgar. **Ninguém sabe o dia que nascerá**. São Paulo: Editora da Unesp/ Belém: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

NANCY, Jean-Luc. **La comunidad inoperante**. Santiago: Arcis, 2000.

ONG, Walter J. **Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra**. México: FCE, 2011.

PATRINI, Maria de Lourdes Patrini. **A renovação do conto. Emergência de uma prática oral**. São Paulo: Cortez, 2005.

PRIETO, Benita (org.). **Contadores de histórias. Um exercício para muitas vozes**. Rio de Janeiro: Prieto Produções artísticas, 2011.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. São Paulo: EXO experimental org./ Editora 34, 2005.

_____. **O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Edvânia B. T.; ANTUNES, Silmara F. (orgs.). **Educação e arte cênica essencial para contar histórias: conceituações, problematizações e experiências**. Goiânia: Kelps, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SKLIAR, Carlos; LARROSA, Jorge. **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SERRES, Michel. **A grande narrativa do humanismo. A história da humanidade: um conto iniciático.** Lisboa: Instituto Piaget, 2006.

_____. **Narrativas do humanismo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

SPINOZA, Benedictus d. **Ética.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TAHAN, Malba. **A arte de ler e de contar histórias.** Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

TURCKE, Christoph. **Sociedade excitada. Filosofia da sensação.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo.** Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **A letra e a voz – a “literatura” medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1998.

SITES

ABRACE. HARTMANN, Luciana. **A arte e a “Ciência” de contar histórias: como a noção de performance pode promover diálogos entre a pesquisa e a prática.** Brasília: Depto. de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Arte; Universidade de Brasília. Disponível em: [/www.portabrace.org/viireuniao/teorias/HARTMANN_Luciana.pdf](http://www.portabrace.org/viireuniao/teorias/HARTMANN_Luciana.pdf)>. Acesso em: 19 abr. 2016.

[PLANALTO DO GOVERNO.](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm) Disponível em:
www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Cesso em: 19 abr.
2016.

GARCIA, Julia. Microfone e poesia. **UOL.** Disponível em:
<<http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/49/artigo293770-1.asp>>. Acesso
em: 19 abr. 2016.

DISSERTAÇÕES

ANDRÉ, Simone Ribeiro B. **O que narram os contadores de histórias: memórias, histórias e práticas.** / Orientadora: Mairce Araújo. –Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Processos Formativos e Desigualdades Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

BARBOSA, Joaquim Onésimo Ferreira. **Narrativas orais: performance e memória.**/ Orientador: Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2011.

CAFÉ, Ângela Barcellos. **Dos contadores de histórias e das histórias dos contadores.** Orientador: Jocimar Daolio. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2000.

CATENACI, Vivian Silva. **O voo dos pássaros: uma reflexão sobre o lugar do contador de histórias na contemporaneidade.** Orientadora: Lucia Helena Vitalli

Rangel. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

CESCHI, Cristiana Souza. **A menina, o cavalo e a chuva: a arte de contar histórias e a cibercultura.** Orientadora: Regina Stela Barcelos Machado. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

FLECK, Felícia de Oliveira. **A profissionalização do contador de histórias contemporâneo.** Orientadora: Miriam Vieira da Cunha. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

GRILLO, Julia Goldman de Queiroz. **O rio atravessa o deserto. Considerações sobre o conto tradicional e a aprendizagem na Escola de Arte Granada.** Orientadora: Regina Stela Barcelos Machado. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

LEIRIA, Livia Rodrigues Pinheiro. **Palavra, Corpo e Presença: A arte do professor contador de histórias.** Orientadora: Márcia Maria Strazzacappa Hernández. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

LESSA, Sandra Urizzi. **O narrador está em quem ouve: o estudo da história de vida no trabalho do ator-performer.** / Orientador: Cassiano Sidow Quilicci. Dissertação

(Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2012.

RAMOS, Ana Cláudia. **Contação de histórias: um caminho para a formação de leitores?** / Orientadora: Elsa Maria Mendes Pessoa Pullin. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, PR, 2011.

RIBEIRO, Maria Cristina. **O estilo do conto oral.** / Orientadora: Sônia Queiroz. Co-orientador: César Reis. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

RIVOIRE, Luciene. **Quem conta um conto: o amor como encontro na contação de histórias.** / Orientadora: Mirna Spritzer. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre Ribeiro Rodrigues. **Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os *griots* africanos e os jograis medievais europeus.** / Orientadora: Berenice Raulino. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2011.

VICENTE, Kalinde Braga Augusto. **A formação do contador de histórias hoje: a parceria teatral e outros caminhos.** / Orientadora: Larissa de Oliveira Neves Catalão. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2015.

TESES

GIORDANO, Alessandra Maria Rocha. **A identidade do contador de histórias na contemporaneidade – conto de tradição de transmissão oral como mediador para ações emancipatórias do homem contemporâneo.** / Orientador: Antonio da Costa Ciampa. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de concentração: Psicologia Social. Linha de Pesquisa: Psicologia Social. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2012.

ROCHA, Vivian Munhoz. **Aprender pela arte a arte de narrar: educação estética e artística na formação de contadores de histórias.** / Orientadora: Regina Machado. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Área de Concentração: Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Teoria, Ensino e Aprendizagem. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

RUBIRA, Fabiana de Pontes. **Dançando com o Minotauro nas noites: narração de estórias e formação humana.** / Orientador: Marcos Ferreira-Santos. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Cultura,

Organização e Educação. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

Sousa, Gerson de. **Memória e Velhice: entre a imaginação na arte de contar histórias e a emoção o narrar a história vivida.** / São Paulo, 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação. Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Nogueira, Luciana Persice. **O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun.** / Rio de Janeiro, 2001. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras. Área de Concentração: Língua Francesa. Linha de Pesquisa: Literaturas de Língua Francesa. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Barbosa, Juliana Jardim. **Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra).** / São Paulo, 2009. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes. Área de Concentração: Teatro. Linha de Pesquisa: Teoria e Prática do Teatro. Universidade de São Paulo.