

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**Quem conta um conto:
o amor como encontro
na
contação de histórias.**

Dissertação de Mestrado

Luciene Rivoire

Professor Orientador: Mirna Spritzer

Porto Alegre – julho de 2012

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Quem conta um conto:
o amor como encontro
na
contação de histórias.

Luciene Rivoire
Orientador: Mirna Spritzer

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para
obtenção do título de
mestre em Artes Cênicas

Porto Alegre – julho de 2012

QUEM CONTA



UM CONTO

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer:

À vida, esta infinita rede de conexões na qual vamos nos constituindo.

Àqueles que me deram a vida, meu pai e minha mãe, sempre presentes com todo seu amor.

A minha irmã querida.

Aos meus filhos, que me deram a oportunidade de experimentar pela primeira vez este amor incondicional, pela paciência e compreensão da minha ausência.

A José Benetti, pelo ensinamento, pela amizade e pela parceria no trabalho na Vila do Chocolate.

À Janete Bandeira, por suas agulhinhas mágicas, me colocando para cima.

À Katerine Silveira, pela amizade, escuta, leitura e exemplo de vida.

À Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, por me receber no grupo de contadores, pela generosidade, integridade e amor ao outro.

Ao grupo de contadores e a trupe de contadores, pela parceria e amizade.

A todos que compartilharam nossas contações de histórias.

Ao PPGAC.

Aos professores Adriana Jorgge, João Pedro Gil e Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, que aceitaram participar da minha banca.

A Mirna Spritzer, pela paciência e por não desistir de mim.

RESUMO

O trabalho visa refletir sobre as relações de amor na contação de histórias através do relato das experiências do grupo *Quem conta um conto - contadores de histórias* e da trupe *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias*. Para tanto, entende-se que as relações de amor fazem que a performance da contação de histórias esteja diretamente relacionada com as nossas interações no mundo. Somos seres sociais e, portanto, a voz e suas narrativas manifestam-se como uma questão central na relação do eu e do outro.

Palavras-chave: oralidade, vocalidade, amor, escuta, performance e contação de histórias.

ABSTRACT

The work aims to reflect on the relations of love on storytelling through the account of the experiences of the group *Who tells a story-storytellers* and troupe *Who tells a story-storytellers troupe*. For both believes that love relations cause the performance of storytelling is directly related to our interactions in the world. We are social beings, so the narrative voice and its manifest themselves as a central issue in the relationship of self and other.

Keywords: orality, vocalidade, love, listening, performance and storytelling.

SUMÁRIO

Resumo	05
Abstract	06
Sumário	07
Primeiras palavras	09
A história	
Feliz encontro	14
O caminho e a busca	22
Amor: uma afetação	24
Oralidade	
A Narrativa como encontro	35
A voz poética	40
Por que fabulamos?	50
A performance	
Performance como encontro	56
A criação de outro espaço	59
A escuta do outro e de si	61
A voz e o silêncio	67
A questão política	
Estar no mundo	73
Espaço político e social	75
...e a história chegou ao fim	79

Referências _____ 84

Anexos _____ 88

PRIMEIRAS PALAVRAS

Nesta pesquisa, entende-se contação de histórias como uma performance. A pesquisa dialoga com teóricos de diferentes campos do saber para traçar diferentes olhares sobre contação de histórias nas suas muitas relações com o amor. Ainda assim, sua estrutura básica se dá sob o olhar artístico do campo das Artes Cênicas.

Tratando-se de uma dissertação que fala sobre a oralidade, a contação de histórias e os contos escritos populares, sua forma estrutura-se também como uma narrativa oral. Assim, cada uma das histórias escolhidas se manifesta mais expressivamente em um dos tópicos desenvolvidos. Por este motivo, elas estão distribuídas nos diferentes capítulos desta contação de histórias, que é a própria pesquisa. As imagens aqui apresentadas são registros fotográficos de apresentações realizadas em diversos momentos. Nem todas as experiências foram registradas, uma vez que não havia ainda a preocupação que se manifestou após o ingresso no mestrado.

A história começa com o feliz encontro com o grupo de extensão do Instituto de Letras da UFRGS, chamado de *Quem conta um conto - contadores de histórias*, com a minha entrada no grupo e com a formação da trupe *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias*. Relato minha trajetória acadêmica e as inquietações que me aproximaram da contação de histórias.

O desenvolvimento deste trabalho se dá a seguir com uma explanação sobre o amor, discorrendo sobre que tipo de amor será abordado em todos os capítulos desta pesquisa. Trata-se, basicamente, de ser afetado pela relação com o outro.

Para falar de contação de histórias introduzem-se questões sobre a oralidade, sua origem, sua necessidade na antiguidade, sua importância e sua prática na atualidade. As relações de amor começam na escolha do conto, da história que se vai contar, daquilo que toca a quem narra. Nesta afetação, cada um usa suas palavras e cria histórias de autoria própria que carregam a sua marca. Passa-se a ser autor das histórias contadas.

Esta é a poética na contação de histórias, tudo aquilo que mobiliza, provoca e toca, que transforma de alguma forma. É a palavra pronunciada no

aqui e agora através da performance que emociona. A voz assume esta função poética na contação de histórias. Os contos são criados pela necessidade de fabular, de contar histórias, as quais afirmam, dão identidade e lugar de pertencimento.

Não se poderia falar de contação de histórias sem falar em performance. A contação de histórias é uma performance que se estabelece no aqui e agora. É um processo que transforma o sujeito da ação e aquele que o contempla. Através da performance se criam diferentes lugares. Nesta interação com o outro, o que se pretende é uma escuta, a escuta de si e do outro. Para tanto, se faz necessário o silêncio, para que a voz que pronuncia possa ser ouvida.

Por fim, contação de histórias é uma questão política, porque dá voz a diferentes identidades através dos contos populares.

*Nós aqui “tâmo” chegando,
resgatando a memória,
somos Quem conta um conto -
contadores de histórias.
Agora você já sabe:
pode sorrir e sentar,
vamos é contar histórias
e o conto popular.¹*



2

¹ Canção de entrada das apresentações do grupo *Quem conta um conto – contadores histórias*. Esta canção foi adaptada ao ritmo do cancionário popular.

² Foto do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias* na Aldeia Guarani Tekoá Anhetenguá, na Lomba do Pinheiro, Porto Alegre/RS, novembro de 2011.

A HISTÓRIA



FELIZ ENCONTRO

“Nosso Pai Imanifestado, verdadeiramente o Primeiro,
De uma pequena porção de sua própria divindade,
Da sabedoria contida em sua própria divindade
E em virtude de sua sabedoria criadora,
Fez que se engendassem chamas e tênue neblina.

Havendo-se erguido
Da sabedoria contida em sua própria divindade
E em virtude de sua sabedoria criadora,
Pariu a essência da palavra-alma
Que viria a expressar-se: humano;
Da sabedoria contida em sua própria divindade
E em virtude de sua sabedoria criadora,
Criou nosso Pai o fundamento da linguagem-linguagem humana
E fez que se pronunciasse como parte de sua própria divindade.
Antes de existir a terra, em meio à Noite Primeira,
Antes de ter-se conhecimento das coisas,
Criou o fundamento da linguagem-linguagem humana
Que viria tornar-se alma-palavra.
E fez o Grande Espírito que se formara parte e Todo.”³

³ JECUPÉ, Kaka Werá. Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. São Paulo: Peirópolis, 2001.

Relato aqui a história do grupo *Quem conta um conto - contadores de histórias*. Este grupo de contadores de histórias surgiu como um projeto de extensão do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2005, sob a coordenação da professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy. Em 2007 ganhou o Prêmio Açorianos de Literatura como Projeto de incentivo à Leitura.



4

A atuação do grupo é voltada para a prática, em comunidades carentes, com contação de histórias e oficinas de contação de histórias. Além disso, todos os anos, no primeiro semestre, é oferecido um curso de contação de histórias como atividade de extensão, aberta a todo tipo de público interessado. Nestas oficinas, a cada ano novas pessoas são convidadas a integrarem o grupo de contadores.

O grupo já realizou ações em vários locais da cidade de Porto Alegre – tais como Campo da Tuca, bairro Partenon, bairro Restinga, Vila do

⁴ Foto do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias*, em comemoração pela conquista do Prêmio Açorianos como Projeto de Incentivo à Leitura, em 2007.

Chocolatão, bairro Lomba do Pinheiro, comunidade Guarani na Lomba do Pinheiro – seja contando histórias para crianças, adolescentes, seja ministrando oficinas para os educadores. O grupo acredita em um trabalho continuado. A comunidade experiencia a contação de histórias, ouvindo e participando das apresentações e, quando há possibilidade, são oferecidas oficinas para que os educadores possam continuar o trabalho iniciado por nós. É importante esclarecer que trabalhamos, sobretudo, com contos populares, que fazem parte da tradição oral de diferentes culturas, histórias que revelam a maneira de pensar e de agir de cada comunidade porque fazem parte de uma memória coletiva. Estimulamos com isso o resgate da memória da própria comunidade, que terá a oportunidade, participando das oficinas que ministramos, de contar suas próprias histórias, coletivas e individuais.

O que acho mais fascinante no que diz respeito aos contos tradicionais é que eles são ao mesmo tempo, expressão particular de uma certa cultura e expressão universal da condição humana. Costumes, vestimentas, nomes e ambientes são, sem dúvida, típicos de cada forma cultural, caracterizando assim uma variedade infindável de histórias. Por outro lado, esses mesmos contos tão diversos em estilo, ritmo e imagens narrativas têm um substrato comum. Parece que falam de uma humanidade à qual todos pertencemos e tocam num lugar dentro de nós que quer saber coisas que não estão propriamente à venda em um mercado, por assim dizer. (MACHADO, 2004, p.10)

O conto popular tem esta extensão coletiva e individual. Temos acesso aos aprendizados destas histórias através da oralidade e também através dos livros. Incentivamos também a leitura, para que cada um possa conhecer diferentes culturas através de suas histórias populares. Estimulamos a discussão de diferentes vozes de cada local, experimentando uma escuta de cada comunidade trabalhada.

Essa escuta sinaliza aos moradores que há não só sentido, mas também valor nas histórias de sua vida e nas de seu lugar de moradia, e isso na medida em que são representações da vida, mas também sua recriação pela memória no ato de narrar a alguém. (TETTAMANZY, 2010, p.12)

Os integrantes do grupo de extensão estão sempre em constante mudança. Mais uma vez acrescento que todos os anos, após o término das oficinas que ministramos, convidamos os participantes para integrarem o grupo. Usualmente são oferecidas duas bolsas de extensão pelo Programa de Bolsas da Pró-Reitoria de Extensão para os integrantes que são alunos da UFRGS. Como já foi dito, o grupo é composto por pessoas de diferentes áreas

do conhecimento e também não apenas por estudantes. Quando iniciei neste trabalho, integravam o grupo estudantes de jornalismo, de dança, de letras, de teatro e pessoas da comunidade, que era o meu caso na época. Hoje o grupo é formado pela professora Ana, por três alunos do curso de Letras e por mim, aluna do PPGAC.



5

Nossa rotina de trabalho constitui-se de encontros semanais. Nós nos encontramos todas as segundas-feiras à tarde para ensaios, reuniões, apresentações ou para ministrarmos oficinas. Nossos ensaios não se restringem somente a esses encontros semanais. Cada integrante trabalha sua história individualmente ou em grupo, escolhendo então horários alternativos para o ensaio. Nos encontros, fazemos um aquecimento e mostramos uns aos outros as histórias ensaiadas individualmente ou em grupo, e cada integrante dá a sua contribuição com sugestões. É um trabalho coletivo.

Todo início de ano, montamos um projeto de trabalho. Os ensaios passam a ser direcionados às necessidades do grupo para as histórias escolhidas. Definimos os temas das contações e os locais (escolas, comunidades, feiras de livros) onde vamos apresentar ou ministrar oficinas

⁵ Foto do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias*. Formação do grupo no ano que entrei, em 2007.

(algumas vezes os locais vão aparecendo no decorrer do ano). Geralmente escolhemos algum tema (por exemplo, histórias indígenas, africanas ou populares sobre Pedro Malazartes, a morte ou mitos de origem) e fazemos um pequeno enredo ligando uma história a outra através de músicas, histórias, adivinhas e trava-línguas.

A estrutura das oficinas é composta de seis encontros de 4 horas, uma vez por semana, totalizando 24 horas. Os tópicos trabalhados são divididos entre os participantes, e cada um ministra um ou mais tópicos, entre eles a diversidade cultural, os rituais, a relação oralidade e escrita e o improviso oral. Empregamos a consciência vocal e a consciência corporal em jogos de improvisação, discutimos e experimentamos o uso de objetos para contação de histórias e formas de construção de personagens. Também é trabalhada a narração para diferentes públicos.

No primeiro dia, há uma apresentação coletiva, em que cada um fala um pouco sobre si. O grupo cria uma sessão completa de contação de histórias para mostrar aos alunos como são nossas contações de histórias, pois nem todos que se inscrevem nas oficinas conhecem o grupo. Em seguida, brincadeiras, tais como cantigas populares e danças circulares, são vivenciadas como ritual na formação em roda.

Fala-se sobre oralidade, suas características, sua importância na constituição das diferentes culturas. Além disso, uma vasta bibliografia de autores, de obras populares e de temáticas da diversidade étnica e cultural é entregue aos participantes, já trazendo a questão da escrita no contato com os contos populares. A passagem do oral para o escrito e do escrito para o oral é trabalhada na prática com os alunos que passam a produzir seus próprios textos e experienciam a passagem do conto escrito para a oralidade, produzindo textos e narrando oralmente suas produções. Para essas vivências utilizamos a produção escrita, a performance oral, a performance com dedoches, a sensibilização através da memória dos sentidos, e várias outras técnicas. Alteramos essas técnicas de oficina para oficina. Quanto ao trabalho corporal, são introduzidos jogos de atenção e brincadeiras, como o gato e o

rato e o jogo do espelho. Neste aquecimento, foca-se a atenção na utilização dos espaços e na percepção do corpo.

Damos atenção também à respiração e à voz com exercícios de articulação e projeção. Para a construção dos personagens, exercícios de corpo e voz, bem como jogos de improvisações são vivenciados. Observa-se, neste momento, que a contação pode ser feita de várias formas: através de um narrador usando a terceira pessoa, de um personagem em primeira pessoa, de um monólogo ou de vários personagens. Pode ser contada por um contador ou mais. Com estas vivências, propomos aos alunos contar histórias utilizando o corpo e a voz, caracterizando, assim, os personagens.

Outro elemento experienciado na oficina, o qual auxilia na contação de histórias, é a utilização de objetos. O aluno utiliza diferentes objetos de formas distintas, não usuais, transformando-os em qualquer coisa que o seu imaginário quiser. No final da oficina, cada aluno apresenta uma contação de história. Em geral, são esses os procedimentos das nossas oficinas, com algumas variações de acordo com os fins desejados. Fizemos módulos para o Programa *Conexões de Saberes* e para o Programa *Escola Aberta* da UFRGS, nos anos de 2007 a 2010, com carga horária reduzida, enfocando integração, inclusão social.



6

⁶ Foto do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias*. Oficina de contação de histórias na Faculdade de Educação da UFRGS, em maio de 2008.

Em 2009, alguns integrantes do grupo fundaram *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias*. Formou-se, neste momento, uma empresa. A partir daí, o grupo começa a vender o seu trabalho. A trupe surgiu como uma forma de profissionalizar a contação de histórias. Somos cinco integrantes, e eu fui a única que continuou no grupo de extensão. Os integrantes do grupo são de diferentes áreas do conhecimento: dois são da letras, um da música e um do teatro.



7

A trupe já trabalhou em diversas cidades do Rio Grande do Sul. Montamos espetáculos como: *Histórias que chovem*, que é uma compilação de contos de cordel; *Dom Quixote - o cavaleiro das histórias*, outra compilação da obra de *Miguel de Cervantes*; *Flores da cor da terra*, baseada em textos publicados em um livro de uma das integrantes do grupo; e o conto popular *O macaco e a velha* e *Histórias da mãe África*, que são histórias africanas.

A rotina de trabalho da trupe é bem variada. Não temos uma regularidade constante de encontros como acontece no grupo da extensão. Quando estamos produzindo um espetáculo, nosso ritmo se intensifica por

⁷ Foto da trupe *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias*. *Histórias da mãe África*, na sala *Lili Inventa o Mundo* da Casa de Cultura Mário Quintana, em novembro de 2011.

alguns meses, podendo ocorrer de nos encontrarmos três ou mais vezes na semana. Temos ensaios todos juntos, em grupos separados e ensaios individuais. Não dispomos de um local fixo e específico para trabalharmos. Nossos encontros acontecem na casa de algum dos integrantes do grupo. Cada um tem sua especialidade. Os da área do teatro exercem mais a direção do espetáculo, outros atuam na divulgação, na seleção das músicas, outros na execução dos instrumentos.

Como integrante do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias* desde 2007 e também da trupe *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias*, fundada em 2009, recupero aqui algumas histórias de amor sobre este trabalho.

O CAMINHO E A BUSCA

Formei-me como atriz no Departamento de Arte Dramática da UFRGS em 1997, e minha trajetória acadêmica sempre esteve focada no corpo expressivo. Uma das inquietações que me acompanharam em muitos espetáculos que assisti e que interpretei foi a questão da voz, da narrativa, do texto decorado. Nos trabalhos que realizei sempre foi este aspecto o de maior sofrimento e frustração para mim. Minha voz parecia não pertencer ao meu corpo. O mesmo corpo que sentia, que se emocionava, tinha uma voz que não lhe pertencia. Na verdade, eu sempre me senti aprisionada à minha própria voz. A voz passou a ser o meu foco de atenção nos trabalhos.

[...] devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o seu ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha. Talvez devam trabalhar falando, cantando, mas não devem trabalhar a voz, devem trabalhar com todo o seu ser, com todo o corpo. (GROTOWSKI, 2007, p. 158)

Este foi um dos motivos pelos quais me interessei pela contação de histórias, pelo foco na voz, no som e nas cantorias. Contudo, meu primeiro interesse em contação de histórias foi a possibilidade de fazer trabalhos voluntários, sendo que a primeira ideia era trabalhar em hospitais, contar histórias para pessoas que, de algum modo, estavam impossibilitadas de ter diversão e arte. Não gostava muito da ideia de contar histórias lendo um livro, até que tomei conhecimento da oficina anual do grupo *Quem conta um conto-*

contadores de histórias. O encontro foi perfeito. Embora não conhecesse o trabalho do grupo nem soubesse como eram suas contações, foi um feliz encontro. Amor à primeira vista. Revelou-se exatamente o que eu esperava de uma contação de histórias. Não era apenas a leitura de livros, mas a encenação, o corpo, a voz, o olhar, a interação com o outro, a performance completa, como Paul Zumthor (ZUMTHOR,2007, p.69) define.

Um deles é a performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. É a performance completa, que se opõe da maneira mais forte, irredutível, à leitura de tipo solitário e silencioso.

Um outro se define quando falta um elemento de medição, assim quando falta o elemento visual, como o caso da mediação auditiva (disco, rádio), da audição sem visualização (performance vocal direta na qual a visão se encontra suprimida fortuitamente, por motivos topográficos). Em situações desse gênero, a oposição entre performance e leitura tende a se reduzir.

Enfim, a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo de zero.

Um momento, um instante perfeito. Acredito que nada é por acaso, acredito em um universo que vibra à volta e que as coisas acontecem porque é chegado o momento, porque tudo naquele instante está focado para que cada ação, palavra, encontro ou desencontro aconteça. Era chegada a hora do encontro e do nascimento deste amor, com o grupo, com a contação de histórias, com a palavra, com o trabalho social, com....

Faço uma pausa sobre a trajetória no grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias* e na trupe *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias* para falar sobre o amor.



AMOR: UMA AFETAÇÃO

8

“Os fundamentos do ser foram concebidos
na origem da futura linguagem humana,
tecida da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora
concebeu como primeiro fundamento o Amor.
Antes de existir a terra,
em meio à Noite Primeira,
e antes de ter-se conhecimento das coisas,
o amor era.”⁹

⁹ JECUPÉ, Kaka Werá. Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. São Paulo: Peirópolis, 2001. p.43.

Sim, falarei sobre o amor sem nenhum constrangimento. Irei falar do amor que faz do ser humano único nas suas relações de sobrevivência. O amor de si e do outro. O amor faz parte da humanidade, é um ponto essencial para o homem desde sua origem.

Amar o próximo pode exigir um salto de fé. O resultado, porém, é o ato fundador da humanidade. Também é a passagem decisiva do instinto de sobrevivência para a moralidade. [...] Com esse ingrediente, a sobrevivência de um ser humano se torna a sobrevivência da humanidade no humano. (BAUMAN, 2004, p.98)

Assim, esse amor assume um valor moral, de convívio humano. Esse é o amor que move a minha vida, ou melhor, as minhas ações na vida. Esclarecerei que tipo de amor é este e, para tanto, começo esclarecendo de que tipo de amores não falarei.

O objetivo não é falar sobre o amor romântico, nem do amor erótico, nem tampouco sobre a paixão. Não falarei de amor com uma pessoa específica ou com um determinado objeto, mas sim de um amor que é um estado, que é uma ação independente, que não depende de quem e de que. É uma maneira de se relacionar com o mundo que eu aprendi na contação de histórias. Para explicar este amor uso as palavras de Beatriz Helena Paranhos Cardella (1994, p.18) : “O amor não é uma relação com uma pessoa específica; é uma atitude, uma orientação de caráter, que, determina a relação de alguém para com o mundo como um todo, e não para com um” objeto” de amor””.

Segundo a mesma autora (CARDELLA, 1994, p.13), desde que o mundo é mundo, o amor é uma questão essencial do ser humano, mas é, ao mesmo tempo, a questão que mais aterroriza. Aterroriza porque incomoda, porque tira da zona de conforto, desestrutura a maneira de agir no mundo, em especial no mundo de hoje, nas grandes cidades. O que se percebe nos grandes centros urbanos é uma grande densidade demográfica e pessoas vivendo solitárias. Bauman (2004, p.127) aborda as características do mundo moderno: as pessoas vivem próximas umas das outras e não se conhecem e as pessoas se encontram diariamente e permanecem estranhas por toda vida. Vemos, a todo instante, desumanidades nas ruas, nas calçadas e não nos afetamos mais. Esses fatos passam a ser corriqueiros. Mudar essas rotinas, adquirir o cuidado com próximo e com a natureza de forma geral, como algo único, observando a

integração que existe em todas as coisas e nos colocando disponíveis a elas e não apenas para nós mesmos, nesse mundo de disputas diárias, é um exercício, um olhar fora da rotina, que solicita o tempo todo, nos livrando dos vícios da modernidade.

Concebo o amor como um estado e um modo de ser caracterizados pela integração de um indivíduo, que lhe permite ver, aceitar e encontrar o outro como único, singular e semelhante na condição de humano. [...] O amor é a polaridade oposta do egocentrismo e do sofrimento de natureza emocional. Em estado de amor podemos nos apresentar disponíveis ao outro, porém, o outro só poderá compartilhar o amor a partir do próprio estado de amor. Dessa forma, o amor pode ser recebido apenas em estado de amor, para ser percebido, sentido ou vivido. (CARDELLA, 1994, p.16)



10

Em novembro de 2011, fizemos uma contação de histórias em uma comunidade indígena Guarani na Lomba do Pinheiro na cidade de Porto Alegre. Para essa contação pesquisamos algumas histórias guaranis em livros escritos pelos próprios indígenas da etnia Guarani, de onde foram extraídas as histórias – prática essa que temos a oportunidade de ver cada vez mais frequente. Cada integrante do grupo escolheu uma história. A mesma pesquisa se fez com relação às canções Guaranis, das quais duas foram selecionadas.

¹⁰ Fotos do grupo *Quem conta um conto contadores de histórias* na aldeia Guarani Tekoá Anhetenguá, Lomba do Pinheiro, novembro de 2011.

Então se estruturou a apresentação: uma canção inicial e uma canção final, cinco histórias Guaranis, que foram intercaladas com outra canção Guarani.

Somente pessoas convidadas têm acesso à comunidade Guarani, e esse foi o nosso caso. Estávamos apreensivos, pois não sabíamos como seríamos recebidos na comunidade. As relações de amor começaram muito antes da nossa apresentação na aldeia, com o nosso olhar e o nosso cuidado. No entanto, se efetivaram realmente no contato inicial, logo que chegamos à aldeia. O respeito de ambas as partes se estabeleceu. Estávamos ali para apresentar histórias que eram deles e não sabíamos como seria a receptividade da comunidade em relação a nós, e eles também não sabiam como seria o nosso comportamento em relação à sua cultura.



11

Para esse encontro fomos representando a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o que, por um lado, tem um aspecto positivo, que é o comportamento e a responsabilidade dos quais o grupo se reveste com o aval

¹¹ Fotos do grupo *Quem conta um conto- contadores de histórias* na aldeia Guarani Tekoá Anhetenguá, Lomba do Pinheiro, novembro de 2011.

de uma universidade como a UFRGS. Por outro lado, o fato de sermos professores e estudantes universitários nos coloca em uma posição de afastamento, não pelo fato em si, mas pelas relações de poder recorrentes que normalmente caracterizam essas convivências em que um detém o conhecimento válido socialmente e o outro é o objeto de conhecimento. Pode-se dizer que houve a quebra dessa relação, que aconteceu uma relação de amor, de sabedoria que envolve respeito, admiração e entrega mútua. O amor é este movimento de integração em diferentes níveis, este amor que equilibra todas as coisas, que gera o Cosmos, como diz o mito fundador Guarani:

[...] o grande movimento da vida é qualificado como Amor incondicional e Sabedoria. É com base na qualidade do amor e na da sabedoria que o universo torna-se supraconsciente, consciente e subconsciente de si mesmo. Equilibra o mundo, sustenta as dimensões, gera o Cosmos. (JECUPÉ, 2001, p.89)

Amar o que conhecemos, o que é belo aos nossos olhos é muito fácil, mas amar o diferente, o desconhecido requer um outro foco, outro envolvimento. É uma aceitação mútua, uma capacidade de aceitar o diferente com amor.

O estado de amor permite-nos apreciar as qualidades e potenciais de outra pessoa e aceitar suas limitações como um ser em aprendizado e crescimento. O amor é de natureza incondicional, o que implica a capacidade de amar o diferente e não apenas o semelhante. Isso não significa permitir ou concordar totalmente com as atitudes e os modos de ser do outro, mas sim aceitar as diferenças. O amor implica a capacidade de estabelecer limites entre si e o outro, um contato de boa qualidade e retração, além de espontaneidade e autenticidade. (CARDELLA, 1994, p. 16 e 17)

Neste dia, na aldeia Guarani, nossos primeiros contatos foram com poucas palavras. Fomos informados anteriormente para não falarmos com as crianças (crianças que só falam Guarani), mas elas vinham ao nosso encontro, nos olhavam curiosas. Nós nos revelamos aos poucos, pelo silêncio, através da nossa colocação no espaço, num espaço deles. Nós nos comunicamos através dos nossos corpos, de uma escuta que tudo ouvia porque estávamos atentos, focados uns nos outros. Ficamos num canto, aguardando o que iria acontecer. Eles nos mostraram a escola, onde as crianças têm aula em Guarani e onde o professor é membro da comunidade. O líder comunitário nos falou desta conquista: uma escola dentro da comunidade que respeita e promove a cultura guarani. Ouvimos com atenção e interesse.



12

Logo após, este mesmo líder nos mostrou a aldeia, a estufa que ganharam e onde agora cultivam várias plantas nativas. Foi neste local, ao lado da estufa, que decidimos, em conjunto com a comunidade, apresentar nossa contação de histórias. No caminho até lá, pedimos algumas orientações de pronúncia de palavras guaranis que estavam presentes em algumas das histórias que iríamos contar, e tal informação nos foi fornecida prontamente por alguns membros da comunidade.

A contação aconteceu. Havia crianças, alguns adultos da comunidade e estudantes de uma turma da Faced (Faculdade de Educação da UFRGS). Percebemos logo a diferença do público, suas reações, as crianças quietas, ouvindo atentas, em silêncio. Muito diferente das contações que fazemos normalmente com público infantil. Não sabíamos, na verdade, o quanto as crianças entenderiam nossas histórias, já que nem todas falam português. Como nas histórias havia vários nomes em Guarani, como nomes de animais e de objetos, ficou mais fácil elas acompanharem. Víamos nos sorrisos e nas

¹²Fotos do grupo *Quem conta um conto- contadores de histórias*. Escola da aldeia Guarani Tekoá Anhetenguá, Lomba do Pinheiro, novembro de 2011.

contidas reações que, por alguns momentos, elas entendiam. Algumas das histórias elas já conheciam, o que também facilitou o entendimento.

Na hora das canções, convidamos as crianças para cantarem conosco. Num primeiro momento, elas relutaram, mas depois se elevaram e cantaram. Estávamos cantando as canções deles, na língua deles e para eles. Quando as crianças começaram a cantar junto com o grupo, foi muito bom, mágico, como um acolhimento, uma união. Neste momento, as relações de amor que temos abordado se concretizaram. Este foi um momento de transcendência, de harmonia com o humano existente em cada um de nós, com a própria existência.

Amar o próximo como amamos a nós mesmos significaria então respeitar a *singularidade de cada um* – o valor de nossas diferenças, que enriquecem o mundo que habitamos em conjunto e assim o tornam um lugar mais fascinante e agradável, aumentando a cornucópia de suas promessas. (BAUMAN, 2004, p.101)



13

A questão do amor é uma relação de confiança que se estabelece entre o contador e o público. Grotowski (1987, p.22), ao relatar sua relação com os

¹³ Foto do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias* na aldeia Guarani Tekoá Anhetengúá na Lomba do Pinheiro, em novembro de 2011.

atores de sua companhia, fala dessa entrega, da confiança mútua: “O ator renasce – não somente como ator, mas como homem – e, com ele, renasço eu. É uma maneira estranha de se dizer, mas o que se verifica, realmente, é a total aceitação de um ser humano por outro.”

Quando atuo na contação de histórias, a cada olhar eu me coloco dentro de cada espectador e, muitas vezes, sinto que essa comunicação se estabelece, porque minha mente, meu corpo, todo meu ser está presente neste ato de comunicação, que implica um compartilhamento, uma entrega, uma aceitação. “A capacidade de amar desenvolve-se concomitantemente à capacidade de ser único, inteiro e diferenciado.” (CARDELLA, 1994, p.18). Essa relação se estabelece na voz, na narrativa, na interação, no olho no olho. Há um subtexto que diz “Pode confiar em mim, pode se entregar, embarcar junto”, e o público responde da mesma forma: “Pode confiar, vamos juntos nessa.” Essa relação percebemos no olhar, na escuta, no caminho de encontro, entre pergunta e resposta.

Segundo Maturana (1998, p.67): “O amor é a emoção que constitui as ações de aceitar o outro como um legítimo outro na convivência. Portanto, amar é abrir um espaço de interações recorrentes com o outro, no qual sua presença é legítima, sem exigências.” É exatamente este estado que acredito ser a essência daquilo que me move na arte, na contação de histórias, estado que não depende de um, mas de uma troca intensa que acontece nesses encontros. Essa troca aconteceu na aldeia Guarani quando o grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias* e os índios guaranis experienciaram um momento único de aceitação, de respeito do grupo que se apropriou das histórias indígenas para devolvê-las na forma de contação como uma recriação da cultura Guarani. Segundo relatos da comunidade, esta prática de contar suas histórias vem se perdendo ao longo das gerações.



ORALIDADE

19/12/2007

“Como dizem os aborígenes australianos, as histórias pertencem ao mundo dos sonhos. Porém, acrescentam que nosso mundo foi inteiramente sonhado antes de ter existido. Portanto, contar uma história é resgatar o próprio destino: descobrir a que sonho pertencemos e encontrar caminhos para própria vida.”¹⁴

¹⁴ Heloisa Pietro. Quer ouvir uma história? Lendas e mitos do mundo da criança. São Paulo: Editora Angra LTDA, 1999, p.9.

A NARRATIVA COMO ENCONTRO

Em seu livro *Oralidade e cultura escrita*, Walter Ong (1998, p.15) afirma que o ser humano, em qualquer lugar do mundo, tem uma linguagem oral, “falada e ouvida”.

Na realidade, a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita.

A linguagem representa um modo de expressão, maneiras de pensar, de conduzir o pensamento. Ong (1998, p.44) define uma cultura oral como sendo aquela em que não há escrita. “Sabemos o que podemos recordar”. Uma cultura se desenvolve através da memória de suas narrativas. Os povos orais acreditavam que as palavras tinham poderes mágicos. No yoga, no budismo, nas religiões em geral, os cânticos, as preces têm este valor mágico e pensa-se na “percepção da palavra como necessariamente falada, proferida e, portanto, dotada de um poder”. (ONG, 1998, p.43). A contação de histórias moderna/atual vem desta oralidade fundada no sagrado: “Contar e recontar tudo significa partilhar a lembrança das experiências do cotidiano e a sabedoria adquirida ao longo da vida.” (PATRINI, 2005, p.106).

Contar histórias era uma prática coletiva, em que as experiências de vida eram compartilhadas em grupo. Com o advento da escrita, o contador de histórias passa a ser o transmissor do conhecimento escrito, já que os livros eram escassos e de difícil acesso. No século XVI, com o surgimento da imprensa, o livro se torna mais abundante e de fácil manuseio. A leitura silenciosa é priorizada. Com isso, o caráter coletivo e social de contar histórias deixa de ser hegemônico, e o contador vai perdendo seu espaço.

Na contemporaneidade, a oralidade resiste ainda em cidades do interior e em espaços populares, em que o contador de histórias ainda cumpre o seu papel. Alguns exemplos são os folhetos de cordel, no nordeste brasileiro, e os trovadores gaúchos, figuras que contam, cantam e encantam, renovando com suas próprias histórias, suas culturas. O folheto de cordel é vendido nas

feiras, muitas vezes para pessoas que não sabem ler, mas o cordelista conta suas histórias em uma performance própria para vender seu cordel, é uma escrita originária da oralidade.

O contador de estórias sabe recheiar seu enredo com contribuições que nascem de intervenções do espectador. O enredo, neste caso, equivale a uma arquitetura montada com expressões preestabelecidas que deixa espaços livres para uma língua oral surgida no momento.

Essa é a diferença que existe entre o dizer e o contar. No primeiro, que inclui a recitação, a fidelidade ao texto constituído apenas pela língua escrita é total; no segundo, o texto é reconstituído através de contribuições da língua oral. (BAJARD, 2005, p.105 e 106)



15

A oralidade surgiu com a humanidade pela necessidade que o homem tem de narrar suas origens, sua própria vida. Na antiguidade, através da voz, as histórias eram transmitidas de geração a geração como uma manifestação da memória, como transmissão de conhecimentos, traços de saberes.

O conto constitui uma memória da comunidade – maneira de ver o mundo, esperanças e medos, anseio de transcendência – possibilitando sua transferência às novas gerações. O jovem aprende quais são os valores do clã. Através dos contos, a criança descobre uma ética, as regras entre membros dos dois sexos: o interdito, o permitido e o desejável. A criança aprende não somente as leis da comunidade, as regras a serem cumpridas com o amigo ou com os inimigos, mas também as que regem a vida do homem no planeta e sua relação com a natureza. Aprende que existem ações perigosas e outras benéficas, que algumas são elogiadas e outras punidas. Descobre a relação entre causa e consequência, o papel do tempo no envelhecimento e a inexorabilidade da morte. (BAJARD, *apud* PATRINI, 2005 p.18)

¹⁵ Foto da trupe *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias*. Espetáculo *Histórias que Chovem*, em 2008 no teatro do SESC em Gravataí.

A prática de se reunir para contar histórias, mesmo nas comunidades rurais, foi se perdendo, ou melhor, foi se modificando. A televisão, o computador, os meios de comunicação foram ocupando este lugar, transformando a contação de histórias numa espécie de contação virtual. Maria de Lourdes Patrini (2005, p.23) explica que, desde as últimas décadas do século XX, os jovens preferem a imagem e a oralidade à escrita e à leitura. No entanto, nos grandes centros, este contador vai ressurgindo.

Regina Machado (2004, p.43) argumenta, no livro *Acordais*, que este renascimento se dá porque os contos milenares guardam grandes sabedorias que atravessam gerações e diferentes culturas. Traz também a ideia de que a atividade de contar histórias é uma experiência única de encontro entre seres humanos. E este é um dos nossos focos: o encontro, o acontecimento social e o ensinamento através da narrativa, chegando, assim, a esta relação de amor com a contação de histórias.

Falo novamente sobre o amor porque ele permeia todas as instâncias deste trabalho e está presente na narrativa. Trago aqui novamente as palavras de Grotowski (1987, p.33), que esclarecem muito o que entendo por este encontro, por esta relação de amor na contação de histórias:

Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor. Aí está a chave. A autopenetração, o transe, o excesso, a disciplina formal – tudo isso pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregues totalmente, humildemente, sem defesas.

Acredito ser esta a postura que devemos ter conosco e com o outro. Estamos o tempo todo conectados, dando e recebendo vibrações. Quando estamos presentes, entregues de corpo e alma àquilo que fazemos, nossas energias se multiplicam, porque estamos focados, não estamos desperdiçando energia para outros focos. E, mais uma vez, recorro às palavras de Grotowski ao se referir ao que ele chamou de “ato total”:

A representação do ator – afastando as meias medidas, revelando-se, abrindo-se, emergindo de si mesmo, em oposição ao fechamento – é um convite ao espectador. Este ato deve ser comparado a um ato dos mais profundamente enraizados, a um amor genuíno entre dois seres humanos [...] (GROTOWSKI, 1987, p.211)

E para falar deste amor nós podemos começar com a escolha dos textos. É aí que tudo começa, é nesse primeiro contato da escolha do texto.

Nas nossas oficinas, nós sempre dizemos aos oficinairos que não somos nós que escolhemos as histórias, mas são as histórias que nos escolhem.

Nas oficinas que ministramos, é realmente linda a conexão que se estabelece com o oficinairo ao finalizar a oficina contando a história escolhida. Cada uma delas pertence a cada um que as conta. Eles buscam lá do seu âmago, da sua experiência de vida, ou porque eram histórias que tinham sido contadas na infância, ou porque eram histórias de criação própria, ou eram de autoria do contador, ou eram narrativas que tocam, que possuem um sentido especial para quem conta. E Isso reflete em quem ouve. “Amar alguém é reconhecer, valorizar, ativar as suas memórias.” (HUSTON, 2003, p.100)

O amor é esta experiência daquilo que nos toca, deste sentimento que transborda para o ouvinte através da nossa voz, das nossas ações, do nosso olhar, da energia transmitida. As histórias parecem pertencer a cada um, e realmente pertencem, porque foram escolhidas e sensibilizadas por algum motivo. Quando tomamos para nós, seja na escrita ou na performance de uma contação de histórias, o conto passa a ser nosso.

Quem registra um texto oral, em qualquer meio de comunicação é dono da voz? A autoria coletiva (o autor legião) passa ao largo dos direitos autorais? A ficção formal através de suportes tecnológicos não define a literatura como um produto cultural dependente do poder sobre os meios de reprodução? (ALMEIDA, 2004, p.53)

E aqui falamos em autoria. Quando transcrevemos textos orais ou quando contamos histórias que vêm da tradição oral, a questão da autoria vem à tona. Quem é autor do texto, a quem pertence a autoria?

Quem, afinal, é o autor do conto oral? Fala-se em autoria coletiva, ou autor legião, na medida em que os textos são passados anonimamente de uma geração a outra [...] o contador, portanto, figura sempre como intérprete, e a função da autoria é atribuída a abstrações como a tradição, a coletividade, o povo, não se cogitando a identificação de uma origem cultural dos contos. [...] Esses direitos, bem como os méritos literários, acabam por ficar nas mãos dos responsáveis pela transcrição. (ALMEIDA, 2004, p. 62)

Quando contamos histórias, vamos, aos poucos, nos apropriando delas através dessas questões afetivas envolvidas desde o momento da escolha. É

como um vestir-se, vamos ajustando a roupa ao corpo da melhor forma possível, com o tamanho certo, deixando ela confortável. É assim que fazemos com os textos que escolhemos, vamos moldando-os à nossa fala, à nossa voz, ao nosso corpo. A primeira vez que reproduzimos a história, seja ela lida, ouvida, lembrada ou inventada, escolhemos uma narrativa.

Podemos narrá-la toda em terceira pessoa, escolhendo como narrador um personagem da história ou um outro personagem como, por exemplo, algum personagem que já esteja cristalizado no nosso repertório. Podemos contá-la toda em primeira pessoa, interpretando um personagem da história. Podemos também mesclar, colocando vários personagens para contar essa história, brincando com o tempo e o espaço – a brincadeira da troca de personagens, com um movimento, um objeto, um acessório. Podemos ainda contar uma história com vários contadores, em que cada um faz um personagem, vários personagens, um narrador. Não é uma escolha só de quem conta, mas também de quem ouve.

É o que se passa em uma das mais antigas modalidades do teatro: a atividade do contador de histórias. Nela, uma única pessoa assume todas as instâncias do enredo: não somente a voz de cada um dos personagens, como também o discurso do narrador. O contador se alterna; penteia-se ao virar à esquerda, proferindo as palavras de cada protagonista; no momento seguinte, ao dar um passo em direção ao público, narra a história que ocorre com os personagens. (BAJARD, 2005, p.69)

Nas nossas práticas de ensaios, nos colocamos como ouvintes e escolhemos a melhor maneira de ouvir também as histórias. Assim fazemos nossos ajustes, nossos moldes que, na verdade, nunca são fixos, são apenas moldes que se transformam a cada vez que as histórias são contadas.

Kátia Canton, ao falar dos contos de fadas, argumenta que há autoria mesmo se falando de diferentes formas de expressão, como literatura, balé, teatro. Cada um tem a interpretação e os traços de quem o recoloca no aqui e agora num processo autoral.

Embora os contos-de-fadas sejam, em sua maioria, baseados em antigo material folclórico oral, não podem ser encarados como relíquias da tradição. Através da adaptação de histórias orais para textos literários, esses contos foram revisitados, reescritos e modificados segundo o espírito da época de

seus autores. São trabalhos artísticos, autorais, projetados em contextos sócio históricos e culturais particulares. (CANTON, 1997, p.97)

A VOZ POÉTICA

Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página. (ZUMTHOR, 2007, p.87)

No meu primeiro contato com o grupo *Quem conta um conto - contadores de histórias*, através de uma das oficinas que o grupo ministrou no ano de 2007, o que me encantou foi esta proximidade do público ouvinte, tendo sua voz pronunciada. Quando contamos uma história, como já foi dito anteriormente, nos apropriamos dela, colocando as nossas próprias palavras no texto, como em um bate-papo. O contador de histórias, ao contar para o seu público, ou se apropria de uma história, de um conto ou de uma lenda, ou simplesmente cria sua própria história. A narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 1985, p.206). A presença da oralidade no tempo e no espaço marca uma narrativa que é muito maior que a palavra pronunciada. Todos os elementos da enunciação fazem desta narrativa um momento e uma narrativa únicos.

A voz poética emerge, portanto, do fluxo mais ou menos indiferenciado dos ruídos e dos discursos. Ela faz o acontecimento. No texto investem-se valores pulsionais e dinamismos de onde provém para o ouvinte uma mensagem específica, informando e formalizando à sua maneira a do texto. No momento em que o diz, a voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem, ela tende a despojá-lo do que ele comporta de arbitrário: ela o motiva com a presença deste corpo de onde emana. À extensão prosódica, à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço. (ZUMTHOR, 2005, p.145 e 146)

Enquanto integrantes do grupo, quando entramos em contato com um texto, com uma história, memorizamos o que nos toca e a recontamos com nossas palavras. É claro que há um trabalho de repetição de vários improvisos, em que todos do grupo dão sugestões. Através desta apropriação, nós

recriamos a história, dando à performance e a tudo que está associado a ela nossa própria interpretação. É um processo de apropriação. O contador vira o autor de seus textos, uma vez que empresta sua linguagem oral à performance. Paul Zumthor define este processo como *movência*, conforme a autora Irene Machado (1999, p.72)

Quando a voz é instrumento da tradição o que nela domina é a variação, nunca um produto plenamente constituído e acabado. Esse processo de devir constante, animado pelas redes mnemônicas desencadeadoras de elementos virtuais que compõem as obras da voz como objeto dinâmico, Zumthor concedeu como *movência* dos textos. *Movência* é a criação contínua, encadeada. Essas relações intervocais têm a ver com texto original e sua tradução. E é exatamente esse o contexto teórico do conceito de textualidade que Zumthor explica sua análise do mito de Babel como signo do inacabamento.

Durante toda oficina, os alunos são estimulados a olhar ou perceber a contação de histórias como uma grande brincadeira, um jogo de interação, de percepção, de escuta, um compartilhamento de carinho e de emoções em que o importante é se divertir contando as histórias.

Insisto em que as histórias fazem parte de nós, nos tocam de alguma forma com o que somos, com o que já foi vivido, de forma consciente ou inconsciente. “Contar, tecer ligações entre passado e o presente, entre presente e o futuro, fazer existir o passado e o futuro no presente.” (HUSTON, 2010, p.21).

Paul Zumthor (2007, p.23), com sábias palavras, ao falar do corpo, nos fala deste primeiro contato do leitor com o texto: “É ele que sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega a opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos.” Esta transformação é aquilo que age em nós, no nosso corpo, nas nossas emoções quando entramos em contato com uma história. Mesmo num texto escrito em que não temos a voz pronunciada, que além de todo significado é carregada de emoções de sentimentos, mesmo assim, ao lermos este texto escrito, a palavra escrita se transforma em voz, voz pronunciada. Para Walter Ong: (ONG, 1988, p.16)

Todos os textos escritos devem, de algum modo, estar direta ou indiretamente relacionados ao mundo sonoro, habitat natural da linguagem, para comunicar seus significados. Ler um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba (...)

Ao pronunciarmos um texto que carrega todos estes sentimentos, já colocamos nele a nossa autoria. “Ninguém aprende a falar sozinho. A linguagem não é outra coisa senão a presença dos outros em nós. Sem esta presença, seríamos incapazes de acessar o mundo humano.” (HUSTON, 2003, p.118). Isso já nos traz uma autoria dos textos pronunciados. Na medida em que um texto é escrito, lido, ouvido, ele se transforma, ele é percebido, sentido de diferentes formas, as quais dizem respeito a nós individualmente, culturalmente, espacialmente. A experiência é do aqui e agora no momento do contato, da interação. A voz, quando pronunciada para contar uma história, carrega consigo uma história, a história de vida de quem as conta.

A voz de alguém é uma unidade complexa, um universo em que interagem tanto as manifestações do presente como as múltiplas e potenciais ampliações em extensão, timbres, intensidades, volumes e experimentações poéticas de que aquela pessoa é capaz. A voz é testemunho do passado tanto quanto indicador do porvir. Ela é sua história, sua manifestação presente e seu potencial. A realidade da voz é seu movimento. (SETTI, 2007, p.29)

Quando utilizamos a voz na contação de histórias, ela necessariamente se manifesta como um corpo que sente, que se emociona, ela provém de uma mente que associa, que significa e assim transformamos a performance da narrativa em poética. Para Paul Zumthor (2007, p.35), tudo aquilo que nos toca, que nos move, que nos transforma de algum modo é poético.

(...) o poético tem de profundo, fundamentalmente necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, ao meu ver, um critério absoluto (...)

1.

Sara Lopes (2005, p.91) também define por poético a função que a voz assume de “ir além de seu uso utilitário na linguagem”, mas ela, a voz, cria um “gesto vocal”. A palavra está ligada a um corpo, um corpo que sente, que vivencia cada instante que a palavra é pronunciada.

As sociedades humanas, contrariamente (talvez) às sociedades animais, me parecem caracterizadas pelo fato de que identificam, entre todos os ruídos da natureza, sua própria voz e a identificam como um objeto, como alguma coisa que está ali, jogada diante delas, em torno da qual se cristaliza um laço social [...] e (na medida em que se trata de linguagem) uma poesia. (ZUMTHOR, 2005, p.62)

Entramos em temporada com *Dom Quixote – o cavaleiro das histórias* na Casa de Cultura Mário Quintana, no ano de 2009, na sala *Lili Invento o Mundo*. Para esse espetáculo, coletamos algumas histórias do livro *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes e adaptamos. O enredo traz um grupo de ciganos que está em uma estalagem, cuja estalajadeira é apaixonada por Dom Quixote e defende suas aventuras, acreditando que ele é um bravo cavaleiro. Outro integrante do grupo de ciganos defende a versão de que Dom Quixote é um lunático que vive na fantasia dos livros que lê. No final do espetáculo, há uma briga entre os dois, cada um defendendo seu ponto de vista a respeito de Dom Quixote.

Em uma das apresentações que fizemos, aconteceu uma situação muito interessante. Uma menina espectadora chamou a mim (eu fazia a estalajadeira) e a outra atriz para bem perto dela e questionou nosso relacionamento. Perguntou por que brigávamos tanto e disse que não deveríamos brigar daquele jeito. Então se desenrolou um bate-papo, um questionamento das relações humanas durante a apresentação. Os personagens continuaram defendendo seus pontos de vista. A menina contou a história juntamente com a trupe. Ela foi mais um personagem, com sua participação direta, com suas falas, seus questionamentos, suas narrativas e diálogos. Esse momento de improviso transformou a história, trouxe à narrativa o ponto de vista do ouvinte, do espectador. Ela foi narradora, coautora da história contada.

(...) é a Literatura Tradicional a primeira a instalar-se na memória da criança. Ela representa o seu primeiro livro, antes mesmo da alfabetização, e o único, nos grupos sociais carecidos de letras. Por esse caminho, recebe a infância a visão de mundo sentido, antes de explicado; do mundo ainda em estado mágico. (MEIRELES, 1979, p.66)



16

Outra história que seguidamente contamos é a história do *Pescador e a sua mulher*. Um pescador apanha um peixe mágico que realiza desejos. Esse pescador é casado com uma mulher que quer tudo: quer castelos, quer ser rainha e quer até ser Deus. Muitas vezes convidamos as crianças espectadoras a serem os personagens em determinados momentos das apresentações. Elas improvisam juntamente com os atores e assim as histórias passam a ter vários desfechos diferentes. As crianças usam suas narrativas, apropriando-se do texto também.

Na história do *Pescador e sua mulher*, normalmente há uma participação intensa das crianças, pois se pede que elas deem sugestões, opiniões. Em algumas destas apresentações – em especial em duas, sendo uma em comemoração ao dia da criança no Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo –, convidamos as crianças a participar da contação. Em um momento da história, o pescador vai até o linguado para pedir-lhe o último desejo, o mais esdrúxulo, de sua mulher, que era ser Deus, e depois vai dar a resposta para ela. As crianças, então, contaram esse momento com suas

¹⁶ Foto do grupo *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias* no espetáculo *Dom Quixote – o cavaleiro das histórias*.

performances, assumindo os personagens e o desfecho da história. Foram coautoras, imprimindo suas marcas na contação.

Neste dia, no Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, pedimos para uma criança da plateia que fosse pedir ao linguado o último desejo da mulher do pescador. O pescador implorou para alguém ir em seu lugar, excitando o público, pois estava com medo de enfrentar o linguado. Um menino assumiu a função. Nisso, o pescador se esconde no meio do público. As crianças da plateia propunham, a todo instante, o que e como o menino deveria falar com o linguado. O peixe, que fica furioso com o pedido da mulher que queria ser Deus, além de não conceder o desejo, retira todos os outros desejos concedidos anteriormente e vai embora. Logo após, o menino pede para o pescador voltar, mas esse, que continua escondido junto à plateia, não volta. O menino, então, incentivado pelas crianças, vai até a mulher do pescador, que está enfurecida porque todos os seus pedidos foram desfeitos. A mulher, quando vê o menino, pergunta sobre o pescador. O menino conta que seu marido pediu para que ele, o menino, lhe desse a notícia. Então a mulher começa a brigar com o menino, que sai correndo, terminando a história. Normalmente terminamos essa história com a mulher brigando com o pescador, que a escuta calado.



17

As crianças são convidadas a todo o momento a participar da história: na escolha dos desejos da mulher do pescador, na decisão do pescador de ir ou não pedir mais um desejo ao linguado, no desfecho da história.

Em outra apresentação, também em uma escola, esta história foi contada a convite de um professor que estava trabalhando com seus alunos escrita e oralidade. Desafiamos alguns adolescentes a fazerem os papéis do pescador, da mulher e do linguado neste mesmo momento da história relatado anteriormente. Os alunos então tiveram total liberdade, sem interferência, para finalizar a contação de histórias, estimulando o processo criativo desenvolvido pelo professor da turma.

Ainda relatando momentos da história do *Pescador e sua mulher* na Maratona de Contadores de Histórias do *Teatro de Arena* em 2007, um dos integrantes do grupo sempre colocava as histórias na pele do Zé Bigode, um personagem muito carismático e ingênuo. No decorrer da contação, o pescador (Zé Bigode) conversa com a plateia, e essa passa a dar conselhos, dizendo para ele largar aquela mulher louca, que não o merece.

¹⁷ Foto Beto Rodrigues/acervo grupo CEEE, realizada em outubro de 2009. História do *Pescador e a sua mulher*. A menina estava ajudando o pescador a pegar peixe com a rede.

Na performance do Zé Bigode, cada vez que o pescador vai até o mar para pescar, conversa com a plateia como se fossem amigos. Queixa-se de sua mulher, diz que é muito braba, que está sempre brigando com ele. Desabafa dizendo que faz dias que não traz um peixe bom para casa, mas que faz sempre o melhor que pode. Conversa com o público, esperando um peixe bom, deitado com a maior calma do mundo, com sua garrafa de cachaça do lado. Para chamar o linguado, o pescador canta uma canção junto com a plateia.

*Linguado, linguado do fundo do mar
tenho uma coisa para lhe falar.
Minha mulher que se chama Thais
quer uma coisa que eu jamais quis.*

Cada vez que a música é cantada o linguado aparece e desenrola-se mais um bate-papo, conversa de homem para homem com o linguado. O pescador implora para o linguado satisfazer os desejos da mulher. O linguado pergunta por que, aconselha o homem a ser mais duro, mas sempre acaba satisfazendo os desejos a pedido do pescador. Cada vez que retorna, depois dos pedidos da mulher enlouquecida, volta a desabafar com o público e com o linguado. No último pedido, quando a mulher quer ser Deus, o pescador, antes de chamar o linguado, conversa com o público, que o aconselha a ir embora, a deixar a mulher sozinha porque ela não o merece. O pescador não quer ir. Diz que, apesar de tudo, ama sua mulher, que não saberia viver sem ela. A plateia toma as dores do Zé Bigode. Ele vira, por alguns instantes, uma figura real.

Por um momento, a contação vira um encontro entre amigos. O público participa ativamente do espetáculo, transformando a contação numa sala de bate-papo. Usamos, nesses casos, o improviso, direcionando a linguagem de acordo com o público espectador. Neste dia, o público era adulto.

Como na história narrada acima, a plateia também é coautora do texto. Compartilhamos as narrativas das histórias com o público. As contações acabam sendo um grande encontro informal do qual todos participam vivenciando as histórias. A linguagem informal ajuda a instalar uma atmosfera

acolhedora, estimulando a participação ativa do espectador, como se estivéssemos todos ali para contar a mesma história.

Pode-se dizer que, nos dois grupos apresentados, buscou-se, nas nossas performances, a inclusão e não a exclusão. Por isso trabalhamos com a diversidade cultural nos contos e nas comunidades em que atuamos, buscando também uma diversidade de públicos. O grupo trabalha com o resgate do ritual de contar histórias, este ato de comunhão, de presença entre seres humanos que se reúnem para compartilhar histórias e o que estas histórias contêm da vida, as emoções de cada um que as ouve e de cada um que as conta.

“Enfim, o reconto pode ser a primeira manifestação artística encontrada pelo homem. Ele não apresenta um mundo bruto, mas um mundo reconstruído pela fábula, possuidora de uma forma que lhe dá sentido.” (BAJARD, apud PATRINI, 2005, p.18) O contador de histórias cria diferentes vozes, diferentes personagens, em que, numa mudança de tom, de timbre ou na utilização de um objeto, transforma um personagem em outro. O narrador, com um gesto, passa de um lugar para outro, e esta é a magia da contação de histórias, um universo poético.

Na contação de histórias, transformamos um personagem em outro ou em um narrador com uma postura, com um deslocamento no espaço, com a utilização de um objeto. Na história do Zé Burrardo, que é contada ora por um narrador ora pelo próprio Zé Burrardo, a passagem de um para o outro é feita através de um passo e pelo chapéu de palha, além da voz e do corpo. O Zé tem um corpo, um caminhar largado, solto, e a voz é do caipira que está sempre com o chapéu de palha na cabeça. O narrador tem uma postura mais ereta e, quando fala, segura o chapéu na mão. Assim os personagens vão se compondo sem muitas caracterizações, sem figurinos, mas com sugestões e com a imaginação de cada um.

Nossas sessões geralmente são apresentadas com a camiseta do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias* e uma calça preta. Para compor os personagens usamos acessórios como chapéus, lenços e panos, que são transformados em vários objetos, bastões.



18

Cada contador interpreta diferentes personagens e muitas vezes isto acontece numa mesma história, é o caso da história do Zé Buraldo, em que há o narrador, o Zé e os vigaristas. Quando montamos um espetáculo em que a história se passa em um determinado lugar e os personagens são fixos, usamos figurino específico, como foi o caso de *Dom Quixote – o cavaleiro das histórias*, no qual os personagens são ciganos.



19

¹⁸ Foto do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias*. Espetáculo *Histórias que chovem* em Gravataí no ano de 2008.

¹⁹ Foto da trupe *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias* em 2009, na sala *Lili Invento o Mundo* da Casa de Cultura Mário Quintana com o espetáculo *Dom Quixote – o cavaleiro das histórias*.

Em *Histórias que chovem*, espetáculo com contos de cordel, os personagens eram retirantes nordestinos que usavam roupas de algodão cru.



20

Montamos outro espetáculo, *Flores da cor da terra*, composto por cinco histórias soltas em que cada contador tem um figurino próprio. A diferença é que, quando usamos a camiseta do grupo, estamos mostrando os integrantes deste grupo, que estão ali para contar suas histórias. Nos espetáculos que usamos figurino, são os personagens criados que estão contando. Nas contações, quando não estamos contando, interpretando, estamos presentes como contadores. Ao interpretarmos mais de um personagem, o contador, como contador, usa algum acessório como referência ao personagem interpretado. Nos espetáculos como *Dom Quixote – o cavaleiro das histórias*, somos os personagens todo o tempo.

POR QUE FABULAMOS?

A palavra falada é a alma da narrativa e a narrativa é o caminho que a imaginação e o fazer humanos percorrem para nos ensinar quem somos, como somos e por que somos. Enquanto ouvimos e contamos histórias, incorporamos

²⁰ Fotos do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias* em 2008. Espetáculo *Histórias que chovem*, no teatro do SESC em Gravataí .

valores, modos de pensar, sentir e agir e aprendemos mais sobre nós mesmos e também nos constituímos como pessoa dentro de um grupo social.²¹



22

Para Nancy Huston, somos uma espécie fabuladora, precisamos das histórias para existir. “A “liberdade total” não poderia fazer surgir um indivíduo. Os seres realmente sem família, sem ascendência, sem tribo e sem nação não são indivíduos, menos ainda escritores; são crianças selvagens.” (HUSTON, 2010, p.118). Nós nos estabelecemos no mundo através das histórias, criamos nossas identidades, resgatamos as memórias dos nossos antepassados, da nossa cultura, da nossa sociedade. Temos, ou não, a sensação de pertencimento. “A função primordial das histórias são a inclusão e a exclusão.” (HUSTON, 2010, p.67) A própria história é uma narrativa fictícia e, na sua *performance*, está a versão de quem a conta, o que, por sua vez, estabelece a noção de pertencimento ou não. Por isso o grupo busca sempre, nessas

²¹ Luiz Carlos dos Santos. A palavra falada – o som e o sentido humanos. In: impressos do Projeto Negras Palavras, durante a série “À sombra do Baobá”. Museu Afro Brasil, 2006, p.9.

²² Foto de José Benetti em 2008, na Vila do Chocolatão em uma performance com as crianças.

narrativas, a diversidade cultural, racial, religiosa, étnica, pois acreditamos que as histórias mudam, ou podem mudar, as diferentes visões de mundo dentro da história de cada cultura, povo, crença.

Uma de nossas vivências em uma vila de papaleiros da cidade de Porto Alegre – chamada Vila do Chocolateão²³ – no ano de 2010 é marcante para a reflexão aqui apresentada. Quando o grupo de extensão chegou para contar histórias na Vila do Chocolateão, as crianças vieram nos receber na porta, ou melhor, na entrada da vila. A entrada era repleta de lixo. Em uma ocasião, a associação comunitária, local onde contávamos as histórias, estava ocupada para uma reunião da comunidade e ficamos sem um local para contação de histórias. Então resolvemos contar em uma das ruelas da vila, que eram de terra batida. Além disso, havia lixo por toda parte. Começamos, como de costume, cantando nossa música de abertura. A certa altura, depois de alguns encontros (tivemos seis encontros nesta comunidade), todos já sabiam cantar essa música.



24

Quando entramos assim em uma vila, é como se entrássemos na casa de cada morador. Não é um lugar de passagem, de trânsito, e só podemos entrar se formos convidados. Entramos realmente no espaço, na vida das

²³ A Vila do Chocolateão foi reassentada em junho de 2012 pela Prefeitura de Porto Alegre.

²⁴ Foto de José Benetti da entrada da Vila do Chocolateão em 2008.

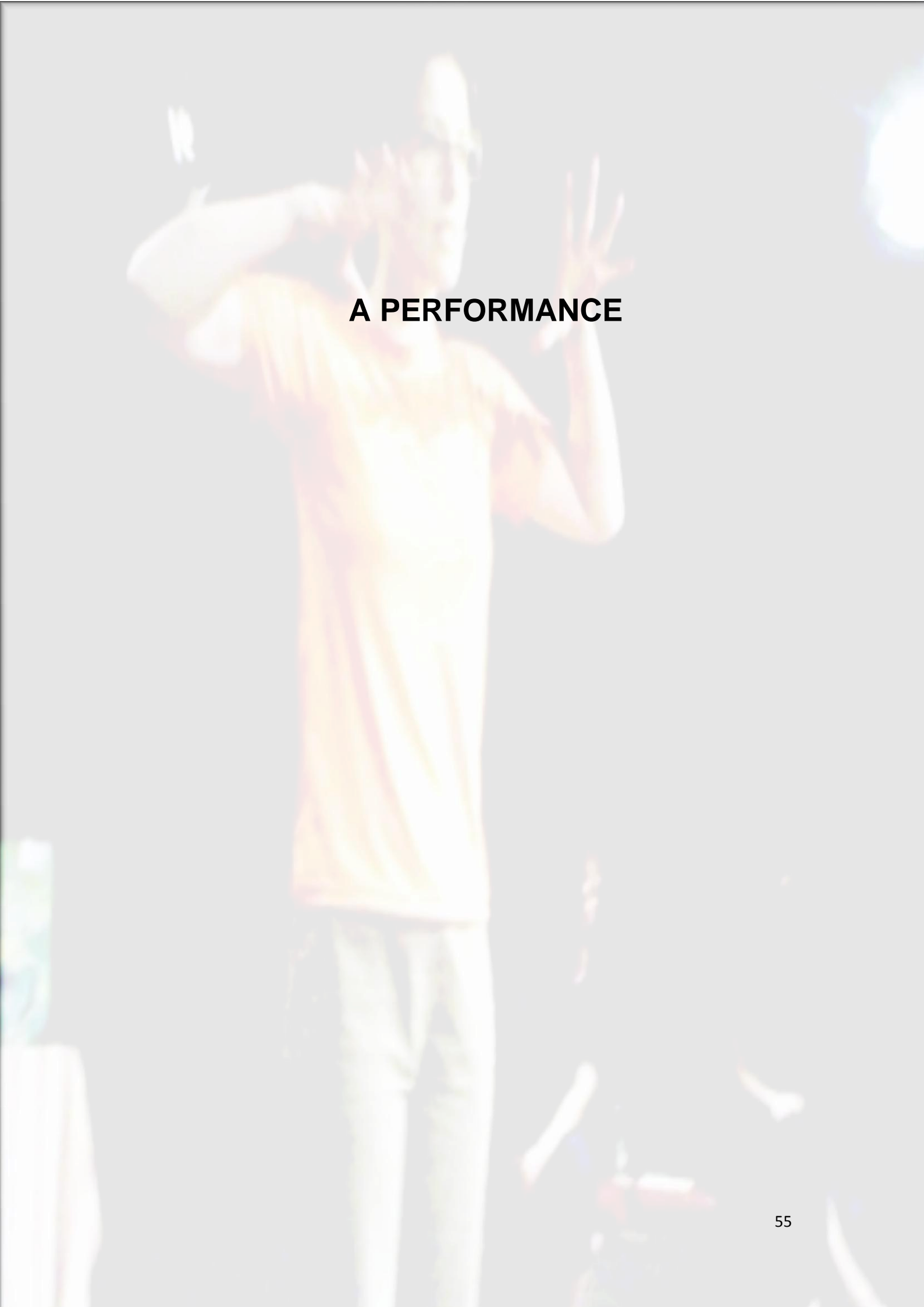
peças. Os barracos abertos nos deram acesso à privacidade de cada indivíduo. Nossa relação muda quando contamos histórias em uma comunidade assim, fechada. A relação fica mais próxima, mesmo contando histórias na ruela, como aconteceu neste dia. É como se estivéssemos na casa de cada um. Nós entramos na sua rotina, no seu espaço. Aqui uma nova relação de amor se estabelece através desse contato, dessa presença. É um aprendizado mútuo. Quando contamos histórias para comunidades distintas, procuramos sempre saber um pouco sobre elas, suas necessidades e suas carências, pois não estamos em um local formal, como em um teatro, e estando próximos, o contato se intensifica. Muitas vezes as crianças sentam nos nossos colos, recebem e nos dão carinho, é uma relação de cuidado, de atenção, de escuta.

Nancy Huston (2010, p.103) argumenta ainda que, mesmo antes de nascermos, as fábulas a respeito de nós já começam a existir. O nome que para nós é escolhido já vem de uma história de família, de um filme, enfim, ele já está carregado de histórias. Também vamos nos constituindo por histórias como: se somos católicos, protestantes, se existe um time de futebol dos pais. A própria paternidade é exercida através da fábula. A ligação amorosa está presente nesta relação do *eu consigo mesmo* e *do eu com o outro*. “Toda relação amorosa, seja aquela entre pais e filhos, a amizade ou o contato íntimo, está ligada, por isso, à condição de simpatia e atração...” (HONNETH, 2003, p.178). Esta simpatia e atração também vão sendo constituídas através das fábulas que vão sendo contadas, das histórias de por que nós gostamos de tal coisa ou não.

Como já foi dito anteriormente, quando falamos hoje em dia em contação de histórias, ou melhor, em contadores de histórias, nos reportamos ao passado. Recuperamos nossas memórias, reativamos uma prática em que os mais velhos, com seus ensinamentos, transmitiam sua sabedoria através das narrativas orais. Colocamos em prática o convívio, o encontro, a presença entre seres humanos.

O que não percebemos é que, a cada dia, narramos mais. Estamos o tempo todo narrando nossas histórias, e essas narrativas se dão na

velocidade dos tempos modernos, pela extrema necessidade que se criou da informação, de estarmos conectados o tempo todo. É, no mínimo, curioso que grande parte da população viva em áreas restritas, onde há uma grande densidade demográfica, e que, ao mesmo tempo, as pessoas fiquem tão sozinhas, sejam tão individuais e emocionalmente sozinhas e que muito provavelmente por conta disso tenham uma necessidade exagerada de fabular e transmitir suas histórias o tempo todo, seja por imagens, seja por redes sociais.



A PERFORMANCE

PERFORMANCE COMO ENCONTRO

Como todo jogo, o texto vocalizado transforma-se em arte no seio de um lugar emocional manifestado em *performance* e de onde se dirige a totalidade das energias que constituem a obra viva (ZUMTHOR, 2005, p.145).



25

Podemos dizer que nossa vida é uma construção e que, ao longo dela, vamos repetindo, modificando, aperfeiçoando, vamos fazendo pequenas performances. A performance, para Schechner, é um processo de contaminação entre todas as partes envolvidas e uma consequente modificação dos agentes envolvidos. Segundo Schechner (2003, p.27):

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que tem que repetir e ensaiar.

²⁵ Foto da trupe *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias* em 2009, na sala *Lili Inventa o Mundo* da Casa de Cultura Mário Quintana com o espetáculo *Dom Quixote – o cavaleiro das histórias*.

Partimos do princípio de que a contação de história também é uma performance porque também se estabelece no aqui e agora, na presença de um homem diante de outro homem. Transforma, modifica tanto o sujeito da ação como aquele que o contempla. Na visão de Schechner, a performance “é a arte que é aberta, inacabada, descentralizada, liminal. A performance é um modelo de processo.[...] Porque se a performance é um modelo de processo, ela é também a arte na qual a experiência, como tal é valorizada” (SCHECHNER,1987, p.8). Esse processo liminal²⁶, em que se associa a morte de um ser dentro de uma estrutura para o nascimento de um outro modificado, ressignificado, podemos relacionar com o que Benjamin associa à figura do narrador e sua autoridade no momento da morte:

(...) é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso - assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1985, p.207)

Segundo Benjamin (HADDOCK - LOBO, 2010, p.198), os narradores da história, o camponês, o navegador eram aqueles que transmitiam conhecimentos, “sabedorias de outros tempos”, “sabedoria de outras terras”, “intercambiavam experiências”. Experiências que foram sendo substituídas por vivências na modernidade.

A experiência (*Erfahrung*) é relacionada à memória individual e coletiva, ao consciente e à tradição. A vivência (*Erlebnis*) relaciona-se à existência privada, a solidão e à percepção consciente. Nas sociedades modernas, o declínio da experiência corresponderia a uma intensificação da vivência. A experiência se tornaria definitivamente problemática e a sua possibilidade passaria a depender de uma construção vinculada à escrita. (HADDOCK - LOBO, 2010, p.194)

A contação de histórias, seja ela como atividade artística, seja como uma atividade cotidiana, ilumina, fortalece este momento da experiência, da troca. Quando estamos contando histórias, estamos resgatando a memória de um povo, de uma época. Não somente pelo conteúdo das histórias, mas

²⁶ Segundo Victor Turner, que define as entidades liminares, “não se situam aqui nem lá, estão no meio” (TURNER,1974, p.117).

pelo ritual, pelo encontro, pelo momento único de estarmos todos reunidos compartilhando a presença do instante. A performance oriental enfoca este estado, esta presença que só acontece naquele instante, naquele lugar e com aquelas pessoas.

Isto quer dizer que o "personagem", como se entende no Teatro Ocidental, não é o que ocorre no teatro-dança hindu. O que ocorre na troca, tudo ao mesmo tempo, é a história, os personagens da história e o prazer de contar história. (...) a atriz clássica hindu desfruta o que faz junto com os espectadores. (...) O público participa e desfruta; o ator prepara, apresenta, participa e desfruta. Essas *performances* não estão tão impulsionadas pela narração como o teatro aristotélico ocidental. A ideia não é chegar "ao miolo do assunto", tão pouco "resolver o conflito", mas sim estender a experiência, jogar com a variação, esgotar as sutis variações de gostos e sabores. Assim é a estética que guia a música e o teatro hindu baseados no raga. (SCHECHNER, 2000, p.266. Tradução minha)²⁷

O encontro, o ato de contar histórias é uma performance que se modifica a cada instante e que vem se modificando ao longo da história da humanidade. São comportamentos que vêm da antiguidade, mas que sofrem alterações. Momentos que vamos perdendo o hábito de ter, mas que continuam guardados nas nossas memórias.

Zumthor (2007, p.76), ao falar em performance, fala da relação entre público e contador, da copresença, do prazer.

Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a formação se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira transmissão é obra de uma personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A recepção vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objetivo o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, está gerando o prazer. Este ato único é a performance.

Através da performance, desta relação de transmissão e recepção, conforme Zumthor, podemos dizer que também se cria uma relação de amor.

²⁷ " Esto quiere decir que el "personaje", como se entiende en el teatro occidental, no es lo que ocurre en el teatro-danza clásico hindu. Lo que ocurre en cambio, todo a un mismo tiempo, es la historia, los personajes de la historia y el goce de contar la historia. (...) la actriz clásica hindu disfruta de lo que hace junto con los espectadores. (...) El espectador participa y disfruta; el actor prepara, presenta, participa y disfruta. Esas performances no están tan impulsadas por la narración como el teatro aristotélico occidental. La idea nos es llegar "al moello del asunto", tampoco "resolver el conflicto" sino extender la experiencia, jugar con la variación, agotar las sutiles variaciones de gustos y sabores. Asi es la estética que guia la música y el teatro hindúes baseados em el raga." (SCHECHNER, 2000, p.266)

Criamos um espaço de interações que a cada vez se intensifica mais, feitas de ações restauradas e interações recorrentes.

A performance da palavra supõe sua existência como onda sonora, presente sua trajetória pelo espaço até tocar o corpo que escuta. Assim prevista, esta palavra destrava a voz. Com o foco no dizer, o texto desprende-se da questão significar ou soar e alcança o patamar da comunicação através da experiência, do acontecimento. (SPRITZER, 2009, p.3)

Aqui falamos de outra questão de amor na contação de histórias. Como traz Mirna Spritzer na citação acima, mais que a significação das palavras o que importa é o acontecimento, a experiência, a presença, o escutar. O ator, o narrador, o contador, ao pronunciar as palavras, as ressignifica e também dialoga com a presença para além de quem escuta. A doação deste instante ficcional, que é, ao mesmo tempo real, pela comunhão, pelo contato e pela presentificação, também é um ato de amor de todos os sujeitos envolvidos.

O ouvinte engajado na *performance* contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois. Por isso, quando, na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o “eu”, a função espetacular da *performance* confere a esse ouvinte: “eu” é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa. O poder identificador (se assim posso nomeá-lo) da *performance* é infinitamente maior que o da escrita. [...] A *performance* comporta um efeito profundo na economia afetiva e pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte envolvido nessa luta travada pela voz do em torno. (ZUMTHOR, 2005, p.93)

A CRIAÇÃO DE OUTRO ESPAÇO

Na roda da contação de histórias, na roda do teatro de rua, na plateia do teatro, há o outro que compõe com seu repertório pessoal a melodia entoada pelas palavras proferidas pelo ator. Portanto, é preciso ouvir esse espaço para adentrar nele. (SPRITZER, 2009, p.3)

Quando, lá na ruela da Vila do Chocolatão, os contadores e as crianças sentadas, acoradas, ouviram e viveram as aventuras da galinha d’angola, nós, contadores e público, criamos um ato de amor, de carinho, de atenção, de escuta. Neste dia, aconteceu um desses momentos. Mesmo com o trânsito das

peças passando, trabalhando – como as crianças menores que vinham e voltavam para suas casas a todo instante – estabelecemos este espaço, este momento de ficção, de contação de histórias. Todos tínhamos um mesmo foco, de compartilharmos uma brincadeira, uma escuta, uma atenção.

Sendo atriz e contadora de histórias, venho experienciando diferentes tipos de performance. Quando a contação de história é anunciada, o público/ouvinte já se prepara, já se predispõe a uma viagem, a uma entrega ao fantástico mundo dos contos, em que a imaginação é livre. Como no teatro, o contador de histórias cria um instante ficcional através da performance. O contador e o ouvinte têm a mesma relação do ator e do espectador. Para Zumthor (1990, p.47), “A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a da identificação pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço.”. Para que a performance se estabeleça é essencial que o espectador perceba este ato como não sendo um ato cotidiano. É o aqui e agora, o instante que se estabelece. A contação pode acontecer em qualquer lugar, este lugar se transforma em lugares longínquos. Um gesto, um som, uma palavra criam, na imaginação do espectador, um universo mágico. “O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica [...]” (BROOK, 2000, p.23)

O grupo fez uma contação de histórias em uma escola municipal de Canoas, em 2009, para crianças de 1ª a 4ª séries. Na ocasião, uma das histórias que contei foi *Façanhas do Zé Burrardo*. Em um determinado momento da contação, Zé Burrardo está com um chapéu de palha, que era objeto real, cheio de fezes de um burro. No momento em que Zé Burrardo põe a mão no chapéu para procurar as moedas que deveriam estar ali, ele sacode a mão, que na história estaria cheia de fezes de burro, em direção ao público. Este, como uma onda, abaixou-se para escapar da lambuzeira. Em seguida, todos demos uma gargalhada. É como se dissessem para mim: “Ah! É mesmo, não existe cocô de verdade no chapéu, você nos enganou.” Este foi um momento de criação conjunta, em que todos nós, contador e público, estávamos lá na praça onde Zé Burrardo pretendia vender um burro “mágico”. Todos estavam completamente envolvidos na história. As crianças realmente acreditaram por um instante que o burro, na verdade, existia e havia feito suas

necessidades no chapéu de palha. Mas meu corpo estava ali, presente e em total sintonia com o público. Este é o momento mágico que Peter Brook nos fala, de imaginação, de envolvimento.



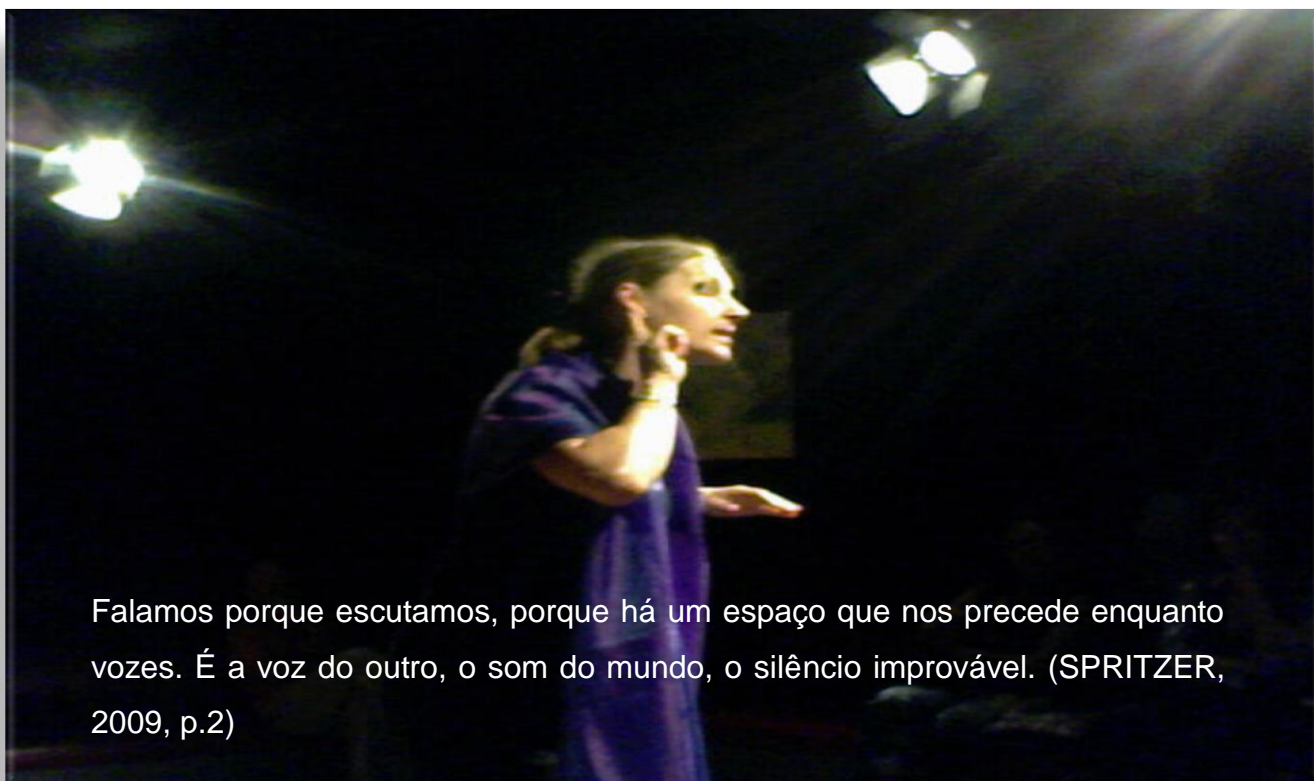
28

Se voltarmos à origem da escrita, que de certo modo modificou a prática da oralidade, podemos pensar sobre a questão da individualidade na sociedade e seus efeitos, as relações sociais entre as pessoas e seus espaços. Criando o espaço privado, individual e o público, coletivo. A escrita veio incentivar o privado, uma vez que não precisamos mais de interlocutor para contar histórias. Para um grupo de pessoas a quem o conhecimento é transmitido oralmente, a relação de tempo/espaço é diferente. Na linguagem oral, precisamos, de tempos em tempos, retornar ao encontro com aquilo que foi dito, sendo um eterno recomeço.

A primeira função da língua escrita, valorizada desde a origem, é sua aptidão para substituir a língua oral em circunstâncias nas quais esta última deixa de ser operacional, em razão da ausência de um interlocutor no espaço ou no tempo. [...] A língua escrita permite transmitir numa situação diferenciada o que diriam oralmente os interlocutores na presença um do outro. (BAJARD, 2005, p.2)

²⁸ Fotos do grupo *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias* na feira do livro de Gravataí em 2011.

A ESCUTA DO OUTRO E DE SI



Falamos porque escutamos, porque há um espaço que nos precede enquanto vozes. É a voz do outro, o som do mundo, o silêncio improvável. (SPRITZER, 2009, p.2)

29

Falamos de oralidade, de fala, de vocalidade porque, ao contarmos uma história, o que se pretende do público é uma escuta. O sentido da audição já está presente antes mesmo de nascermos. É através dos sons que começamos a nos conectar com o mundo externo. E é com este mesmo sentido que estamos 24 horas por dia conectados. Até mesmo quando estamos dormindo não paramos de ouvir. Talvez a escuta não esteja presente, mas o ouvido está sempre em contato com o mundo externo.

Nós reconhecemos o mundo externo pelos seus sons, seus ruídos. Nós nos familiarizamos com os sons que nos chegam ou nós nos sentimos repelidos por eles. Para Christoph Wulf (2007, p.2), “O sentido do ouvido é um sentido social. Nenhuma comunidade social se forma antes que os membros aprendam a se escutar.” E é esta escuta que permite as relações com o outro, a vida em sociedade. É através da fala e da escuta que aprendemos uns sobre os outros. Um narrador não conta sua história apenas para o seu público, ele a

²⁹ Foto do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias* na Maratona de Contação de histórias no Teatro de Arena, em 2007.

conta para si mesmo, ele se mostra através da enunciação. O público que o ouve aprende sobre a história e sobre o narrador.

Com o sentido do ouvido, não percebemos apenas as palavras que os homens nos endereçam, ouvimos mais que sua significação; aprendemos alguma coisa sobre o locutor, que se exprime não em palavras, mas na própria enunciação. Pelo balanço do timbre da voz, de sua tonalidade, de sua intensidade e de sua articulação, o locutor se mostra ao ouvinte. Esta transmissão tem um aspecto expressivo e social. A expressão de si do locutor é orientada para um interlocutor que a recebe e a trabalha. (WULF, 2007, p.2)

Aqui, o que se pretende é a troca, é o contato, seja ele na presença física do ator ou do contador de histórias, seja apenas através da voz, como no caso do rádio. “Assim, na experiência da cena, da contação de histórias, da leitura falada, da peça radiofônica, nos dirigimos a alguém. Que escuta. A escuta traz à fala a dimensão do outro, sem o que não existiríamos como artistas.” (SPRITZER, 2009, p.2)

Roland Barthes (1990/1992, p.218) também discute este tema. Diz ele que, dentro de uma visão antropológica, a audição/escuta é o sentido do espaço e do tempo. Reconhecemos um ambiente familiar através dos sons, dos ruídos. Percebemos situações de risco ou de conforto também através dos sons. Quando trabalhamos em uma contação de histórias em que o espaço não está determinado, é através da estimulação sonora, com a utilização de canções, ruídos ou mesmo da própria narrativa da história a ser contada, que contador e público/ouvinte determinam o espaço. Um ritual se estabelece no espaço criado.

O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. [...] É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro. (ZUMTHOR, 2007, p.87)

Este fascínio que o ouvinte tem em ouvir uma história se dá pela escuta. E o que acarreta esta escuta não é só a palavra e sua significação, mas tudo que a voz carrega. “As pessoas falam, não só suas bocas, mas seu corpo todo, juntamente com o que está ao seu redor. A situação da fala abrange uma totalidade do momento.” (ALMEIDA, 2004, p.41-42) A escuta ultrapassa a linguagem criando uma presença própria. Somos seres corpóreos, e a voz é

um prolongamento deste corpo. Através do timbre, da tonalidade, da intensidade de voz, nos colocamos à mostra, nos revelamos. E para definir o termo corporeidade, citamos Freitas:

A corporeidade implica, portanto, a inserção de um corpo humano em um mundo significativo, a relação dialética do corpo consigo mesmo, com os outros corpos expressivos e com os objetos do seu mundo (ou as “coisas” que se elevam no horizonte de sua percepção). O corpo torna-se a permanência que permite a presença das “coisas mesmas” manifestar-se para mim em sua perceptividade; torna-se o espaço expressivo por excelência, demarca o início e o fim de nossa condição humana. Mas ele, como corporeidade, como corpo vivenciado, não é o início nem o fim: ele é sempre meio, no qual e por meio do qual o processo da vida se perpetua. (FREITAS, 1999, p.57)

É neste meio, neste *entre* que tudo acontece. Nossa relação com o mundo, com o outro se dá através dos sentidos e, como já falamos, o ouvido é o sentido do espaço e do tempo, assim como a visão, o tato e o olfato estão ligados ao comportamento afetivo dos seres vivos. Para nos alimentarmos, ainda coloca Barthes (1990/1920, p.218), os sentidos envolvidos são o paladar, o tato e o olfato. O nosso corpo é a recepção de contato de estímulos externos e é desta experiência corpórea que nos vamos constituindo. Neste sentido, Denis Vasse nos fala da corporeidade da fala, em que se manifesta a escuta pelo qual fazemos um exercício de escolhas, uma seleção.

Corporalidade do falar, a voz situa-se na articulação entre o corpo e o discurso, e é nesse intervalo que o movimento de vaivém da escuta pode realizar-se. “Escutar alguém, ouvir sua voz, exige por parte de quem escuta uma atenção aberta a esse intervalo entre o corpo e o discurso e que não se limita nem à impressão exercida pela voz, nem à expressão do discurso. O que é oferecido para ser ouvido por essa escuta é exatamente aquilo que o indivíduo que fala não diz: a trama inconsciente que associa seu corpo como espaço de seu discurso: trama ativa que reatualiza na palavra do indivíduo a totalidade de sua história (DENIS VASSE *apud* BARTHES, 1990/1992, p.225)

Retorno à Vila do Chocolate para exemplificar, em uma das nossas vivências, a questão da escuta. Naquele dia em que estávamos lá na ruela da vila, contamos a história da galinha d’angola. A história da galinha d’angola é uma história africana que se passa em uma aldeia castigada pela seca. A galinha d’angola originalmente, segundo a história, era toda preta, como o povo da sua terra, só tinha uma crista vermelha, porém, para salvar seu povo correu atrás da mãe das águas para trazer a chuva de volta. Por causa do seu esforço, a mãe das águas trouxe a chuva e também ofertou à galinha d’angola suas pintas brancas, que foram criadas pelos pingos da chuva daquele dia. No

dia que contamos esta história lá na ruela da Vila do Chocolatão, as crianças que estavam escutando e participando da história saíram à procura da galinha quando essa começou a cacarejar. O espaço se formou pelo som, pela voz e sua escuta, através da sensibilidade e da atenção de todos os participantes.

Existe um espaço de dentro e um espaço de fora e a voz está no meio. É um entre. Entre o interior e o exterior. E também entre o inteligente e o sensível; entre o corpóreo e o incorpóreo; entre a natureza e a cultura; e porque não, entre o humano e o divino. (BANEGAS, 2007, p.37, Tradução minha)³⁰

Todas saíram à procura do som, que vinha de algum lugar próximo, mas não sabiam exatamente de onde. Estabeleceu-se um jogo, uma brincadeira de gato e rato, através do som que as crianças ouviam.

A linguagem se realiza no momento em que o “entre” se constitui: este campo, esta dimensão que se abre entre aquele que fala e aquele que escuta, entre aquele que propõe as imagens e aquele que as deixa ecoar em si produzindo significados. O espaço poético não pertence a nenhum dos jogadores. Instaure-se. É energia que conecta. É compartilhamento. (SETTI, 2007, p.31)



31

Elas, por fim, acharam a galinha (a contadora), que agora estava cheia de pintas brancas, como narrou a contadora no final da história. Naquele momento, criou-se um espaço poético pelo próprio compartilhamento daquele

³⁰ Hay un espacio de dentro y um de fuera y La voz está em el médio. Es um entre. Entre ló interior y ló exterior. Y también entre ló inteligente y ló sensible; entre ló corpóreo y ló incorpóreo; entre La naturaleza y La cultura; y porqué no, entre ló humano y ló divino.

³¹ Foto do grupo *Quem conta um conto – contadores de história* em um curso de formação na Faced, em maio de 2008. História da *Galinha d'angola*.

que falou e daqueles que escutaram. Este espaço não existiria se as crianças lá da Vila do Choclatão, através das suas escutas, da voz que se projetava, não tivessem, com suas escolhas, instaurado este instante poético, esta conectividade. Wulf (2007, p.6) vai falar deste espaço poético no que ele denomina de “entre-dois” que, segundo ele, está nesta dinâmica do tempo.

Como sons que atingem o ouvido, eles reenviam ao exterior do mundo e ao interior daquele que escuta, eles formam um “entre-dois”, um “limiar” da representação que encontra-se na dinâmica do tempo, no movimento entre “antes” e “depois”. No processo *de audição* são percebidas, graças a ele, semelhanças, correspondências, experiências sensoriais. [...] É neste “entre-dois” que ecoa a voz do outro, que aparece a magia misteriosa dos sons.

O primeiro contato que temos com o mundo, este em que vivemos, mesmo antes de nascermos, se dá através do sentido da audição. É o ouvido que nos estabelece no tempo e no espaço. É pela audição que constituímos nossos territórios. Estes sons nos dão uma infinidade de possibilidades de vivências: prazer, aconchego, medo. Eles nos chegam, nos invadem e assim exercemos a escuta. Somos aprisionados neste mundo sonoro. A escuta não é passiva. No mundo moderno, nós vivemos uma overdose de produção sonora, de discursos, que são construídos dentro de um tempo e espaço, moldando e movendo as sociedades. Absorvemos ou rejeitamos os discursos e, neste movimento, vamos nos constituindo. Os meios de comunicação são cada vez mais modernos e mais rápidos, e as notícias quase instantâneas no mundo todo.

Além da significação da palavra, do discurso, a escuta nos invade num nível não racional. Esta matéria, que são ondas sonoras, transmite uma vibração, que vai além do racional, do sensorial. A escuta, o som, tem o poder de transformação, de criação.

Quando as palavras são vistas, saboreadas, sentidas, tocadas, elas criam profundidade e rompem os padrões estabelecidos do pensamento; despertam emoções, memórias, associações e detonam a imaginação; trazem vida. A necessidade de algo concreto nas palavras associa-se à paixão do processo criativo do artista: as palavras devem ser os sentidos, as emoções para poderem revelar a profundidade da condição humana. (LOPES, 2003, p.23)

A escolha da escuta é livre, basta sabermos escutar, para assim nos deixar levar por estas ondas que invadem e fazem vibrar de forma diferente cada instante que nos permitimos. E é exatamente assim que se dá a escuta poética da contação de histórias. Quando vemos um filme, ouvimos uma história e guardamos o que nos toca, o que faz sentido de algum modo naquele instante. Podemos ouvir a mesma história, em um tempo e espaço diferentes, e essa também será diferente, porque, no momento da contação ou no momento em que ouvimos ou assistimos ao filme, nossas escolhas foram diferentes, nossa receptividade foi modificada. Ouvimos, percebemos palavras, sons, nuances distintas da primeira escuta, ou da décima, e assim vamos fazendo nossas escolhas.

A VOZ E O SILÊNCIO

“Falar será vosso valor, calar será o mais alto.
O valor poderá ter a faculdade de conjurar malefícios
mas não dominará, em toda extensão da terra,
a quem tentar sobrepor os inumeráveis filhos que eu abarco,
com poucos valores.

Por isso tu, enquanto habitares a terra,
de minha morada formosa haverás de recordar-te.
Eu inspiro palavras formosas em teu coração,
de modo que não podes igualar-te
às imperfeições da morada terrena.

Para nascer uma criança,
o Grande Espírito, Jakaira Ru Ete, Kará Ru Ete
discorreram essas orações sagradas sobre a morada eterna
com aqueles que haviam provido de palavra.
Desdobraram esquadrinhando almas,
tecendo aqueles que seriam futuros pais e mães.

Então os Seres-Trovões disseram:
“Nós e nossos filhos seremos revolvidos pela Terra
e nesse revolver proveremos palavras em pé pelo chão.
Sons andantes cantarão vidas, cada qual seu tom.”³²

Na performance, é através do silêncio que se dá a escuta, tempos muitas vezes imperceptíveis, mas essenciais para que a comunicação aconteça. É no silêncio que realmente nos conectamos com o que nos chega.

³² JECUPÉ, Kaka Werá. Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. São Paulo: Peirópolis, 2001. p.86 e 87.

Fayga Ostrower (1977, p.20) nos diz que grande parte das associações que fazemos está ligada à fala, em um pensamento silencioso: “Pensa-se falando.” É na contemplação do silêncio que absorvemos o que vivenciamos.

Se pensarmos ainda que a voz sai de um silêncio que é pleno e que, segundo Orlandi (2002, p.33) “(...) o silêncio não fala. O Silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio o sentido é”, podemos dizer que ela, a voz, interrompe, quebra o que está estabelecido. “A voz jaz no silêncio; às vezes ela sai dele, e é como um nascimento. Ela emerge de seu silêncio matriarcal.” (ZUMTHOR, 2005, p.63)

O silêncio pode ter várias significações na vida e na performance. Seguindo o pensamento de Orlandi (2002, p.31), “o real da significação é o silêncio” e a fala organiza e divide o silêncio. O próprio silêncio pode ser traduzido em palavras. Segundo a autora: “(...) traduz-se o silêncio em palavras. Vê-se assim o silêncio como linguagem e perde-se sua especificidade, enquanto matéria significante distinta da linguagem.” (ORLANDI, 2002, p.32) O silêncio não é distinto da palavra. Quando silenciemos, falamos, agimos palavras sentidas e a nossa voz está contida neste corpo que silencia. “No silêncio há palavras não ditas, palavras contidas, por dizer. É nesta paisagem sonora que intervém a nossa voz.” (SPRITZER, 2009, p.2)

A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. Mas o silêncio pode ser duplo; ele é ambíguo: absoluto, é um nada; integrado ao jogo da voz, torna-se significante: não necessariamente tanto como signo, mas entra no processo da significância com o sopro, de onde tantos outros simbolismos, recolhidos pelas religiões: o sopro criador, *animus*, *rouah*; a voz como poder de verdade. (ZUMTHOR, 2007, p.85)

Bajard exemplifica com um exercício que é usado nas aulas de teatro, o blábláblá, que quando exercitamos a musicalidade da voz, seu valor expressivo neutraliza o valor semântico da língua.

A voz do contador é quente ou dura, apta a se dobrar à diversidade dos personagens ou das emoções. O valor expressivo da matéria sonora, sua musicalidade, podem assim estar desarticulados de seu valor linguístico. Uma mesma palavra, um único pronome podem transmitir múltiplas mensagens. Para neutralizar o peso do verbal, é possível recorrer a uma língua inventada no momento, o “blábláblá”. A comunicação entre os protagonistas passa então apenas pelas linguagens não linguísticas. (BAJARD, 2005, p. 98)

Na contação de histórias, usamos o corpo todo na apropriação do texto, da história contada. Contamos para alguém, para um público, que também participa e conta esta história, na medida em que ouve, vê, escuta, silencia. Zumthor (2005, p. 61) aponta a importância da voz nas sociedades.

Eu gostaria de enfatizar o fato de que, dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte.

A palavra oral não é linear, ela obedece a um espaço e a um tempo. Ela não é fixa, está sempre em movimento. O ouvinte é obrigado a seguir o curso das palavras sem trégua. É um eterno movimento, em que não há pausas para reflexões e, por isso, muitas vezes se usa o recurso oral da repetição, para que o ouvinte possa fixar o que foi dito.

Para o intérprete em *performance* oral, a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de sua palavra.[...] O ouvinte (mesmo sendo o próprio leitor) segue o fio; nenhum retorno é possível, a mensagem deve ser passada imediatamente. (ZUMTHOR, 2005, p.146)



33

³³ Fotos do grupo *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias*. Feira do livro de Gravataí em 2011.

Como no teatro de rua, a contação também, em muitos momentos, estabelece, juntamente com o público, o espaço performático. Nossa trupe utiliza o espaço público, dentro de um momento já estabelecido previamente, para a contação. O público já está informado de que, naquele espaço, acontecerá um espetáculo diferente do teatro de rua. Quando contamos em feiras do livro, algumas vezes passamos pela feira contando nossas canções e chamando o público para a performance. É justamente esta cantoria que transforma o ambiente, é o anúncio do que se aproxima. Começa-se a criar o espaço ficcional pelo uso dos sons, da voz. Não apenas este mundo ficcional, mas o próprio espaço físico onde acontecerá a contação de histórias.

Falo de vocalidade, evocando através disto uma operação não neutra, veículos de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Pouco importa o estatuto do texto comunicado, seja ele preparado ou improvisado, fixado ou não por uma escrita anterior. Disso tudo eu só retenho que, num instante determinado, este texto foi transmitido por uma voz humana e que (mesmo que ele fosse, por outro lado, objeto de cem leituras solitárias, puramente visuais) este exato instante o transformou em um momento incomparável, porque único. (ZUMTHOR, 2005, p.141)

As pessoas, ao escutarem a cantoria, silenciam e escutam, e esse som transforma o estado de quem escuta, aproximando ou afastando da contação que acontecerá. Em espaços abertos, o som auxilia bastante na atenção do público nesta chamada até se estabelecer o espaço ficcional da contação de histórias. O som tem um alcance bem maior do que a visão, pois ele é tridimensional. Podemos ouvir o que está à nossa frente, mas também o que está atrás, ou dentro, ou aquilo que os nossos olhos não podem ver nem o nosso corpo tocar. Por isso, a audição é um excelente recurso para obter a atenção do público e assim estabelecermos o espaço ficcional. O próprio fato de saber que ali irá se estabelecer um espetáculo ou uma contação já modifica o olhar, instala um estado diferenciado, pois todos se preparam para entrar no mundo da fantasia e do prazer.

A voz é um ponto central na contação de histórias, não apenas pelo que ela conta, mas por tudo que ela traz.

A voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar. (GROTOWSKI, 2007, p.159)

Numa contação que fizemos numa feira do livro de Gravataí em 2011 com o espetáculo *Dom Quixote - o cavaleiro das histórias* em um coreto na praça da cidade, abordamos o público para assistir à apresentação passeando pela feira, cantando a música do espetáculo e convidando cada um para assistir ao espetáculo. O espaço da apresentação foi se definindo na medida em que nos direcionávamos para o coreto.



34

³⁴ Foto da trupe *Quem conta um conto – trupe de contadores de histórias*. Feira do livro de Gravataí, em 2009.



A QUESTÃO POLÍTICA

ESTAR NO MUNDO

A questão política presente na contação de histórias é outro aspecto para reflexão. Hans-Thies Lehmann (2007, p. 414), em seu *Teatro Pós-Dramático*, afirma que o teatro não se torna político pelo seu tema, mas sim pelo seu modo de representação.

Na medida em que o teatro impõe seu caráter de acontecimento, manifesta a alma do produto morto, o trabalho artístico vivo, para o qual tudo permanece imprevisível e está para ser inventado. Portanto, o teatro é virtualmente político segundo a concepção de sua prática.

Argumento também que o amor é uma questão política na contação de histórias. “Aceitar o outro como um legítimo outro na convivência” (MATURANA, 1998, p.64).

Como já mencionado neste trabalho, o grupo *Quem conta um conto - contadores de histórias* realiza trabalhos voluntários em comunidades carentes – comunidades onde o acesso à cultura é bastante deficitário. Este trabalho social já se caracteriza como um ato político, ou melhor, como uma atividade política. No entanto, é a maneira, a forma como as relações se estabelecem que torna realmente a contação que fazemos um ato político.

Em primeiro lugar, uma relação de respeito se estabelece, e isto se dá por aceitarmos o outro como ele realmente é, sem nos sentirmos superiores, nem inferiores, porém respeitando a individualidade e as diferenças culturais de cada comunidade. Amar diz respeito à autossobrevivência através da alteridade. (BAUMAN, 2004, p.24)

Não somos nós que estamos levando conhecimento. Nós estamos, sim, fazendo uma troca de conhecimentos e de vivências e por isso privilegiamos tanto a participação ativa do espectador. Esta é uma ação política, em que a relação estabelecida é de igualdade. Nesse espaço poético, todos têm voz ativa, quer dizer, todos envolvidos podem participar igualmente. Quando falo igualmente, quero dizer que todos participam com seus papéis, que a qualquer momento da performance pode

se modificar. Somos os condutores, porém deixamos a contação aberta, para que o público, se assim desejar, conduza a performance para, assim, contarmos juntos a história. A participação é igualitária com seus diferentes papéis.

Quando contamos histórias de culturas diferentes da nossa, procuramos sempre vê-las com um olhar antropológico, de deslocar nosso foco para o foco do outro, sem com isso perdermos nossas impressões. Estamos em “movência”. Estamos, a cada contato, nos modificando e modificando as histórias que são contadas. Quando Lehmann fala do político no teatro pós-dramático, ele fala deste inacabamento, do que sempre está em transformação pela presença e recepção. (FERNANDES, 2006, p.17)

Segundo Lehmann (2005, p.12), esta relação, esta participação do espectador, é uma questão ética. Para ele, o teatro não pode ser um cinema tridimensional, mas tem que aproveitar a comunicação entre ator e espectador, na qual o espectador interfere e faz parte do espetáculo. Isto acontece quando você não se fecha, quando não se determina a situação ou a participação do público. Aceita-se o outro e sua interferência.

Lehmann entende que o teatro pós-moderno é um teatro de mais presença e menos representação, um teatro que foca nas experiências compartilhadas, nos impulsos de energia. Mais do que a narrativa, do que a significação das palavras, o teatro e a contação de histórias são inclusões sociais, porque trazem a noção de pertencimento, por este jogo de relações. Por essas questões, entendo ser nossa contação de histórias uma ação política.

A origem etimológica do termo política – de *polis*, tudo o que é urbano – diz respeito à cidade (é o campo de atuação do grupo, centros urbanos, comunidades carentes).

A ação política é comunicativa, mas também estratégica. A contação é o modelo comunicativo de ação, que utiliza a capacidade humana de unir-se a outros e atuar em concordância com eles, formando uma vontade comum, como uma comunicação orientada para o entendimento recíproco. O grupo tem

como estratégia a inclusão – desde o momento da escuta, da participação ativa até a promoção de bolsas de estudo: cria um espaço de harmonia e entendimento dentro da violência urbana e do poder público.

ESPAÇO POLÍTICO E SOCIAL

Se o desamparo é parte da condição humana, as grandes formações da cultura têm como função proporcionar, num mundo feito de linguagem, algumas estruturas razoavelmente sólidas de apoio para esses seres por definição desgarrados da ordem da natureza. A tradição, de certa forma situa as pessoas na sociedade em que vivem, explicitando o que é esperado de cada um com base no lugar que ocupam desde o nascimento. A religião produz sentidos para vida e para morte, e orienta as escolhas morais; os mitos explicam por que as coisas são como são e fundamentam as interdições necessárias à manutenção do laço social. Os antepassados detêm um saber a ser transmitido de geração a geração, garantindo a perpetuação de sentido de existência individual ao longo dos tempos. (M R KEHL *apud* RICKES, 2007, p.17)

35



Para falar de espaço político e social, retorno novamente à Vila do Chocolatão, identificando sua localização e explicando a origem do seu nome. A vila está localizada no centro da cidade de Porto Alegre. É uma ocupação e foi uma das precursoras no movimento para a ocupação de áreas, existindo já há cerca de 25 anos no centro da capital gaúcha. A vila é composta por mais

³⁵ Foto de José Benetti. Vila do Chocolatão, 2007.

ou menos cem famílias, a maioria catadores e recicladores de material descartável.

Esta ocupação recebeu o nome de Vila do Chocolatão por estar perto do prédio da Receita Federal, que tem o apelido de *chocolatão* devido ao seu tom achocolatado. A vila está localizada entre o prédio da Justiça Federal e o prédio do Tribunal Regional Federal. Aqui me permito falar que esta ocupação, esmagada por prédios imponentes que representam o poder, a justiça, é um exemplo das incoerências das sociedades atuais e da nossa em particular.



36

³⁶ Foto da Vila do Chocolatão. http://www.google.com.br/imgres?um=1&hl=pt-BR&sa=N&biw=1366&bih=667&tbm=isch&tbnid=JlhRD75vTXaFTM:&imgrefurl=http://viladochocolatao.blogspot.com/&docid=q-4sd_pN4sSeEM&imgurl=http://4.bp.blogspot.com/-FLw1bisWZWw/TctKc3Mg3NI/AAAAAAAAAC8/-aNeASnyuM/s1600/mg_6247.jpg&w=600&h=405&ei=-JrnT9KaBuWg6QGbrIDgDg&zoom=1&iact=hc&vpx=1052&vpy=133&dur=239&hovh=184&hovw=273&tx=178&ty=92&sig=108926503186374698485&page=1&tbnh=147&tbnw=209&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:9,s:0,i:99

Assim como a Vila do Chocolatão, que esteve por cerca de 25 anos incrustada entre os prédios públicos do centro de Porto Alegre, as cidades vão se formando, expondo suas necessidades e carências.

A experiência humana é formada e compilada, a partilha da vida é administrada, seu significado é concebido, absorvido e negociado em torno de lugares. E é nos lugares e a partir deles que os impulsos e desejos humanos são gerados e incubados, que vivem na esperança de se realizarem, que se arriscam a se frustrar e, na verdade, com muita frequência, se frustram.

As cidades contemporâneas são campos de batalha em que os poderes globais e os significados e identidades obstinadamente locais se encontram, se chocam, lutam e buscam um acordo que se mostre satisfatório ou pelo menos tolerável – um modo de coabitação que encerre a esperança de uma paz duradoura, mas que, em geral, se revela um simples armistício, um intervalo para reparar as defesas avariadas e redistribuir unidades de combate. É esse confronto, e não algum fator singular, que coloca em movimento e orienta a dinâmica da cidade “líquido-moderna”. (BAUMAN, 2004, p.125 e 126)

As palavras de Bauman definem com bastante clareza o tipo de existência desta vila de papeleiros da cidade de Porto Alegre, formada por famílias desprovidas de emprego, moradia e assistência pelo poder público. Pessoas que viram na ocupação de um território público a forma de terem um lugar para viver – um lugar onde pudessem desenvolver seus sonhos, seus impulsos e desejos. Fizeram da coleta de lixo seu trabalho, uma maneira de manterem-se vivos, sobreviventes em um sistema excludente.

As abordagens do grupo *Quem conta um conto - contadores de histórias* na Vila do Chocolatão trouxeram à vila a possibilidade de um espaço poético na prática da contação de histórias. Os moradores receberam a contação, participando e contribuindo para o evento. As crianças buscavam livros de histórias, de trava-línguas, para compartilharem com o grupo as histórias. O espaço se transformou numa ciranda de interações. Um lugar onde antes era passagem virou um lugar de escuta, de brincadeira, de inclusão – um espaço onde se manifesta a capacidade de comunicação de dentro do próprio grupo ou com gente de confiança. Aqui aparece a capacidade de estabelecer vínculos emocionais e verbais próprios de seres sociais, mesmo que renegados pelas instituições oficiais, especialmente quando se utilizam elementos de nossa cultura popular e se estabelece um verdadeiro envolvimento afetivo.

Em 12 de maio de 2011, a Vila do Chocolatão, depois de muita negociação com os moradores, foi removida para a Avenida Protásio Alves número 9.099, sendo renomeada como Residencial Nova Vila do Chocolatão. Agora é um residencial que traz aos moradores mais dignidade, pois cada família possui uma casa de alvenaria com água e esgoto tratados. Além disso, a casa produz uma sensação de localização no mundo e de segurança, diferente do sentido de tragédia condicionado pelo barraco da favela, sempre exposto aos desastres naturais e aos frequentes incêndios.

37



38



³⁷ Residencial Nova Vila do Chocolatão. <http://www.google.com.br/imgres?um=1&hl=pt-BR&sa=N&biw=1366&bih=667&tbn=isch&tbnid=JJTkXWnnQTM:&imgrefurl=http://cirandar.wordpress.com/2012/01/19/mutirao-da-vida-abibliotecanovachocolatao/&docid=hOjzv1OF5tzDDM&imgurl=http://cirandar.files.wordpress.com/2012/01/na-fachada-com-crianc3a7as1.jpg&w=639&h=480&ei=JrnT9KaBuWg6QGbrlDgDg&zoom=1&iact=hc&vpx=642&vpy=329&dur=40&hovh=195&hovw=259&tx=139&ty=88&sig=108926503186374698485&page=2&tbnh=142&tbnw=211&start=15&ndsp=23&ved=1t:429,r:14,s:15,i:165>

³⁸ Residencial Nova Vila do Chocolatão http://www.google.com.br/imgres?um=1&hl=pt-BR&sa=N&biw=1366&bih=667&tbn=isch&tbnid=AaiERVNPQaK9M:&imgrefurl=http://www.mp.rs.gov.br/urbanistico/noticias/id24848.html&docid=z6bTUf1mor5CLM&imgurl=http://www.mp.rs.gov.br/media/urbanistico/2011/05/24848_640_480_imagem.jpg&w=640&h=424&ei=JrnT9KaBuWg6QGbrlDgDg&zoom=1&iact=hc&vpx=488&vpy=18&dur=1596&hovh=183&hovw=276&tx=133&ty=110&sig=108926503186374698485&page=2&tbnh=147&tbnw=191&start=15&ndsp=23&ved=1t:429,r:2,s:15,i:127



...E A HISTÓRIA CHEGOU AO FIM

O contador é como um maestro da imaginação do ouvinte, ou melhor, é um condutor, que ensina o caminho para lugares longínquos, dando asas à imaginação de quem os ouve. O próprio condutor se leva nesta viagem, porém com a disciplina de um maestro, de um condutor. Quando contamos histórias, principalmente para crianças, talvez por sua espontaneidade, podemos observar através do olhar, dos gestos, da atenção, da escuta de cada um que nos ouve, o caminho para um mundo longínquo. Quando realmente esta comunicação, esta afetação se estabelece, é mágico.

Podemos conduzir a imaginação de cada ouvinte criando, através do corpo que fala, diferentes personagens, diferentes tempos e espaços. E o mais maravilhoso neste processo é que cada pessoa recebe e cria de forma diferenciada. Aí mora a beleza da liberdade de cada indivíduo e a surpreendente constatação de que, quando contamos uma história, na verdade várias histórias estão sendo criadas, pois cada um de nós cria a sua própria realidade e com sua imaginação. Criamos todos juntos através da presença, do compartilhamento.

A relação de amor, na prática da contação de histórias, pode se dar em várias instâncias. Em primeiro lugar, porque é uma prática da humanidade de todos os tempos. O homem evolui com a comunicação, com a palavra. As histórias contadas garantem a perpetuação do conhecimento adquirido de diferentes formas: primeiro, com a oralidade, depois com a escrita e agora com esta infinita variedade tecnológica de meios de comunicação.

Percebemos que o homem é um ser fabulador, que ele necessita fabular para se compreender, para se relacionar, para se emocionar, para amar ou não amar. Também a voz, além de sua significação, carrega presença, sentimentos, emoções. Na performance, no aqui e agora, no olho no olho, nesta doação de transmissão e recepção permanente, se encontra o amor, estado esse do qual o ser humano não poderia abdicar. A contação de histórias para mim é uma questão de amor. É um caso político e poético de amor.

Sim, falei sobre o amor. Ufa! Que bom! Como poderia escrever sobre um tema que não fosse esse. Estas relações são as que me movem no mundo e que, a meu ver, estão em profunda carência. Minhas próprias reflexões são por uma carência própria e, como observa Honneth (2003), o que me motivou foi uma luta por reconhecimento destas afetações. Este é meu *letmotiv*.

Quando iniciei no mestrado, neste programa, meu tema era a voz na contação de histórias, depois descobri a poética de Paul Zumthor. A primeira ideia era montar cenas com algumas histórias populares. Mais adiante, com o trabalho que vinha fazendo na Vila do Chocolatão, a ideia passou a ser a coleta de histórias de uma moradora da vila e a montagem de uma cena com estas histórias. Neste meio tempo, tive que me afastar por um ano da academia por causa de um problema de saúde.

A partir daí, aconteceu a grande transformação. Percebi que, na verdade, eu já tinha o material da dissertação: as oficinas e as contações da trupe e do grupo de extensão. Maravilha! Selecionei algumas histórias e acontecimentos marcantes na minha jornada. Muito bem, iria falar da voz, da vocalidade, da performance, das poéticas... E então, aconteceu a descoberta maior: o meu caso de amor com o teatro, com as histórias populares, com o trabalho comunitário. Descobri que eu tinha, ou melhor, que tenho este caso de amor, que, nos acontecimentos escolhidos, nas histórias, nas comunidades selecionadas para relatar esta pesquisa, havia uma afetação, uma entrega, uma relação de amor. E é este o caminho.

Sou professora de yoga e, já há alguns anos, venho trilhando este caminho pelo autoconhecimento. Neste processo meditativo, vamos descascando nossas camadas, como a de uma cebola, até chegarmos à nossa essência, àquilo que temos de mais puro, intocado. E aí chegamos ao amor incondicional do ser. Segundo Bauman (2004, p.21), “O amor é afim à transcendência; não é senão outro nome para o impulso criativo e como tal carregado de riscos, pois o fim de uma criação nunca é certo.” Acredito que o amor tem que estar presente em cada momento e, quando falo amor, falo nesta atenção, neste olhar, nesta entrega, no presente vivenciado.

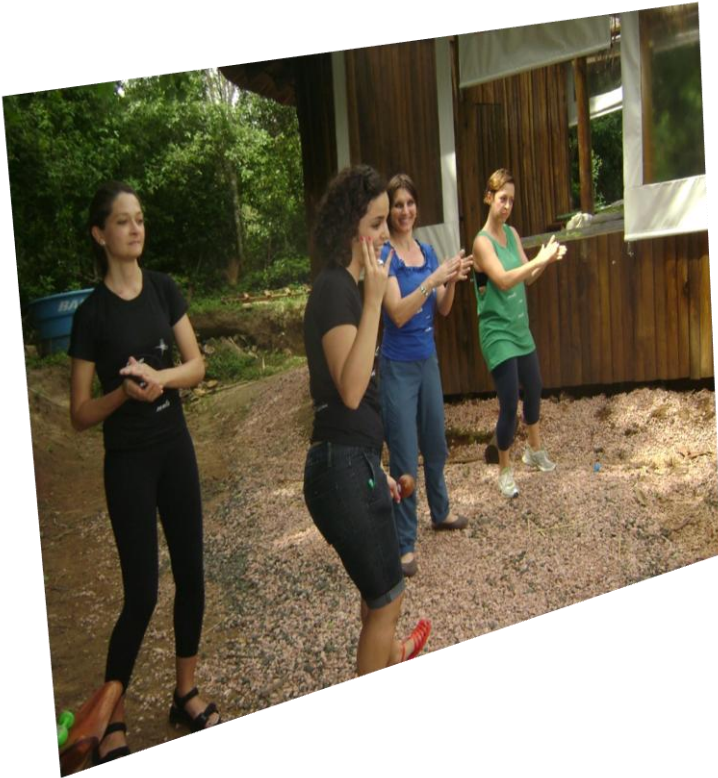
Estas são as minhas histórias até aqui.

Quantas mais virão, não sei.

E assim quem conta um conto, aumenta um ponto.

*Nós aqui “tâmo” saindo,
já resgatamos a memória,
somos Quem conta um conto -
contadores de histórias.*

*Agora você já sabe
pode aplaudir e levantar,
já contamos as histórias
e o conto popular.³⁹*



40

³⁹ Canção de encerramento das apresentações do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias*.

⁴⁰ Foto do grupo *Quem conta um conto – contadores de histórias* na aldeia Guarani, em novembro de 2011.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Um conta, outro aponta: voz, escrita e autoria.** In: Na captura da voz: as edições da narrativa oral do Brasil. Belo Horizonte: Autêntica 2004.
- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral.** São Paulo: Cortez, 2004.
- AZEVEDO, Ricardo. **Histórias de bobos, bocós, burraldos e paspalhões.** Porto Alegre: Projeto, p.5-18, 2001.
- BAJARD, Elie. **Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito.** São Paulo: Cortez, 2005.
- BANEGAS, Cristina (org.) **Caligrafia de La voz.** Buenos Aires: Leviatán, 2007.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____ **Vidas desperdiçadas.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Editora brasiliense, 1985.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CANTON, Katia. **Transculturalidade e a narrativa dos contos de fadas na educação e cultura.**In. Etnocnologia: textos selecionados/ Cristine Greiner e Armindo Bião, organizadores – São Paulo: Annablume, 1999.
- CARDELLA, Beatriz Helena Paranhos. **O amor na relação terapêutica: uma visão gestáltica.** São Paulo: Summus, 1994.
- FERNANDES, Sílvia. **Subversão no palco.** In: Humanidades. Brasília, nº52, p.7-18, 2006.
- FREITAS, Giovanina Gomes de. **O esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade.** Ijuí: Ed. Unijuí, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____ A voz. In: FLASKEN, Ludwik e POLASTRELLI, Carla. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HADDOCK – LOBO, Rafael. **Walter Benjamin: alegoria e crítica**. In: Os filósofos e a arte. São Paulo: Rocco, 2010.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora - um breve estudo sobre a humanidade**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

JECUPÉ, Kaka Werá. **Tupã Tenondé: a criação do Universo, da Terra e do Homem, segundo a tradição oral Guarani**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

JECUPÉ, Olívio. **Verá: o contador de histórias**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____ **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. In: Sala Preta Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP, nº3, 2003.

LOPES, Sara Pereira. **A voz em sua função poética**. In: Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de artes. UNICAMP ano.7 – Nº1. 2005.

_____ **A construção da vocalidade poética**. In: Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras. UFSM. Santa Maria, Jan/jun. 2003.

MACHADO, Irene A. **Voz e valor na constituição da textualidade**. In: Oralidade em tempo e espaço: colóquio Paul Zumthor; org. Jerusa Pires Ferreira- São Paulo: EDUC, 1999.

MACHADO, Regina. **Acordais – Fundamentos Teóricos – Poéticos da arte de Contar História**. São Paulo: DCL Difusão Cultural, 2004.

_____ **O violino cigano e outros contos de mulheres sábias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MATURANA, Humbert. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: ED. UFMG, 1998.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. São Paulo: Summus, 1979.

NAVARRO Durán, Rosa. **Dom Quixote das crianças**. São Paulo: Paulinas, 2008.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Campinas: Papirus, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio – No movimento dos sentidos**. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Potencial**. In: Criatividade e processo de criação. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977, p.9 – 30.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto – emergência de uma nova prática oral**. São Paulo: Cortez, 2005.

PIETRO, Heloisa. **Quer ouvir uma história? Lendas e mitos do mundo da criança**. São Paulo: Editora Angra LTDA, 1999.

RICKES, Simone Moschen. **Entre a sujeição e o domínio, vibra a posição sujeito: reverberações éticas de uma concepção do sujeito como lugar enunciativo**. In: Psicologia & Sociedade, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n2/a03v19n2.pdf> Acesso em: 12 de março 2012.

SANTOS, Luiz Carlos dos. **A palavra falada – o som e o sentido humanos**. In: impressos do Projeto Negras Palavras, durante a série “À sombra do Baobá”. Museu Afro Brasil, 2006, p.9. Disponível em: http://api.ning.com/files/ZjdCHPIm0MxlbRiKNkgxj7T30vAvys*uZc0Znl4r6ncmdKsdzMih5hXjYxWsJnv1*kBwBcEBVIAJErU6U3PB35pmAWwa0/projeto_negras_palavras.pdf Acesso em: 14 de junho de 2012.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: O percevejo – revista de teatro, crítica e estética. Ano II. Nº12. Departamento de teoria do teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

_____ **Victor Turner`s Last adventure**. In: The Anthropology of Performance de Victor Turner. New York: PAJ Publication, 1987, p.7-20.

SETTI, Isabel. O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. Revista Sala Preta, USP. São Paulo – nº 7, 2007.

SPRITZER, Mirna. **Silêncio, escuta e a performance da palavra**. Abrace, 2009. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/dramaturgia/Mirna%20Spritzer%20%20Sil%EAncio,%20escuta%20e%20a%20performance%20da%20palavra.pdf> Acesso em: 11 de maio 2011.

----- **Ator e palavra: práticas da vocalidade**. Abrace, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Mirna%20Spritzer%20-%20Ator%20e%20palavra%20pr%E1ticas%20da%20vocalidade.pdf> Acesso em: 11 de maio 2011

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato, Jocelito Zalla, Luís Fernando Telles D' Ajello, (organizadores). **Poéticas do dizer**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis, Vozes, 1974.

WULF, Cristoph. **O Ouvido**. Revista de Comunicação e teoria da Mídia nº9, São Paulo: 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____ **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____ **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2007.

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



ANEXOS

As histórias recolhidas aqui foram transcritas de livros. Lembrando que, nas nossas contações, utilizamos as histórias escritas apenas como referências. Contamos as histórias com nossas palavras, fazendo também, nossas adaptações. No caso de Dom Quixote – o cavaleiro das histórias, escrevi o nosso roteiro e as histórias do livro contadas por cada contador foram transcritas do livro, elas não estão adaptadas como na performance.

NUNCA ASSUSTE UMA CRIANÇA

Verá tinha um irmão mais velho, chamado Tupã.

Todos os dias a primeira coisa que faziam depois que se levantavam era comer um virado ou outras coisas, como *piraretá*, *avaxi*, *jety oumandi`o*.

Depois dessa refeição saíam para se divertir. Um de seus jogos preferidos era brincar de caçar. Assim, cada um pegava o seu arco e flecha e iam caçar, de brincadeira. Eles faziam de conta que os pés de banana eram animais e passavam horas fechando as bananeiras que encontravam.

Um dia, quando os dois estavam brincando, Tupã deu um grito e mandou Verá correr porque escutou o barulho de uma *xivi*, mas era mentira, apenas uma brincadeira de criança que Tupã inventou só para ver se Verá se assustava, mas o que ele fez foi chorar, assim como qualquer outra criança faria.

Ao ouvir o choro de Verá, sua mãe saiu correndo para ver o que estava acontecendo e viu que ele estava assustado e chorando muito. Ela perguntou a Tupã por que seu irmão chorava daquela maneira.

O garoto contou a sua brincadeira, e Pará ficou muito brava com o que ele fez, mas não bateu nele, apenas levou os dois para casa. Chegando lá, sentaram-se no chão e ela disse a Tupã que nunca mais assustasse seu irmãozinho e nenhuma outra criança da aldeia. Disse que as crianças nunca devem ficar assustadas, senão o espírito delas também se assusta e pode querer ir embora, e elas podem ficar doentes e morrer.

Tupã ouviu o conselho da mãe e disse que nunca mais iria assustar seu irmão Verá e nenhuma outra criança. Pará ficou muito feliz.

Por isso, nas aldeias Guarani os adultos nunca fazem isso com as crianças porque sabem que elas podem até morrer...

FAÇANHAS DE ZÉ BURRALDO

Zé Buraldo era boa pessoa, mas burro feito uma porta.

Um dia seu pai ficou doente.

- Filho – chamou o velho, deitado na cama. – Só tenho essa casa, um pouco de dinheiro e um burro. Deixo tudo pra você. E disse mais: - Preste atenção e ouça meu último conselho: saia pelo mundo pra ver se consegue dar um jeito na vida.

Disse isso fechou os olhos e morreu. Mas antes abriu os olhos e acrescentou:

- Cuidado para não fazer muita besteira!

Aí, morreu mesmo.

Cheio de tristeza, Zé Buraldo achou melhor seguir os conselhos do pai. Guardou o dinheiro no bolso, passou uma corda no pescoço do burro e partiu, largando a casa trancada com as janelas abertas.

Andou, andou e andou tanto, que acabou ficando com sede. Por sorte, encontrou um poço no meio do caminho. Amarrando a corda numa folha de bananeira caída no chão, jogou a outra ponta dentro do poço e desceu. Como a folha de bananeira não agüentou o peso, Zé Buraldo foi parar estatelado no fundo do poço que, ainda por cima, não tinha uma gota d'água.

Tentando dar um jeito de escapar, o moço teve uma lembrança.

- Meu pai dizia que a Terra é redonda – pensou ele no escuro. – Então se eu for cavando, acabo chegando do outro lado do mundo.

Pensou isso e começou a cavucar.

Passando pela estrada, um viajante escutou barulho no poço e parou. Ao descobrir que havia uma pessoa presa lá dentro, gritou:

- Calma, aí! – e jogou uma corda das grossas.

A ponta da corda tinha um nó e o nó bateu bem na testa de Zé Buraldo, que não gostou nem um pouco.

- Quer fazer o favor de parar com isso! – reclamou ele lá do fundo. – Não vê que está me atrapalhando?

E o outro:

- Segure a ponta da corda!

E Zé Burrardo:

- Me deixa em paz que eu estou cavando!

O viajante insistiu e Zé Burrardo perdeu a paciência. Xingou o sujeito de tudo o quanto foi nome. Diante disso, o viajante puxou a corda de volta, balançou os ombros e foi embora.

Por sorte, naquela tarde, caiu um temporal tão forte, tão forte, que encheu o poço e, desse jeito, boiando n'água, Zé Burrardo conseguiu escapar.

Continuou sua viagem, todo molhado, puxando o burro pela corda.

Dois malandros descansavam debaixo de uma árvore. Viram o moço passar e resolveram dar um golpe.

Chegando por trás, um deles conseguiu soltar o burro, sem que Zé Burrardo percebesse. Depois, rápido, deixou o burro com o colega, amarrou a corda no pescoço e seguiu, amarrado, como se fosse o próprio burro.

Ao olhar para trás, Zé Burrardo levou um susto.

- Ô, burro! O que fizeram com você?

E o malandro:

- Mil vezes obrigado! Antigamente eu era um rapaz normal mas, um dia, uma feiticeira me transformou num burro. Agora, graças a você – e aí o bandido caiu de joelhos chorando -, meu encanto foi quebrado!

Mesmo confuso, Zé Burrardo ajudou a sujeito a retirar a corda do pescoço.

- Livre! – gritava o falso ex-burro saltando e dando coices e relinchos de fingida alegria.

Depois, agarrou Zé Burrardo, beijou suas bochechas, agradeceu outra vez e partiu todo risonho.

Triste por ter perdido o burro, mas satisfeito por ter libertado o rapaz, Zé Burrardo continuou viagem puxando a corda vazia.

Perto da cidade, encontrou, por acaso, os dois bandidos de novo. Os dois levaram o burro para vender na cidade.

Ao dar com Zé Burrardo, não perderam a calma.

- Lembra de mim? – perguntou o que tinha se fingido de burro. – Fui seu burro!

Zé Burrardo ficou feliz com o reencontro. Conversou um pouco, matou as saudades, axaminou o burro dos malandros e exclamou:

- Mas é quase igualzinho ao meu?

- Igualzinho coisa nenhuma! – exclamou o outro bandido. – Este animal é diferente de todos os outros. É um caso raro! – e em voz baixa: - Ele é mágico!

Os dois mandaram Zé Burrardo colocar o chapéu debaixo do rabo do burro.

Daí a pouco, o animal resolveu fazer suas necessidades. Levantou o rabo, fez força e – cataploft – encheu o chapéu do moço de porcaria.

Zé Burrardo arregalou os olhos. No meio da melequeira brilhavam várias moedas.

É que os bandidos tinham enfiado dinheiro no rabo do burro.

- Não é que o burro é mágico mesmo! – exclamou Zé Burrardo, encantado.

- Resolvi fazer uma coisa! – anunciou o falso ex-burro com voz solene. – Você me livrou daquela triste vida de burro de carga, por isso faço esse favor especial: vendo o bichinho pra você.

O outro malandro fez cara de susto:

- Isso é loucura! Não faça uma coisa dessas! Este burro é mágico! Este burro vale ouro!

Mas o primeiro insistiu.

- Ele merece! Salvou minha vida! E a vida – completou ele com voz filosófica – vale mais do que trezentos e trinta e três burros mágicos!

Achando que estava fazendo um ótimo negócio, Zé Burrardo enfiou a mão no bolso e deu todo dinheiro que tinha em troca do animal.

Os dois malandros abraçaram o burro, despediram-se emocionados, abraçaram o burro de novo e, sorridentes, sumiram na poeira amarela da estrada.

Zé Burrardo seguiu seu caminho puxando o burro que um dia já tinha sido seu.

Chegou à cidade morrendo de fome. Lembrando-se que não tinha mais dinheiro, decidiu vender o burro. Foi até a praça e começou a gritar:

- Quem quer comprar um burro mágico?

O povo foi chegando curioso.

- Burro mágico?

Zé Burrardo explicou que aquele animal em vez de cocô fazia moedas.

- Este animal é diferente de todos os outros! – dizia ele imitando a fala dos bandidos. – è um caso raro! – e em voz baixa: - Ele é mágico!

Ninguém queria acreditar.

Zé Burrardo tinha certeza do que estava falando. O povo ria. O moço insistia.

- Este burro é mágico! Este burro vale ouro!

- Então mostre! – desafiou um menino.

- É pra já! – respondeu Zé Burrardo, colocando, de novo, o chapéu debaixo do rabo do bicho.

Daí a pouco, o burro sentiu vontade de novo, levantou o rabo, suspirou fundo e – cataploft – encheu o chapéu do moço de tudo, menos dinheiro.

O povo gargalhava ao ver o moço, com mão enfiada na gosma, tentando pescar alguma moeda.

No fim, Zé Burrardo perdeu a paciência. Agarrou um pedaço de pau e começou a bater no burro.

- Estrumeiro, esterqueiro, lambuzeiro, mondongueiro! – berrava ele.

E explicava a platéia: - O bicho tá segurando o dinheiro no bucho de propósito!

O povo chorava de rir.

Um diretor de teatro, passando por perto, assistiu à cena. Sua peça ia estreiar aquela noite e um dos atores tinha ficado doente. Achou que Zé Burrardo era um grande artista e fez o convite. Queria que o rapaz substituísse o ator adoentado.

- Vai ser fácil – disse o diretor.

Zé Burrardo aceitou porque precisava de dinheiro.

A noite chegou. O teatro encheu de gente. O papel de Zé era simples. Entrava em cena no terceiro ato e dizia: - “Eu sou o médico!”

- Só isso? – perguntou Zé Burrardo.

- Só isso – respondeu o diretor.

- Vai ser moleza! – pensou o moço atrás do palco, maquiado e fantasiado de médico, treinando em voz baixa para não esquecer:

- “Eu sou o médico!”

O espetáculo começou.

Por um buraco do cenário, Zé Burrardo acompanhava as cenas.

No primeiro ato, uma moça linda – a mais linda que Zé Burrardo já tinha visto – apareceu namorando e beijando um rapaz, o galã da história.

Zé Burrardo ficou apaixonado pela moça. Sentiu vontade de entrar no palco e dar uns beijinhos também.

- Deixa eu entrar só um pouco?

O diretor não deixou

No segundo ato, aconteceu uma luta terrível. Bandidos com espada na mão atacaram o galã da história, que ficou no chão, gemendo e sangrando, morre não morre.

Atrás do palco, Zé Burrardo espiava aflito, pedindo para entrar.

- Mas eu sou o médico! – repetia ele baixinho, tentando forçar a passagem. – O coitado ficou todo machucado!

O diretor não deixou.

Finalmente, veio terceiro ato.

- É agora – mandou o diretor. – Entre!

Vestido de médico, Zé Burrardo apareceu confiante no palco.

A moça linda estava deitada na cama, pálida e imóvel. A seu lado, um homem e uma mulher choravam.

- Eu sou o médico! – exclamou Zé Burrardo com voz vitoriosa.

- Tarde de mais – disse o homem chorando

- Tarde de mais – disse a mulher soluçando.

- Como assim? Perguntou o moço.

O diretor, atrás da cortina, arregalou os olhos. Aquele “como assim?” não fazia parte do texto da peça.

- Nossa filha morreu! – explicou a mulher, ao lado da cama, tentando improvisar.

Zé Burrardo explodiu.

- A culpa é do diretor! Assassino desgramado! Desde o primeiro ato estou tentando entrar e ele não deixa! Agora, olha só o que aconteceu!

E, furioso, começou a puxar as cortinas, a derrubar e destruir tudo.

A confusão foi geral.

Assustada, a atriz pulou da cama e saiu correndo.

- Milagre! – gritou Zé Burrardo, caindo de joelhos ao ver a moça passar.

O público ria às gargalhadas.

Os atores não sabiam se ficavam ou se sumiam do palco.

O diretor já ia mandando chamar a polícia, mas mudou de idéia ao perceber que a platéia estava aplaudindo de pé. A verdade é que todo mundo adorou aquele final inesperado. Nunca antes aquela peça tinha feito tanto sucesso.

Zé Burrardo recebeu até convite para continuar trabalhando no grupo, mas não aceitou. Confessou que tinha medo de contracenar com gente que conseguia morrer e depois ressuscitar.

Ao se despedir, o diretor deu mais dinheiro do que o combinado. Contou que tinha tomado uma decisão: a partir daquela apresentação, o final da peça passaria a ser aquele.

Zé Burrardo não entendeu nada, guardou o dinheiro no bolso, pegou o burro e continuou a viagem.

No outro dia, encontrou uma goiabeira carregadinha na beira da estrada. Como estava com fome, amarrou o burro, trepou na árvore e teve uma idéia. Arranjou um serrote e resolveu serrar o galho, sentado no próprio galho.

Já estava terminando o trabalho quando passou um homem a cavalo. O sujeito ficou assustado:

- Cuidado aí! Assim você cai e se machuca!

Disse isso e foi embora.

Logo depois, o galho rachou e Zé Burrardo foi parar no chão.

Levantou-se impressionado.

- Aquele sujeito é adivinho!

Montou no burro e saiu correndo atrás do cavaleiro. Galopava e gritava:

- Por favor, sue adivinho, espere aí!

O outro parou o cavalo dizendo que não era adivinho coisa nenhuma.

Zé Burrardo sorriu e disse:

- Não seja modesto, senhor. É adivinho sim e dos bons. Agora mesmo adivinhou que eu ia cair da árvore e não deu outra!

E aí, fez um pedido.

- Queria que o senhor adivinhasse uma coisa!

O outro perguntou o que era.

- Quero saber o dia exato da minha morte!

O cavaleiro resolveu fazer uma brincadeira. Respondeu que quando Zé Burrardo puxasse o rabo de um burro e o bicho soltasse três puns, este seria o anúncio da sua morte.

- Mas precisam ser exatamente três – explicou o homem, escondendo o riso. – Não vale nem dois, nem quatro, nem mais, nem menos.

Disse isso, despediu-se e saiu galopando.

A partir daquele dia, Zé burraldo voltou para casa e continuou sua vidinha de sempre. Com uma diferença. Puxava o rabo de todos os burros que encontrava pela frente.

Puxou mais de quatrocentos e tantos rabos de burro.

Chegou a levar vários coices, mordidas e pisadas, mas não desanimou.

Um dia, lembrou-se do próprio burro. O animal estava amarrado numa cerca, comendo capim.

- Será ele? – pensou Zé Burrardo emocionado. E foi correndo puxar o rabo do bicho, que, de barriga estufada, suspirou, caprichou, fechou os olhos e soltou três sonoros e afinados puns.

Zé Burrardo recuou. Sentiu que sua hora tinha chegado. Gritou gemendo:

- Gente que nunca morreu tá morrendo!

Depois colocou a mão no peito e caiu duro, achando que tinha morrido.

Um menino que passava por perto examinou o corpo e foi correndo avisar:

- Gente! O Zé Burrardo morreu!

Os vizinhos chegaram logo.

- Coitado! – disse uma senhora enxugando as lágrimas.

- Até que o Zé era boa gente – comentou um outro. – E nem era tão burraldo assim.

- Só um pouco p- disse alguém.

- Mas como aconteceu?

- Deve ter levado um coice do burro! – explicou o menino.

Várias pessoas vieram ver o defunto.

O jeito era levar o corpo para o cemitério, que ficava longe, no alto da serra.

Zé Burrardo foi colocado num caixão recheado de flores, e o cortejo fúnebre partiu. O sol estava de rachar. O padre seguiu na frente suando e rezando Pais-Nossos e Ave-Marias. Depois de andar muito, a procissão chegou a uma encruzilhada.

Parte do grupo queria seguir em frente. Outros achavam melhor pegar um atalho pela direita.

A discussão começou.

- Pelo atalho é menos ladeira.

- Mas é muito mais comprido.

- Pela direita é melhor.

- Não é.

- É!

Diante da dúvida, Zé Burrardo abriu a tampa do caixão, botou a cabeça para fora e sapecou:

- No tempo em que eu era vivo, o melhor caminho era pelo atalho!

Ao ver o defunto falar, o padre e o povo largaram o caixão no chão, gritaram – Cruz credo! – e saíram correndo. Dizem que continuam correndo até hoje.

Sem ninguém que o enterrasse, Zé Burrardo ainda ficou ali deitado por um bom tempo. No fim, cansado de ficar no caixão sem fazer nada, desistiu de estar morto e voltou para casa. Continuou tocando a vida pra frente e ainda durou muitos e muitos anos.

POR QUE A GALINHA-D'ANGOLA TEM PINTAS BRANCAS?

Os mais antigos contam que esta história aconteceu durante uma das piores secas ocorridas nas savanas ao Sul da África.

O sol, inclemente, castigava todos os seres vivos: plantas e animais.

Logo os rios e lagos secaram, aumentando o sofrimento. O calor abria fendas no solo e levantava uma espessa poeira que borrava de cinza o céu borrado de azul.

Os habitantes dos vilarejos, desorientados, fugiram para as montanhas, rogando por chuvas, mas não havia prece que desse jeito na calamidade.

Um dia, porém, uma mancha escura despontou no horizonte. Todos ficaram excitados. Sinal de que as chuvas estavam se aproximando.

Só que um elefante, desengonçado, atrapalhou tudo. Afugentando a nuvem.

A galinha-d'angola que, naquela época, além de uma crista avermelhada no alto da cabeça, tinha as penas inteiramente pretas, não se conteve. Indignada com a atitude do paquiderme, correu horas e horas atrás da nuvem, suplicando para que ela retornasse, sem se importar com os espinhos que iam rasgando-lhe as pernas desnudas.

– Por favor, Senhora, volte. Por favor, Senhora, volte – repetia sem cessar, enquanto o sangue escorria por suas feridas.

A Dona das Águas, finalmente, parou e disse:

– Por causa de sua perseverança, da sua dor e da sua preocupação com o destino de todas as outras criaturas, eu regressarei. Graças aos meus poderes, interromperei a seca.

– Obrigada – agradeceu a ofegante corredora.

– E, como você se dirigiu a mim de um modo tão respeitoso, receberá de presente o brilho das gotas da chuva, que cairão sobre o seu corpo. Assim, será uma das aves mais bonitas da terra.

Não demorou muito para desabar um temporal, em meio a raios e trovões. A galinha-d'angola, toda molhada, ganhou como ornamento os pingos que foram resvalando em suas penas, transformando-a, como fora prometido, em uma das aves mais lindas de toda a África.

Devido à canseira da galinha-d'angola, suas descendentes ciscam por vários cantos do planeta, agitando a penugem de cor negra, como a pele da maioria dos povos de seu extenso continente. Enquanto exibem as penas salpicadas de pintas brancas, as galinhas-d'angola cacarejam como se estivessem expressando, até hoje, o esforço empreendido por sua ancestral:

– Tô fraca, tô fraca, tô fraca, tô fraca!

DOM QUIXOTE – O CAVALEIRO DAS HISTÓRIAS

Os ciganos convidam o público para entra, cantando Porompompero

El trigo entre to'las flores

Há elegido a la amapola,

Y yo, y yo escojo a mi Dolores,

Dolores, Lolita, Lola

Porompom pón,popro,pormpom pero, però,

Poropo,porompo pon.(bis)

El cateto de tu Hermano

Que no me venga com leyes,

Es payo y yo soy Gitano

Que llevo sangre de reyes, que es PA,,

Que ES payo y yo soy gitano, que lle,

Que llevo sangre de reyes em La,

Palma de la mano

Porompom pón,popro,pormpom pero, però,

Poropo,porompo pon.(bis)

Verde era la hoja,

Verde era La parra,

Debajo Del puente,

Retumba, retumba, retumba, retumba...

Arrumação da taberna.

Apresentação dos ciganos. Cada um fala para o público qual personagem vai ser.

Estalajadeira: Buenas tardes. O que desejam? Uma boa comida? Uma boa bebida? Uma hospedagem?

Lívia: Vamos querer vinho, e também viemos aqui para ouvir histórias de Don Quixote. É verdade que Don Quixote esteve aqui?

Estalajadeira: Mas é claro que sim. Ele esteve aqui.

Shirlei: Ah! Mas eu duvido.

Estalajadeira: Por que você duvida? Eu vi, vi sim, com esses olhos que a terra há de comer. Inclusive, ele sentou aí onde você está.

Lívia: É verdade que o fiel escudeiro dele também veio aqui?

Estalajadeira: Sim. Sancho Pança. Ele sentou aí onde você está.

Shirlei: Eu duvido. Don Quixote era um lunático, que de tanto ler livros de cavalaria, enlouqueceu, achava que se colocasse uma bacia na cabeça, era cavaleiro.

Estalajadeira: Este homem (se dirigindo para o Kleber) que está aqui conviveu com Don Quixote, diga.

Kleber calado ignora a estalajadeira.

Shirlei: Deve ser mais um louco.

Estalajadeira: Ele é assim mesmo, não gosta de muita conversa. Mas Don Quixote era um grande cavaleiro, enfrentou gigantes, defendeu donzelas, lutou contra exércitos.

Livia: É verdade e eu sei de uma história que dom Quixote enfrentou exércitos. Eu vou contar para vocês.

Estavam Dom Quixote e Sancho na estrada, quando viram uma nuvem de poeira no horizonte.

- Veja! Veja, bom amigo! Veja aquela grande nuvem que se levanta à distância – falou para o escudeiro. – Deve ser algum exercito que vem nos desafiar!

Sancho, impressionado, mais se surpreendeu ao olhar para trás, quando viu igualmente que outra nuvem de poeira vinha ao encontro deles.

- Senhor! Senhor! Meu senhor! São decerto dois exércitos e não apenas um só! Dom Quixote de La Mancha, ao ver o que Sancho mostrava, entendeu que eram sem dúvida poderosos batalhões dispostos para o combate.

- Vamos nos posicionar, definindo de que lado haveremos de lutar.

- Aquele exército esta sob o comando do grande imperador Dom Alifanfarrão, senhor mandão que é dono da ilha de Trapobana.- Já o outro batalhão tem por seu comandante o ilustre rei cristão do país dos Garamantas, Pentapolim de Arremangado Braço, pai de filha belíssima, princesa com quem o Dom Alifanfarrão quer porque quer se casar e a quem o rei negava sua mão em casamento, a menos que o imperador se batizasse cristão – completou o cavaleiro.

Sancho estranhava a demora dos exércitos, a ausência das batalhas, dos relinchos dos cavalos.

Via as nuvens de poeira trazendo até seus ouvidos apenas alguns balidos de ovelhas e carneiros.

Por fim, o que acontecia se esclareceu para Sancho.

As tais nuvens de poeira eram não mais que rebanhos de carneiros e ovelhas pastoreados por homens.

Para o cavaleiro andante eram não mais que guerreiros do senhor da Trapobana e do rei Pentapolim.

Ordenou ao escudeiro que aguardasse por ele, pois, com sua coragem ia entrar em combate defendendo os cristãos.

Avançou contra os rebanhos de carneiros e ovelhas.

E Pôs-se a golpear o que encontrou pela frente.

Os pastores, surpresos e assustados, em vão tentaram cercá-lo, contendo o desatino daquele estranho velhote montado num pangaré e trajando uma armadura.

Daí, tentaram acertá-lo com pedras e porretes.

Tantas foram as pedradas e as muitas porretadas que Dom Quixote acabou derrubado do cavalo, pisado pelas ovelhas, ferido e sem sentido na beira da estrada.

Certos de que tinham matado o louco que os atacara, os pastores, apressados, fugiram com seus rebanhos.

Sancho Pança, num galope veio ao seu encontro.

Dom Quixote estava todo machucado, fedendo e sangrando.

Estalajadeira: (chorando) Ai, coitadinho de Dom Quixote, todo machucado, fedendo e sangrando.

Shirlei: Don Quixote era mesmo um louco.

Estalajadeira: Don Quixote era um cavaleiro de verdade, minha Nossa Senhora do Pilar, tu não ouviu ele dizer?

Shirlei: Mas ele disse, eram ovelhas.

Estalajadeira: Está aqui o bruxo Ferrabrás para confirmar, ele ensinou Don Quixote a preparar o bálsamo que resolve qualquer problema.

Shirlei: Bruxo? Esse negócio de bruxaria não existe! Esse aí é mais um louco.

Kleber: A é vou lhes contar esta história.

Certa noite Dom Quixote e Sancho pança, cansados de tanta caminhada, chegaram numa hospedaria.

A esposa do homem, mais a sua bela filha, deram a Dom Quixote uma cama em um quarto que antes fora um estábulo.

A empregada Maritornes foi tratar do escudeiro. Passou a ele uma esteira que Sancho logo estendeu não muito longe da cama onde estava seu senhor.

No mesmo quarto, deitado, havia um jovem tropeiro que, acordado e quieto esperava a empregada. Esta lhe prometera seus carinhos e amores durante o correr da noite.

Sem demora Sancho pôs-se a roncar, barulhento.

Por sua vez, Dom Quixote, preso de ligeira insônia, viajava pelo mundo de sua imaginação, feliz por se hospedar no castelo da estrada sob a proteção de um nobre, o duque deste castelo, esposo de gentil dama, pai de bela donzela.

Entendia que a donzela se apaixonara por ele, que ela viria a ele antes da madrugada decerto que as escondidas de seu pai e sua mãe.

Jurava que ele não faria caso dessa visita da moça: preferia ser fiel a sua ilustre amada, Dulcinéia de Toboso.

Eis que em plena madrugada, silenciosamente, Maritornes, passo a passo, adentrou pelo quarto. Dom Quixote estava alerta, notou o vulto que entrava.

Certo que se tratava da formosa donzela, filha do nobre duque, o fidalgo, gentil, lhe estendeu os braços e assim a recebeu bem conforme exigia a elegância cortês de um cavaleiro andante.

Maritornes, que já vinha com suas mãos estendidas à procura do tropeiro, por conta da escuridão, entregou-se aqueles braços que pensou serem do jovem.

Amoroso, em meia voz, começou a lhe falar:

- Formosa e nobre dama, filha de boa estirpe... – agradeceu a visita e lhe pediu mil perdões, advertindo a moça que seu coração guerreiro pertencia a outra donzela por quem era apaixonado, Dulcinéia de Toboso.

Maritornes, vendo o engano, em vão quis se libertar dos braços de Dom Quixote.

Na outra cama, desperto, o tropeiro, surpreso, percebendo que algo estranho acontecia por perto, nada de nada entendendo, aproximou-se de onde se encontrava Dom Quixote e a empregada.

Ao ver que a moça lutava para se soltar dos braços do idoso fidalgo, o tropeiro, enciumado, deu um forte pntapé no rosto do cavaleiro que pôs sangue pela boca.

Não contente com isso, saltou sobre sua cama, que acabou quebrando, e mais chutou Dom Quixote.

O barulho acordou o bondoso hospedeiro que se dirigiu às pressas para o quarto dos hóspedes com vela acesa na mão.

Gritava pela empregada, pretendendo sua ajuda no cuidado do imprevisto.

Ao ouvir seu patrão, Maritornes, assustada se escondeu sob a coberta de Sancho.

Sancho, que dormia, despertou de repente sentindo o estranho vulto que se abraçava a ele, entendeu que se tratava de horroroso pesadelo. Pôs-se a esmurrar Maritornes.

E a moça também bateu em Sancho.

O tropeiro percebeu os apuros da empregada e correu para ajudá-la.

Logo o dono da casa se envolveu nas bordoadas.

Eis que a vela se apagou e todos socavam todos em meio à escuridão.

Todos aos poucos machucados foram saindo.

Ficaram Dom Quixote e Sancho Pança, gemendo de dor.

- Acho que fui surrado por quatrocentos guerreiros. Creio que mouros também – revelou o escudeiro, tentando se levantar para ajudar seu senhor.

Sem conseguir se mexer, Dom Quixote procurou tranquilizar cu Sancho. Prometeu curar sua dor com a receita de um bálsamo, uma poção preciosa que todos os cavaleiros costumavam usar em certas ocasiões de muito azar nos confrontos, batalhas e aventuras. Explicou que se tratava de uma receita do bruxo Ferrabrás.

Dom Quixote pediu ao escudeiro para ir buscar todos os ingredientes que seriam necessários para fazer a poção. – Me traz um pouco de azeite, vinho tinto um tanto azedo, sal em pedra, mais carvão, casca de laranja podre, espinhos de rosa negra e três tipos de ervas finas. É o que agora preciso para fazer o remédio.

Dom Quixote foi fazendo a poção, acompanhando o cozido com o sinal da cruz, bênçãos e orações rezadas em várias línguas.

Tomou uma boa dose do bálsamo quando pronto.

Mal acabou de tomar o remédio que fizera, começou a vomitar, suou, ficou encharcado, dormiu por mais de três horas. Levantou-se bem melhor, livre das dores no corpo.

Animado pelo efeito do remédio em seu senhor, Sancho Pança, decidido, também tomou sua dose da milagrosa poção. Mas em vez de melhorar, suou frio, teve febre, muita náusea, terrível dor de barriga, tremedeira de assustar. Pensou que ia morrer. Acordou sem dores no corpo, graças a poção milagrosa de Dom Quixote.

Estalajadeira e Lívía batem palmas e gritam “VIVA” de maneira muito alegre, bem à moda espanhola..

Shirlei (juntando as caixas): O próprio Sancho disse que era para Don Quixote viver as aventuras na leitura dos livros. E querem que eu acredite que Don Quixote era um cavaleiro e que este homem é um bruxo?

Estalajadeira: É, mas isso tudo aconteceu porque os dois eram muito amigos eles eram como unha e carne.

Certo dia os dois viajantes caminhavam em silêncio. Dom Quixote, levantando os olhos, percebeu que vinha em sua direção cerca de uma dúzia de homens. Eles avançavam em fila indiana, algemas nos punhos e presos uns aos outros por uma longa corrente que os atava em torno do pescoço. Eram escoltados por quatro guardas armados de escopetas, lanças e espadas.

- É um grupo de prisioneiros que, forçados, estão sendo levados Para servir o rei nas galés – explicou Sancho Pança, referindo-se as embarcações de guerra.

- Forçados? Como assim? – perguntou Dom Quixote. – É possível que o rei cometa uma violência dessas com algum servidor seu?

- Não é bem isso – explicou o escudeiro. – Quero dizer que estas pessoas foram condenadas por seus crimes a servir o rei nas galés, em trabalhos forçados.

- Pouco importa! Quer dizer que estes infelizes estão sendo levados contra sua vontade!

- Exatamente admitiu Sancho.

Como a corrente estava somente a alguns passos. Dom Quixote pediu com bastante polidez aos guardas que explicassem porque aquelas pobres criaturas eram levadas dessa forma.

- São condenados que vão servir ao rei.

Dom Quixote perguntou aos prisioneiros o motivo de suas condenações. E assim fez, para saber um a um, que crime haviam cometidos.

- Por ter ficado apaixonado- disse um- Por ser músico e cantor – disse outro. Por fazer feitiçaria – respondeu outro mais.

Dom Quixote soltou as correntes dos prisioneiros, mas advertiu que estavam obrigados a procurar sua querida Dulcinéia del Toboso para contar de sua façanha. Diante de riso de todos, o cavaleiro ofendeu-se os ameaçando. Foi o sinal para que os doze homens, enfurecidos, comesçassem a atirar pedras contra Dom Quixote, que foi puxado por seu fiel escudeiro para bem longe dali.

Shirlei: É, eles realmente eram amigos, você tem razão, mas só nisso porque de resto, ele era um lunático.

Estalajadeira: Já chega. Cansei desta história. Vou fechar a estalagem. Vocês vem aqui e ainda falam mal de Dom Quixote. Que desaforo.

Começa a briga entre os dois personagens enquanto desmontam a estalagem e montam o moinho com as caixas.

Estalajadeira: Dom Quixote era um bravo cavaleiro sim.

Shirlei: Não ele era um louco, um lunático.

Estalajadeira: Não era não.

Shirlei: Eu vou contar como tudo começou. Foi Assim: Dom Quixote e Sancho Pança vinham caminhando pela estrada, quando de repente avistaram lá ao longe....

Estalajadeira: Não , não, não.Eu vou contar como tudo começou. . Foi Assim:
Dom Quixote e Sancho Pança vinham caminhando pela estrada, quando de repente avistaram lá ao longe....

Ao fundo olhando os moinhos estão Dom Quixote e Sancho Pança.

Sancho: Você esta vendo o que eu estou vendo?

Dom Quixote: Sim são gigantes

Sancho: Não são moinhos de vento, meu senhor.

Dom Quixote: Vamos atacar!

Dom Quixote ataca os moinhos de vento.

Sancho: Você esta bem meu senhor?

Dom Quixote: Ai, ai! Tu viste Sancho, os gigantes se transformaram em pás de moinhos.

Shirlei: Eu não disse, eram moinhos.

Estalajadeira: Eu não disse, eram gigantes.

Estalajadeira: Ele lutou com exércitos enormes.

Shirlei: Não, eram moinhos de vento!

Estalagadeira: Eram exércitos!

Shirlei: Moinhos!

Estalagadeira: Exércitos!

Derrubam as caixas.

Livia: Senhoras e senhores eis a questão: Era Dom Quixote um bravo cavaleiro andante, ou era um louco, um lunático? Eram gigantes, ou eram moinhos de vento? Agora vocês vão decidir, porque nós, nós vamos é cantar!

*El trigo entre to'las flores
Há elegido a la amapola,
Y yo, y yo escojo a mi Dolores,
Dolores, Lolita, Lola*

*Porompom pón,poropo,porompom pero, però,
Poropo,porompo pon.(bis)*

*El cateto de tu hermano
Que no me venga com leyes,*

*Es payo y yo soy gitano
Que llevo sangre de reyes, que es pa,
Que ES pa, yo y yo soy gitano, que lle,
Que llevo sangre de reyes em la,em La,
Palma de la mano*

*Porompom pón,poropo,porompom pero, pero,
Poropo,porompo pon.(bis)*

*Verde era la hoja,
Verde era La parra,
Debajo Del puente,
Retumba, retumba, retumba, retumba...*

O PESCADOR E A SUA MULHER

Há muito tempo atrás, um pescador e a sua mulher viviam numa cabana sobre o mar. Eram muito pobres. Todos os dias o pescador levava as redes e os anzóis e ia pescar no mar.

Uma bela manhã, o pescador sentiu que um peixe enorme tinha mordido o seu anzol. Puxou com toda a sua força, até saltar fora da água um peixe azul e verde que começou a gritar: "Deixa-me ir, peço-te, não sou um peixe mas um príncipe enfeitado!"

- Claro que te deixo ir! - disse o pescador - Não saberia o que fazer com um peixe falante. Estás livre!

Quando regressou à cabana, o pescador contou tudo à sua mulher.

- E tu salvaste-lhe a vida sem lhe pedir nada em troca? - gritou a mulher
- Volta já para o mar e pede ao peixe que te dê uma casa decente com um bonito jardim!

O pescador abanou a cabeça mas obedeceu. Voltou ao mar e chamou:
- Peixe falante, milagre do mar, um pedido te quero fazer: para a minha mulher sempre descontente venho pedir-te uma recompensa!

- O que quer a tua mulher? - perguntou-lhe o peixe.

- Quer uma casinha com jardim.

- Vai embora que a tua mulher já tem o que deseja.

Quando regressou a casa, o pescador encontrou a sua mulher à sua espera numa casinha com um belo jardim.

- Que maravilha! - exclamou o pescador. - Aqui seremos felizes! - A mulher, porém, não agradeceu e nem sequer sorriu.

Na manhã seguinte gritou: - Estive a pensar e esta casa não me basta. Vai ter com o peixe e pede-lhe um castelo!

O pescador ficou muito triste, mas como tinha medo da mulher, obedeceu. Voltou ao mar e chamou de novo o peixe.

-O que queres desta vez? - perguntou-lhe o peixe.

- A minha mulher, agora, quer um castelo.

-Vai embora que a tua mulher já tem o que deseja.

O pescador voltou e encontrou a mulher num castelo cheio de soldados e criados. Mas nem desta vez ficou satisfeita. Na manhã seguinte, mal acordou disse: - Estive a pensar e este castelo não me chega. Quero ser dona do Sol, da Lua e de todas as estrelas!

O pescador ficou desesperado, mas como não conseguiu dizer-lhe que não, voltou ao mar.

Desta vez, porém, o peixe perdeu a paciência.

- Não merecem mais nada! - disse furioso.

- Ou melhor, merecem é ficar com aquela pobre cabana onde sempre viveram!

O pescador voltou a casa e encontrou a mulher vestida de trapos e verde de raiva. Mas agora não havia mais nada a fazer. O pescador e a mulher ficaram naquela cabana até ao fim das suas vidas.

- Quem tudo quer tudo perde!