



Revista  
CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS  
E ORALIDADE

V. 2  
N. 1

ANO 2  
jan/abr  
2024

# ORALIDADES, NARRATIVAS E CONTAÇÕES







**Reitora**

Adriana dos Santos Marmori Lima

**Vice-Reitora**

Dayse Lago de Miranda

DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – CAMPUS I

**Diretora**

Carla Liane Nascimento dos Santos

Programa de Pós-graduação em educação e contemporaneidade – PPGEduc

**Coordenador**

Emanuel do Rosário Santos Nonato

---

Revista de Contação de Histórias e Oralidade – CHO

Salvador – BA, v. 2, n. 1, Jan./Abr 2024

Universidade do Estado da Bahia

Revista do Programa de Pós do departamento de Educação –  
Campus I.

Universidade do Estado da Bahia

---



## **Equipe Editorial**

### **Editoras-chefes:**

- Rosemary Lapa de Oliveira (UNEB)
- Rosemary Lacerda Ramos (UNIFACS)

### **Editores Associados:**

- Carla Chastinet
- Carla Meira Pires de Carvalho (UNEB)
- Keu Apoema (UFSB)
- Luciene Souza Santos (UEFS)
- Risonete Lima de Almeida (UNEB)

### **Comitê Editorial Executivo e Conselho Editorial**

- Aline Oliveira da Silva
- Cilene Canda (UFBA)
- Giuliano Tierno (Casa Tombada)
- Jaqueline Santana Nascimento Queirós
- Jaqueline Sousa Santos Pita
- Laís Maria de Brito Lima Penha
- Lícia Maria Freire Beltrão (UFBA)
- Lúcia Leiro (UNEB)
- Maikom Joaquim Barbosa Ecard da Silva (IFES)
- Rosemary Rufina Perin (UNEB)
- Simone Silva de Paula
- Welber Santos

### **Arte e Design**

- Rosemary Lacerda Ramos (UNIFACS)

### **Equipe de divulgação**

- Aline Gabriela de Jesus Braga
- Gabriel Kelly Araújo Dos Santos



Revista  
**CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS  
E ORALIDADE**

Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Departamento de Educação – Campus I  
Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade

# R e v i s t a ChO

---

**Revista de Contação de Histórias e Oralidade**

**ORALIDADES, NARRATIVAS E  
CONTAÇÕES**

---

<https://www.revistas.uneb.br/index.ph...>



## SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

5

#### ARTIGOS

### CONTAR, RECONTAR E ENCANTAR: A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS EM UMA ESCOLA DOS ANOS INICIAIS DO MUNICÍPIO DE MARACÁS-BAHIA

7

Ananda Vieira dos Santos <https://orcid.org/0009-0007-8738-5554>

Marilete Cardoso <https://orcid.org/0000-0002-4088-8249>

#### ENSAIOS

### NUM VELHO COFRE, O TESOURO DA TRADIÇÃO ORAL

30

Daniela Landin Baffi <http://lattes.cnpq.br/3299415891351453>

Luciene Souza Santos <https://orcid.org/0000-0002-6751-1070>

### CONTAR HISTÓRIAS PARA CUIDAR DO MUNDO

43

Fabiano de Oliveira Moraes <https://orcid.org/0000-0001-6741-4564>

### ENSAIO SOBRE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

58

Lucia Tavares Leiro <https://orcid.org/0000-0002-3436-7092>

## APRESENTAÇÃO

Rosemary Lapa de Oliveira  
Rosemary Lacerda Ramos

A **Revista Contação de Histórias e Oralidades** chega ao seu segundo volume e traz, nesta edição, três ensaios encantadores e uma pesquisa que aproxima a contação de histórias da docência.

O encanto das histórias contadas passa pelo caminho da literatura, pela contação de histórias em sala de aula e em espaços não formais. Seja onde for, provoca o encantamento do dizer, porque provoca imagens mentais, estimula o imaginário e fala a linguagem própria dos sentimentos e sensações: a metáfora.

Seja através de pesquisas acadêmicas, de relatos de experiências de produção artística das poéticas orais, da ancestralidade ou de relatos de mediação para a contação de histórias, esse campo epistemológico vem se consolidando e esta revista tem a intenção de ampliar o campo de discussões a esse respeito, recebendo textos que oxigenem nossos conhecimentos sobre quem somos, por que somos como somos e como poderemos dizer. Tudo isso é possível através das histórias.

Neste segundo volume, temos um artigo e três ensaios.

O artigo **CONTAR, RECONTAR E ENCANTAR: A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS EM UMA ESCOLA DOS ANOS INICIAIS DO MUNICÍPIO DE MARACÁS-BAHIA** traz a sistematização dos resultados de um estudo acerca da compreensão de como o lúdico é colocado em prática na contação de histórias para potencializar o imaginário das crianças dos anos iniciais do ensino fundamental I, de uma determinada escola da rede pública do município de Maracás, município situado no sul da Bahia. Ali você encontra a análise dos desafios enfrentados pela professora para a prática de contar histórias no cotidiano da escola. Vale a pena ler e saber mais como ocorrem as ações de contação de histórias com crianças do segundo ano do ensino fundamental no interior da Bahia e como isso pode potencializar a criatividade e o imaginário infantil, e sim, cumprir com o planejamento escolar.

No ensaio **NUM VELHO COFRE, O TESOURO DA TRADIÇÃO ORAL**, as autoras buscam analisar aspectos e procedimentos ligados à tradição oral presentes no conto “O tesouro”, de Eça de Queirós. Para isso, empreendem uma reflexão acerca das diferenças entre escrita e oralidade, sem contrapô-las, apontando, ainda, para possibilidades de interlocução entre esses dois universos de práticas com a palavra. Nessa obra, o escritor português atua como um contador de histórias.

No ensaio **CONTAR HISTÓRIAS PARA CUIDAR DO MUNDO**, o autor, dialogando com Ailton Krenak sobre adiar o fim do mundo, busca no lugar do sonho que brotam as histórias ideias para esse adiamento. Segundo ele, é no espaço onírico, lúdico e sagrado, acessado por meio das histórias e dos sonhos e indicado por xamãs e sábios que nele habitam ou que por ele atravessam, que podemos resistir, re-existir e cuidar do mundo que em nós adoeceu. O texto propõe, por meio de uma fabulação sobre a fabulação, a abertura desse desdobramento de mundo a partir da apresentação de uma história vinda do topo do mundo, dos Himalaias: "O Senhor das Ilusões". Pois se é a partir do lugar do sonho que podemos construir paraquedas coloridos de todas as cores para suavizar a nossa queda (Krenak, 2019), o material onírico das histórias pode nos fornecer elementos suficientes para cuidarmos do mundo que anda doente em nós.

Em **ENSAIO SOBRE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS**, a autora apresenta três bases importantes para a contação de histórias: ‘a voz, a gestualidade e o enredo’, tendo a ancestralidade como viés. A fonte são suas observações, como docente, durante as atividades de contação de histórias em componentes curriculares no curso de Pedagogia. Considerando a contação como ‘arte, técnica’ ancestral e como prática literária, criativa e performativa, ela reúne um conjunto de recursos procedimentais extralinguísticos por meio dos quais se alcança, conscientemente ou não, o propósito da contação: de entreter e ensinar.

Que esses textos encantem quem os leia e que os traga para os encantos de contar histórias, de pesquisar sobre as histórias e de ouvir histórias e, assim, viver muitas e muitas vidas.

# CONTAR, RECONTAR E ENCANTAR: A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS EM UMA ESCOLA DOS ANOS INICIAIS DO MUNICÍPIO DE MARACÁS-BAHIA



TELLING, RETELLING AND ENCHANTING: STORYTELLING IN AN EARLY YEARS SCHOOL IN THE MUNICIPALITY OF MARACAS-BAHIA

CONTAR, RECONTAR Y ENCANTAR: CUENTACUENTOS EN UNA ESCUELA DE PRIMEROS AÑOS DEL MUNICÍPIO DE MARACAS-BAHIA

Ananda Vieira dos Santos <https://orcid.org/0009-0007-8738-5554><sup>1</sup>  
Marilete Cardoso <https://orcid.org/0000-0002-4088-8249><sup>2</sup>

## RESUMO

Este artigo traz, sinteticamente, a sistematização dos resultados de um estudo acerca da compreensão de como o lúdico é colocado em prática na contação de histórias, para potencializar o imaginário das crianças dos anos iniciais do ensino fundamental I, de uma determinada escola da rede pública do município de Maracás–BA; assim como, analisar os desafios enfrentados pela professora para a prática de contar histórias no cotidiano da escola. Trata-se de uma pesquisa com abordagem qualitativa, inspirada no método do tipo etnográfico, na perspectiva histórico-cultural. Os dispositivos da pesquisa foram: a observação e entrevista, realizada em uma escola de rede pública, no município de Maracás–Ba com uma turma de 2º ano. Como principais resultados constata-se que: muitas vezes essa prática de contação de história é vista como uma atividade recreativa, focada no calendário comemorativo, sendo considerado como algo negativo ou desnecessário. Também ficou evidente que estes momentos só acontecem em dias específicos e mesmo nesses dias, a real intenção das educadoras não é a de potencializar a criatividade e o imaginário infantil, e sim, cumprir com o planejamento escolar, já que a escola possui um projeto de leitura.

**Palavras-chave:** Contação de histórias; Anos iniciais; Imaginação.

## ABSTRACT

This article brings, synthetically, the systematization of the results of a study on the understanding of how playfulness is put into practice in storytelling, to enhance the imagination of children in the early years of elementary school, at a specific school in the public network of municipality of Maracás –BA; as well as analyzing the challenges faced by the teacher in the practice of telling stories in

<sup>1</sup>

<sup>2</sup> Doutora em Educação (UFBA). Mestre em Educação (UFBA). Especialista em Psicomotricidade Relacional (UNILASALIE-RS). Professora Adjunta do Departamento de Ciências Humanas e Letras (UESB). Docente do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGed/UESB). Líder do Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação, Ludicidade e Infância (GEPELINF/UESB). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Educação, Didática e Ludicidade – GEPEL/UFBA. Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-4088-8249> E-mail: [marilete.cardoso@uesb.edu.br](mailto:marilete.cardoso@uesb.edu.br)



the daily life of the school. This is a research with a qualitative approach, inspired by the ethnographic method, from a historical-cultural perspective. The research devices were: observation and interview, carried out in a public school, in the municipality of Maracás-Ba with a 2nd year class. The main results show that: this practice of storytelling is often seen as a recreational activity, focused on the commemorative calendar, being considered something negative or unnecessary. It was also evident that these moments only happen on specific days and even on those days, the educators' real intention is not to enhance the student's creativity and imagination, but rather, to comply with school planning, as the school has a project of reading.

**Keywords:** Storytelling; Early years; Imagination.

## RESUMEN

Este artículo trae, de manera sintética, la sistematización de los resultados de un estudio sobre la comprensión de cómo se pone en práctica la lúdica en la narración de cuentos, para potenciar la imaginación de los niños de los primeros años de la escuela primaria, en una escuela específica de la red pública de municipio de Maracás –BA; así como analizar los desafíos que enfrenta el docente en la práctica de contar cuentos en el día a día de la escuela. Se trata de una investigación con enfoque cualitativo, inspirada en el método etnográfico, desde una perspectiva histórico-cultural. Los dispositivos de investigación fueron: observación y entrevista, realizada en una escuela pública, del municipio de Maracás-Ba con una clase de 2º año. Los principales resultados muestran que: esta práctica de contar historias muchas veces es vista como una actividad recreativa, enfocada al calendario conmemorativo, considerándose algo negativo o innecesario. También se evidenció que estos momentos solo ocurren en días específicos e incluso en esos días, la verdadera intención de los educadores no es potenciar la creatividad e imaginación del estudiante, sino cumplir con la planificación escolar, ya que la escuela tiene un proyecto de lectura.

**Palabras clave:** Narración; Primeros años; Imaginación.

## INTRODUÇÃO

Contar histórias pode ser compreendida como uma forma de preservar culturas e também de ampliar conhecimento de quem escuta ou narra uma experiência. É reconhecida como uma prática lúdica, que potencializa o imaginário e a criatividade, sendo uma característica essencial para a aprendizagem da criança. No entanto, a compreensão dos aspectos lúdicos, como os jogos, o brincar e a contação de histórias, no ensino fundamental, barra na complexa problemática de ser limitadas e excluídas do cotidiano escolar, deixando esses momentos apenas para a hora da recreação.

É comum observarmos nas instituições “as crianças serem meras

espectadoras de sequências de atividades ou ficarem refém de propostas sem sentido” (Finco, 2015, p. 222), sendo que na maior parte do tempo as crianças passam sentadas escrevendo ou realizando atividades monótonas. Por isso, é comum encontrar muitos educadores com a visão de que a prática de contar história se destina exclusivamente à Educação Infantil, restringindo essa ação nas outras séries, o que é um grande problema a ser debatido.

Outra questão que devemos considerar é o rompimento do lúdico na educação básica, quando diariamente nas instituições de Educação Infantil a contação de histórias e outras experiências lúdicas se fazem presentes. Em contrapartida, nos anos iniciais, isso se quebra, se rompe e passa a ser considerado só questões pedagógicas, quando adotam o lúdico com caráter de preparo/como instrumento, tirando o caráter recreativo, espontâneo e criativo (Girardello 2018; Cardoso, 2018). Trata-se de problemática comum nas escolas do ensino fundamental, que exigem “que a brincadeira seja separada da atividade escolar, já que os alunos estão ali para aprender, não para brincar” (Cardoso, 2018, p. 29).

É preciso pensar a necessidade do lúdico no ensino fundamental, “com a ideia de liberdade e de criação, para que a criança cria um leque de oportunidades de experimentar a liberdade, expondo seu potencial criativo, na medida em que ela pode transformar a realidade pela percepção singular imaginativa” (Cardoso, 2018, p. 30). Ainda mais no mundo tecnológico em que vivemos, no qual tudo é mais fácil e prático de ser encontrado, as informações já vêm todas prontas. Por isso, Gilka Girardello nos aponta que, [...] “As crianças precisam, de um lado, ter acesso à riqueza narrativa; de outro, receber a escuta atenta, curiosa e solidária de quem está ao lado delas, para que desenvolvam a confiança em sua própria voz de narradores” (Girardello, 2020, p. 09).

Mediante ao contexto abordado e com base nas fissuras e questões acima levantadas, surgiu o interesse de investigarmos a seguinte questão: De que maneira o lúdico é colocado na prática de contar de histórias para potencializar o imaginário das crianças dos anos iniciais do ensino fundamental I, de uma determinada escola da rede pública do município de Maracás–BA? E quais os desafios enfrentados pela professora para realização da prática de contar de histórias no cotidiano da escola?

O Estudo teve como objetivo principal, compreender como o lúdico é colocado em prática na contação de histórias para potencializar o imaginário das crianças dos anos iniciais do ensino fundamental I, de uma determinada escola da rede pública do município de Maracás –BA; assim como, analisar os desafios enfrentados pela professora para a prática de contar de histórias no cotidiano da escola. Para tanto, propomos neste texto, inicialmente, fazer algumas considerações analíticas e propositivas acerca da contação de histórias como potência lúdica, do despertar o imaginário das crianças. Em seguida, discorreremos acerca dos caminhos metodológicos utilizados para este estudo; depois, apresentaremos nossas análises acerca da prática de contar histórias em uma escola dos anos iniciais do Município de Maracás-BA, com foco para datas comemorativas. Por fim, traremos à baila nossas considerações finais.

## **A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS COMO POTÊNCIA LÚDICA DO DESPERTAR IMAGINÁRIO DAS CRIANÇAS**

A priori, é importante enfatizar que a contação de história surgiu há muito tempo, antes mesmo da escrita, ou seja, não tendo uma data cronológica que marque seu surgimento. Visto que, desde sempre a humanidade sentia a necessidade de contar e recontar fatos históricos que faziam parte do passado e cultura de cada povo. Conforme Busatto (2006, p. 25), “a contação de história ou narração oral dá ao sujeito que conta e ao sujeito que houve um contato com outras dimensões de seu ser e de sua realidade que os cerca”. Desse modo, um contador de histórias, em todo tempo e lugar, encontrou quem o escutasse, e normalmente eram as pessoas mais velhas que narravam aos mais novos, e assim ocorria um ciclo e as histórias e ensinamentos iam passando de geração em geração.

Busatto (2006) nos ensina que os povos indígenas são um dos maiores exemplos de contadores de histórias, destacando a importância que os indígenas têm em repassar suas histórias e ensinamentos para as futuras gerações. Nessa perspectiva, Busatto (2006, p.17) relata que “o pajé, que tinha, só ele, os segredos da arte de dizer, deixou de ser um mero instrumento de diversão e encantamento popular, para ser depositário das tradições da tribo, as

quais ele deveria transmitir às novas gerações”. Sendo assim, o contador torna-se alguém mais respeitado dentro de sua comunidade, por passar e repassar seus conhecimentos sábios.

No decorrer dos tempos, com o desenvolvimento da sociedade e o surgimento da escrita, surgiram outros contos e os contadores de histórias tiveram que se adaptar e mudar sua postura, de modo que, as histórias passaram a ser vistas com um novo olhar e com novas estratégias para seu uso e ganharam destaque como uma das oportunidades de potencializar com o imaginário das pessoas. Acrescentando-se que, a história e o conto não são usados somente para passar e resgatar ensinamentos e culturas de uma geração para outra. Nesse contexto, Busatto afirma que os contadores de histórias chegam de todas as partes, sendo elas:

Norte, Sul, Leste e Oeste. Vêm vestidos de vermelho, azul e amarelo, fitas coloridas penduradas pelo corpo; vêm com jeito de palhaço ou de princesa; outros vestidos de si próprio. Alguns trazem consigo instrumentos sonoros, músicos e cantores; outros são eles próprios músicos e cantores; alguns portam malas, bonecos, fantoches, mímica, humor; outros nada trazem, apenas vão chegando, contando, deixando leituras aos seus ouvintes (Busatto, 2006, p. 26).

Dessa forma, com o avançar dos anos, os perfis de contadores foram se alterando, e atualmente não há um tipo específico de ouvintes, bem como, não há um estereótipo de contadores. Nesse viés, visando, o contexto histórico, a contação de histórias chega nas instituições de educação dando oportunidades de passar para as crianças os ensinamentos que foram passados com os descendentes, de maneira que as crianças tenham a curiosidade e o interesse em aprender. Assim, as literaturas infantis têm o poder de auxiliar as crianças em suas maiores barreiras, e potencializar seu lado criativo e imaginário. Pois, conforme Girardello (2014, p. 69)

Contar e ouvir histórias em uma roda não é uma partilha só no plano da linguagem, é também uma troca que se dá através do próprio ar que se respira, pelo sopro compartilhado em que vibra a voz de quem fala no ouvido de quem escuta, pelo calor físico gerado pelos gestos de quem conta e de quem reage, pela vibração motriz involuntária – arrepios, suspiros, sustos – causadas pelas emoções que a história desencadeia.

É válido ressaltar que a contação de histórias é uma potência para o imaginário da criança, mas essa experiência de linguagem também tem o poder



de ampliar as possibilidades de uma criança, beneficiando a interação e o vínculo que se cria entre narrador e ouvinte. Sendo a escola o primeiro local na qual as crianças passam a interagir socialmente com mais frequência, influenciando diretamente na sua formação, é natural que ela esteja ali.

Nesse sentido, a contação de histórias tem sido uma estratégia pedagógica que é utilizada em sala de aula, pois, o ato de contar ou ler uma história abre espaços para imaginação, desenvolvendo aspectos positivos para a leitura e escrita, além de potencializar nos alunos o gosto e hábito pela leitura. De modo que, o uso da literatura favorece o processo de alfabetização e letramento e vários tipos de aprendizagem acontecem.

Embora seja comum se deparar com a problemática da contação de histórias nos anos iniciais vir a acontecer apenas em momentos de recreação, Abramovich (1997) enfatiza que, ela atua de forma positiva no desenvolvimento da linguagem, da criança, de sua criatividade e que ela expressa seus sentimentos. Diante disso,

É ouvindo histórias que se pode sentir (também) emoções importantes, como a tristeza, a raiva, a irritação, o bem-estar, o medo, a alegria, o pavor, a insegurança, a tranquilidade, e tantas outras mais, e viver profundamente tudo o que as narrativas provocam em quem as ouve - com toda a amplitude, significância e verdade que cada uma delas fez (ou não) brotar... pois é ouvir, sentir, e enxergar com os olhos do imaginário! (Abramovich, 1997, p.17).

É necessário que se utilize de novas práticas para que o ensino se torne mais prazeroso e significativo. Nesse sentido, o ato de contar histórias e usá-lo em sala de aula, gera retornos positivos, por exemplo o gosto pela leitura que pode ser possibilitado pelo prazer de ler e não pelo simples fato de ser obrigado. Nessa situação, Abramovich (1997, p.143) afirma que “ao ler uma história a criança também desenvolve todo um potencial crítico”. Percebe-se o quanto é fundamental inserir a contação de histórias no cotidiano escolar das crianças, fazendo com que percebam que o ato de ler vai além de decodificar as letras de forma mecânica.

É notável a quantidade de habilidades que possibilitam e facilitam o uso dessa prática em sala, e elas podem ser desenvolvidas através da literatura no cotidiano escolar e a contação de histórias pode ser um meio eficiente de inserir os conteúdos de forma prazerosa e lúdica para as crianças, promovendo

aprendizagens significativas, despertando sua imaginação, e criatividade. Cabe aos educadores, aguçar o imaginário infantil com o uso de histórias bem selecionadas, com vocabulário rico e diversificado, abordando o contexto cultural ao qual são inseridos.

É válido enfatizar que a ludicidade é um meio de facilitar o processo de ensino e aprendizagem da criança. Uma vez que o contexto histórico do lúdico pontua que sempre existiram brincadeiras, dessa maneira, nota-se que o lúdico está presente em todos os períodos da existência da humanidade, sendo uma experiência formativa para o desenvolvimento e aprendizagem da criança. Nesse viés, Oliveira (2010, p. 32) defende que

As crianças, desde a antiguidade, já brincavam com brincadeiras de construir e demolir, jogos de pular objetos e tantas outras atividades lúdicas. Ao longo da história, as atividades lúdicas foram sendo compreendidas e discernidas pela sociedade, conforme a sua concepção de mundo.

Aprender por meio do lúdico, desperta na criança sentimentos múltiplos que são aspectos necessários em todas as fases de sua vida, pois o aprender faz parte da vida, assim como o brincar é para elas. Sendo assim, considera-se que a ludicidade, nos anos iniciais do ensino fundamental 1, é uma experiência de formação para a criança, auxiliando no desenvolvimento e na aprendizagem social, cognitiva, motora e cultura. Partindo desse pressuposto, podemos salientar que as atividades lúdicas nas séries iniciais do ensino fundamental podem potencializar os conhecimentos já existentes dos alunos, além da facilidade que terá para adquirir conhecimentos e potencializar o seu imaginário, os jogos são essenciais para criar laços de amizade, afeto e companheirismo.

Entretanto, proporcionar vivências lúdicas nas séries iniciais do ensino fundamental não é tarefa fácil, de modo que, para se trabalhar com jogos e brincadeiras no campo educacional é preciso fazer com que as crianças sintam-se atraídas pela brincadeira, sintam-se interessadas em participar para que por fim possam chegar de fato à aprendizagem. Nessa direção, a contação de histórias necessita fazer parte do acolhimento das crianças e serem realizadas sem improvisos, para que se torne uma experiência contagiante entre os participantes, permitindo que a ludicidade passe a fazer parte do cotidiano da escola.

## METODOLOGIA

Este estudo partiu de uma abordagem qualitativa, que contou com uma pesquisa bibliográfica e o estudo de campo inspirado na pesquisa etnográfica. Optou-se pela abordagem qualitativa, pois não buscamos expressar através de números os fatos e dados estatísticos, mas sim, compreender a realidade e seus fenômenos do cotidiano escolar que foi estudado.

Iniciamos com o estudo bibliográfico, trazendo o pensamento de alguns estudiosos da área, para podermos nos aprofundar como o lúdico é utilizado no desenvolvimento do imaginário, na contação de histórias, para crianças nos anos iniciais do ensino fundamental I. Desse modo, Boccato (2006, p. 266) descreve a pesquisa bibliográfica como, “Busca a resolução de um problema (hipótese) por meio de referenciais teóricos publicados, analisando e discutindo as várias contribuições científicas”.

Para o desenvolvimento do estudo de Campo, foi utilizado o método inspirado na pesquisa etnográfica, sobre um olhar com a perspectiva histórico-cultural. É relevante enfatizar que, a pesquisa do tipo etnográfico foi elaborada por antropólogos com a finalidade de estudar e compreender a sociedade e a cultura. Como também, esse tipo de pesquisa vem sendo utilizado para entender os contextos educacionais. Dessa maneira,

A pesquisa etnográfica busca a formulação de hipóteses, conceitos, abstrações, teorias e não sua testagem. Para isso faz uso de um plano de trabalho aberto e flexível, em que os focos da investigação vão sendo constantemente revistos, as técnicas de coleta, reavaliadas, os instrumentos, reformulados e os fundamentos teóricos, repensados (André 1995, p. 25).

Diante de todo o contexto já citado acima, foram utilizados como dispositivos de produção de informações: a observação, o diário de campo e a entrevista. Toda observação requer anotações, dessa maneira, a escrita e leitura do diário reconfigura a relação com o tema de pesquisa e registra as memórias relacionadas. Assim, a escrita em um diário de campo pode produzir reflexões

que levam ao surgimento de outros afetos e novas análises. De forma complementar, esta pesquisa também contou com a entrevista, que pode ser considerada “[...] como uma forma de interação social. Mais especificamente, é uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação” (Gil, 1999, p. 117).

A pesquisa foi desenvolvida na sala de aula, em uma turma de 2º ano, em uma determinada escola de anos iniciais do ensino fundamental 1 que atende crianças do 1º ao 5º ano, localizada no município de Maracás–BA. A turma investigada continha 19 alunos de idades entre 7 a 8 anos, com regência de uma professora que administra os quatro primeiros horários do turno da manhã, e já no turno da tarde as crianças têm mais três horários que são divididos entre as disciplinas extracurriculares.

Para análise dos dados, contamos, primeiramente, com a observação em sala, envolvendo as crianças que por si só já possuem um instinto investigativo, que nos envolvem cheios de curiosidades e muitos questionamentos, querendo saber de tudo, “*Qual teu nome pró?*” ou “*A senhora vai ser nossa nova professora*” “*vai vir amanhã? Senta do meu lado?* Entre muitas outras questões que foram levantadas em pouquíssimos minutos que estávamos ali. Desse modo, os nossos primeiros autores foram as crianças, seguindo, é claro, as questões éticas das pesquisas com crianças, na qual, tendo a finalidade de destacar as falas e as ações do cotidiano e no espaço escolar, cuida de proteger a sua imagem e identidade.

Tendo a entrevista como um instrumento de pesquisa, foi realizada a entrevista com professora regente da sala, abordando sua compreensão, seus conhecimentos, sua experiência, e sua opinião sobre a temática estudada, esclarecendo e se posicionando sobre sua forma de trabalhar e como é feito o trabalho para despertar o imaginário das crianças no dia a dia na sala de aula, bem como, os recursos usados por ela no momento da contação de história.

### **O “Era uma vez” de uma sala de aula**

A contação em sala de aula fomenta um espaço constitutivo para a



criatividade, imaginação e formação de ser crítico. Além disso, através da contação de histórias, a criança pode atribuir significados ao seu próprio contexto. Como afirma Schwarcz (2013, p. 51), “As boas histórias são cheias de surpresas e imprevistos, de situações que divertem, causam medo, emocionam — enfim, que nos colocam em um mundo não cotidiano, com suas próprias regras.”. Sendo assim, a magia de uma contação de história desperta a imaginação da criança, criando condições favoráveis para o desenvolvimento de uma mente perceptiva e inventiva. Nesse contexto, Coelho (2001, p. 12) enfatiza que:

A história alimenta a imaginação da criança há quem conte histórias para enfatizar mensagens, transmitir conhecimento, disciplinar até fazer uma espécie de chantagem ‘se ficarem quietos, conto uma história.’ ‘Se isso’ “se aquilo” quando inverso que funciona. A história aquieta serena, prende atenção, informa socializa e educa. O compromisso do narrador é com a história, enquanto fonte de sofisticação de necessidades básicas das crianças. Se elas escutarem desde pequeninas, gostarão de livros vindo descobrir neles histórias como aquelas que lhes eram contadas.

Diante desse exposto, salienta-se primeiramente a importância de trazer para a sala de aula o uso de livros infantis, bem como, explorar o mundo da contação de histórias. Contudo, as histórias e os livros devem ser escolhidos de acordo com a faixa etária das crianças e seu nível de compreensão. Logo, o professor deve buscar na contação narrativas que a criança consiga se identificar e fazer sua própria leitura de mundo. Assim, vale apontar que:

[...] faz muito sentido pensarmos a literatura como porta de entrada para a leitura das crianças. As histórias abordam situações muito próximas de seu cotidiano, falam de famílias, diferentes culturas e épocas, dos sentimentos, das relações, alimentam a imaginação e a fantasia, e contribuem com a socialização. Além disso, durante parte da infância as crianças buscam saber o que faz parte da realidade e o que é ficção. Sem dúvida estes são conceitos difíceis, porém as histórias as ajudam a compreendê-los. Fornecem elementos para a ampliação de seu conhecimento literário, social, histórico e cultural (Fonseca, 2012, p. 23-24).

O professor tem um grande papel dentro da sala de aula, para fundamentar a mediação entre a criança e a literatura, sendo primordial que o professor/leitor se relacione. Neste sentido, é importante apresentar a sala de aula investigada, na qual a Figura 1, logo abaixo, permite observar a sua estrutura.

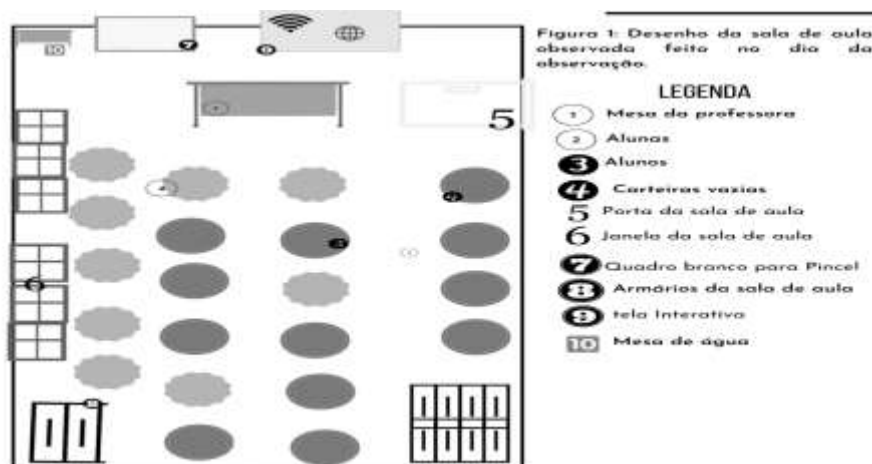


Figura 1 – infográfico da turma do 2º

Fonte: Elaboração própria, construída através das pesquisas realizadas

Podemos perceber pela Figura 1, que a sala de aula, é um ambiente agradável e aconchegante, possui uma decoração atrativa e é contemplada com dois armários, um para o professor e o outro dos alunos, cada aluno tem seu espaço para guardar suas coisas, materiais e afins.

Buscamos nos atentar em cada detalhe da sala de aula, vivências e práticas do cotidiano escolar, nos alunos, professores, os recursos usados em sala, os materiais que havia nos armários, falas e gestos que nos levassem à compreensão da estrutura da sala de aula e do seu papel de construir e despertar novos significados. E, principalmente, se a contação de histórias se fazia presente.

Sobe um olhar etnográfico, cheguei no meu local de pesquisa para a observação as 7h50 da manhã, com a finalidade de observar a chegada das crianças, bem como, a da professora regente. Os alunos ficaram muito eufóricos com a minha chegada, logo notei muitos olhinhos curiosos que desprendiam a atenção para me olhar, muitas perguntas e muitos abraços calorosos tomaram conta da minha manhã. Mas, logo a aula iniciou e fizeram suas atividades e rotina como de costume. Chamou minha atenção que durante o horário do lanche as crianças têm apenas 15 minutos de intervalo, para lanche e brincar (Diário de campo, 08/2023).

Como pode-se observar através do infográfico, as cadeiras enfileiradas nos permitem analisar um modelo de sala de aula tradicional, com a mesa do

professor centraliza em frente delas, no fundo da sala encontram-se os armários: um contendo as coisas pessoais dos alunos e o outros com os recursos do professor. Logo a frente, temos o quadro branco e a tela tecnológica.

Nesse viés, durante a observação realizada em sala, notamos que a contação de histórias não se fez presente na rotina das crianças, bem como, os livros infantis que não estão presentes em sala, e nem mesmo fora dela, as crianças não têm uma procura ativa e nem são incentivadas a ler. O que de certo modo é preocupante. O contato com os livros, a contação de história se limita nos anos iniciais, deixando de ser um recurso importante para uma grande parcela de educadores. Contudo, Abramovich (1997, p. 24) orienta que “ouvir histórias é viver um momento de gostosuras, de prazer, de divertimento dos melhores [...]”. Desse modo, através desse ato, pode-se ampliar o conhecimento da linguagem e o conhecimento de mundo.

No primeiro dia de aula, teve uma contação de histórias, algumas alunas fizeram parte dessa contação, o livro era extenso e não havia gravuras, a professora leu algumas páginas e logo passou para uma das alunas lerem.

Aluna: Deixa eu ir, pró, por favor?

Aluna: Eu também quero!

Professora: Pode vir.

A aluna leu algumas páginas do livro, e a sala havia perdido o foco, começaram-se as conversas, de imediato a professora reclamou e os meninos retomaram a leitura. Nesse mesmo livro, outras duas alunas também contaram a história, e os olhinhos delas brilhavam quando contavam a história para os colegas (Diário de campo, 08/2023).

Em consideração a isso, o educador tem o papel de incentivar a leitura do aluno, potencializar o imaginário e despertar a criatividade da criança. Mantoan (2003) salienta que, a Literatura Infantil proporciona para a criança um modo de aprender a leitura e a escrita, conseguem cultivar novas experiências de aprendizagem, conferindo aos alunos maior independência e autonomia em sala de aula. Como pode ser visto na figura abaixo.

Figura 2- A Contação de história



Fonte: Arquivos da autora

Assim, durante o período de observação, foi percebido que em alguns momentos as crianças tiveram acesso direto à contação de histórias e aos livros infantis, como foi relatado acima no diário de campo, em alguns momentos elas foram incentivadas a contar e criar suas histórias.

É válido frisar que, ao possibilitar a contação de história, o professor precisa convidar o aluno a se aventurar nas próprias interpretações, necessita ser mediador e conduzir a leitura do texto e assumir seus riscos, aumentando suas habilidades de saberes e técnicas, além disso, é fundamental que ele busque potencializar a criatividade e despertar o imaginário da criança. Ademais, o professor tem que desenvolver na criança o gosto pelos livros, incentivá-los a cada vez mais ler.

Figura 3 - Crianças contadoras de história



Fonte: Arquivos da autora

Como pode ser analisado nas figuras 2 e 3, nota-se um momento em que ocorreu a contação de histórias e o uso de livros infantis em sala, como também, pode-se observar a participação das crianças durante a contação, e a felicidade



estampada no rosto dela ao ler o livro. Além disso, na figura mostra algumas crianças prestando atenção na leitura da professora e outras dispersas.

A escola oferece muitos recursos para potencializar o despertar lúdico e imaginário das crianças. Como pode ser observado na figura 4 abaixo:

*Figura 4- recursos ludo pedagógicos*



*Fonte: Arquivos da autora*

Dentro da escola, encontra-se um grande acervo de livros e também possui uma biblioteca. Além dos livros, a instituição oferece uma grande variedade de recursos como, fantasias, fantoches, matérias para fazer peças e encenações. Cabe ao professor dar o primeiro passo, e inserir esse material no dia a dia, fazer a utilização desses recursos para completar e ampliar a rotina das crianças, tornando as aulas mais lúdicas e significativas possíveis, fazendo com que a educação se torne transformadora na vida dos alunos.

Pereira e Bonfim (2016, p. 221) afirmam que “mesmo com várias possibilidades de aprofundamento sobre a dimensão lúdica, há resistência por parte da escola em vivenciar a ludicidade”. Assim sendo, entendemos que fica implícito uma situação de desvalorização da contação de histórias nos anos iniciais, mesmo a escola contendo inúmeras possibilidades e recursos, há uma resistência muito grande por parte da professora e falta de apoio e incentivo da escola diante desse contexto. Visto que, imaginário é parte inseparável da existência humana, em todos os momentos,

O papel do educador é fundamental quando acontecem atividades lúdicas em sala. Sua posição deve ser antes de tudo, de investigador do modo de pensar da criança para ajudá-la a compreender os conteúdos escolares e a superar dificuldades (Santos, 2000, p.77).

Ao despertar o imaginário de uma criança, podemos provocar nela várias reações e sentimentos. Deixando-os ansiosos, atentos, surpresos. Sentimentos podem ser notados não somente através da linguagem verbal, mas também ao observá-los através, das expressões. Como pode ser analisado na figura 5.

Figura 5- um momento lúdico



Fonte: Arquivos da autora

Semana do folclore, e nesse dia a professora criou uma história para contar para os alunos, ela intitulou como “amigos da floresta” “nessa história havia todos os personagens do folclore e eles protegem a floresta. Ela contou a história com o auxílio de um cenário, preparado por ela mesmo. Ela ia colando os personagens com auxílio de um velcro no cenário. Ao longo que ela ia contando as crianças ficavam super ansiosas para saber qual seria a personagem da vez, todos muitos eufóricos falavam:

Alunos: Agora vem o saci!

Aluno: não é não é a sereia, né pró Nanda?

Pesquisadora: não sei viu, será? Vamos descobrir agora!

Todos ficaram encantados e entusiasmados com a história, e no final todos queriam ir ver o cenário de perto (Diário de campo, 08/2023).

Ao contar uma história, o professor deve se organizar e planejar aquele momento, de modo que os alunos irão observar todos os pontos da história, quando a contação é planejada e é utilizada para despertar o imaginário, Castro (2008, p. 1) explica que: “Existem dois fatores que contribuem para que a criança desperte o gosto pela leitura: curiosidade e exemplo”. Nesse sentido, o livro deveria ser visto com mais importância, e a curiosidade como sendo uma característica inata do sujeito e descoberta de saberes experienciais.

### **Desafios para desenvolver a prática da contação de histórias na sala de aula.**

O maior desafio é, de fato, inserir a contação e o uso de livros infantis na rotina das crianças, especificamente nos anos iniciais. Como também, compreender a importância desse recuso e usá-lo a favor de uma aprendizagem mais significativa e prazerosa. Até mesmo porque, os textos lidos em sala de aula devem potencializar o prazer pela leitura, dando abertura para o despertar lúdico e imaginário das crianças. Abramovich (1997, p. 141) argumenta que:

Muitas vezes, dá nisso: adoção de autores medíocres, menores, desimportantes, muitas vezes contando histórias pra lá de desinteressantes, chatas, monótonas, antigas tantas vezes falando duma criança que não existe mais de problemas que não tocam ou sensibilizam... E como se pode estabelecer uma relação boa e gostosa com a literatura quando se trabalha em cima de textos assim (ou penas desse tipo)? Por que não pode adotar e propor a leitura de tantos livros no mês ou no bimestre - conforme a escolha de cada aluno-, em função de seus parâmetros, vontades, buscas, aflições, desse período?

Assim sendo, torna-se necessário trazer para sala de aula leituras que fazem sentido com o contexto a qual as crianças estão inseridas e leituras que se fizeram presentes durante toda aula. Contar uma história vai muito além do ato apenas de ler o livro, são vários contextos que fazem aquele momento ser especial e geram experiências positivas para as crianças. Nessa linha de pensamento, Abramovich também afirma que:

A partir daí ela pode pensar, duvidar, se perguntar, questionar... Pode se sentir inquieta, cutucada, querendo saber mais e melhor ou percebendo que se pode mudar de opinião... E isso não sendo feito uma vez ao ano... Mas fazendo parte da rotina escolar, sendo sistematizado, sempre presente – o que não significa trabalhar em cima dum esquema rígido e apenas repetitivo (Abramovich, 1997, p. 143).

Os maiores desafios para inserir a contação de história na sala de aula é a preparação e os recursos para que chamem a atenção das crianças. Nessa perspectiva, Ribeiro (2010, p. 11) salienta que, para um professor utilizar adequadamente a metodologia da contação de história e livros infantis em sala de aula, é necessário conhecer bem o enredo da história, e, dessa maneira “[...] estará se envolvendo com o tema, vivendo-o e emocionando-se. É importante também ter uma voz clara e agradável, que se modifica de acordo com a situação e os personagens. Dosar e não exagerar na carga de emoção.”. Ou seja, a contação de histórias contida na literatura infantil é indispensável para desenvolver as potencialidades e despertar o imaginário das crianças.

Semana folclórica na escola, e a professora havia comentado comigo que nessa semana teria muitas histórias para serem contadas. Em seguida, iniciou-se a aula como de costume com as saudações e depois a oração. A professora comunicou às crianças que iria contar a lenda do boitatá, eles ficaram entusiasmados, pois a maioria já conhecia, e como sempre muitos comentários surgiram.

Aluno: O boitatá é uma cobra com fogo na cabeça né, pró?

Professora: É, sim, ela protege a floresta de caçadores.

Aluno: O curupira tem fogo na cabeça também e a mula, né, pró?

Aluno: Eu amo histórias do folclore, porque é de terror e eu nem tenho medo,

sabia, pró Nanda? Essas meninas da sala tudo tem medo, tu tem medo também, pró?

Pesquisadora: Oi, meu amor, a pró não tem medo, não, porque os personagens só fazem mal para aqueles que não cuidam da floresta.

A professora pediu silêncio da turma, pegou o celular e realizou a leitura da história, algumas crianças não estavam prestando atenção, acredito que tenha sido por conta da forma escolhida de contar a história (Diário de campo, 08/2023).

Diante dessas constatações, nota-se a importância dos recursos para realizar a contação de histórias. De modo que ela necessita ser contada em prol de um algum propósito e não por contar só por contar. Entretanto, a busca por facilitar o processo é mais prática e fácil e muitos educadores, sem o mínimo de interesse ou preocupação contam e recontam as histórias de qualquer jeito, sem um preparo adequado.

Daí surge a necessidade de se falar em formação continuada. Alguns professores não possuem informações qualificadas sobre as temáticas abordadas até aqui, muitos deles acham comum a ausência do lúdico nos anos iniciais e tanto faz se tiver presente ou não, muitos querem facilitar o processo o que leva a prejudicar o desenvolvimento da criança.

Facilidades” (antipedagógicas) apresentadas domina qualquer outro tipo de tentativa que se venha fazer para quebrar tal esquema as facilidades do manual põem o saber ao alcance da mão e, por isso mesmo, congela-nos nas ideias instituídas, destruindo-o, uma vez que o seu uso ‘amarra’ o professor em uma rotina que lhe tira a liberdade e a criatividade (Leite, 1983, p. 38).

Vivemos atualmente em um mundo tecnicista, no qual a tecnologia está tomando conta de todos os lugares, inclusive na sala de aula, na qual os livros estão sendo trocados por telas, os fantoches, por desenhos em televisões. Como pode ser visto na figura a seguir.

Figura 6- A substituição dos livros infantis por telas



Fonte: Arquivos da autora

Por tudo isso, a escola, os professores e os alunos necessitam compreender e valorizar o uso do livro, pois, cada vez mais eles estão sendo esquecidos e deixados empoeirados guardados na estante, ao invés de serem lidos. Contudo, torna-se necessidade e dever da escola indicar diretrizes e incentivar a prática da leitura no cotidiano escolar. Nesse viés, Ziraldo (1988, p. 27) salienta que, “... a tônica da escola deveria ser a leitura, num trabalho que fizesse do hábito de ler uma coisa tão importante quanto respirar”. Até mesmo porque, “o amor pelos livros não é coisa que apareça de repente” como afirma, Sandroni e Machado (1988, p.16). Ou seja, é necessário ajudar a criança a descobrir o que eles podem oferecer.

De acordo com Vargas e Zavelinski (2011, p. 15), “na maioria das vezes, embora sabendo da importância em utilizar atividades diferentes e motivadoras que atendam à demanda de alunos de hoje, a escola e os processos de ensino e aprendizagem são reproduções de décadas anteriores.”. Em meio a tantos avanços na educação, ainda encontramos professores reprodutores, com mentes fechadas que não estão abertos para mudanças.

Em síntese, o ato de contar histórias ocupa um espaço na sala de aula, que fornece fonte de prazer, proporcionando momentos lúdicos. Todavia, é necessário que esse momento seja prazeroso para ambas as partes, pois o professor não pode se constituir narrador se ele próprio não encontra prazer em narrar histórias. Segundo Prieto (1999, p. 41):

Em plena virada de milênio, quando o professor se senta no meio de um círculo de alunos e narra uma história, na verdade cumpre um desígnio ancestral. Nesse momento, ocupa o lugar do xamã, do bardo celta, do cigano, do mestre oriental, daquele que detém a sabedoria e o encanto, do



porta-voz da ancestralidade e da sabedoria. Nesse momento, ele exerce a arte da memória.

Conclui-se que, a contação de histórias deve ser inserida nas aulas não só por uma obrigação, mas, sim, uma escolha do professor. O maior desafio é inseri-la em sala, cada vez mais os livros estão sendo deixados de lado. Abramovich (1997, p. 16) salienta que “é importante para a formação de qualquer criança ouvir muitas histórias... Escutá-las é o início da aprendizagem para ser leitor é ter um caminho absolutamente infinito de descobertas e de compreensão do mundo”. É preciso incentivar o hábito da leitura, o hábito de ouvir, para que as crianças potencializem a sua imaginação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo a escola um lugar de construção de aprendizagem, em especial, para os primeiros anos do ensino fundamental 1, em que o aluno faz a transição da educação infantil para os anos iniciais é primordial que os educadores saibam trabalhar com diferentes artefatos lúdicos, para que possam despertar a imaginação e criatividade da criança.

Neste estudo, que teve como objetivo compreender como o lúdico é colocado em prática na contação de histórias para potencializar imaginário das crianças dos anos iniciais do ensino fundamental I, de uma determinada escola da rede pública do município de Maracás–BA; assim como, analisar os desafios enfrentados pela professora para a prática de contação de histórias no cotidiano da escola, como principais resultados constata-se que: a contação de história é um excelente artefato pedagógico, cultural e prazeroso, sendo de grande potência no processo de construção da imaginação e criatividade. Assim, a contação de histórias tem um espaço garantido no Ensino Fundamental 1, desde que o educador saiba explorar esses momentos de forma correta, despertando e potencializando de forma lúdica o imaginário da criança.

A etapa dos anos iniciais não é sinônimo de rupturas e discontinuidades e, por isso, os educadores do Ensino Fundamental I necessitam compreender que as aprendizagens não ocorrem de maneira fragmentada e que é necessário

trazer o lúdico também para essa etapa e não só o restringir apenas na Educação Infantil. No entanto, apesar do aumento das pesquisas sobre a contação de história como uma potência lúdica para despertar o desenvolvimento imaginário das crianças, ainda é preciso que novas pesquisas surjam, no que diz respeito à contação de histórias, nessa outra etapa da infância, nas escolas do Ensino Fundamental I, espaço educativo investigado, como pudemos analisar, muitas vezes essa prática é vista como uma atividade recreativa, focada no calendário comemorativo, sendo considerado como algo negativo ou desnecessário.

A pesquisa de campo foi crucial para afirmar essa dicotomia do lúdico que existe nos anos iniciais, as vivências lúdicas deixam de ser parte essencial do ensino. Neste aspecto, os dados produzidos através das observações realizadas, apontam a falta de conhecimento e preparo tanto da escola quanto da professora regente da sala de aula observada. Também ficou muito mais evidente que a contação de histórias não é uma prática inserida em sala da escola investigada, e tão pouco é utilizada a fim de despertar o imaginário da criança. Uma vez que analisamos a forma como ela foi empregada em sala, uma história contada pelo celular, um livro sem imagens, uma biblioteca fechada, quinze minutos de intervalo para lanche e brincar. E isso, já responde muitas questões.

Diante disso, analisamos que esses momentos só acontecem em dias específicos e mesmo nesses dias, a real intenção das educadoras não é a de potencializar a criatividade e o imaginário do aluno, e sim, cumprir com o planejamento escolar, já que a escola possui um projeto de leitura. Entretanto, mesmo sem a compreensão por parte da professora e sem a intenção dela, essas pequenas ações ainda que sem preparo, acabam despertando o lado imaginário de alguns alunos. Mas, são algumas pequenas exceções.

É necessário destacar, que a falta de informações e de uma formação continuada é um dos nossos maiores impasses aqui, muitos educadores seguem aquele velho pensamento de que ao adentrar no Ensino Fundamental, o lúdico, o brincar, os jogos, a contação de história não são mais tão necessários, o que nos leva a um ensino tradicional, gerando consequências futuras, entre elas, a do adulto pouco criativo. Notamos a falta de preparo, a falta de uma formação

continuada envolvendo os aspectos lúdicos. Tendo em vista essa falta de formação continuada, surgem diversos empecilhos que impedem a introdução dessa prática de contação de história em sala.

Contudo, há muitos desafios a serem vencidos, o ato de contar história é muitas das vezes deixado de lado nos anos iniciais, ou é utilizado apenas em momentos de recreação, muitas vezes sem nenhum propósito definitivo, ou simplesmente para celebrar alguma data comemorativa. Infelizmente essa prática está cada vez mais sumindo do contexto escolar.

Com o avanço tecnológico, as histórias estão sendo passadas em telas, os livros infantis estão a cada dia perdendo o lugar, em vez de foliar um livro, as crianças estão descendo seus dedos em telas, o gosto pela leitura vai sendo deixado de lado. Nota-se que muitos professores ainda têm uma visão ultrapassada de que a contação de história se destina exclusivamente à Educação Infantil, por isso se restringem a utilizar essa prática em outras séries. É importante destacar que a tela também é um livro digital e muitas pessoas que têm acesso, podem despertar o gosto pela leitura através delas.

Portanto, o ato de contar histórias é uma das formas mais potentes de aproximar as crianças dos livros, principalmente, quando ela ainda não sabe ler. Por isso, é indispensável que ocorra a mediação do professor, no momento da contação da história. Sendo assim, para contar uma história, o professor deverá estar por dentro do conto, se entregar à experiência tanto quanto as crianças, é necessário que o educador queira fazer esse momento de forma significativa, para potencializar o imaginário das crianças.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. **Etnografia da prática escolar**. Campinas, SP: Papyrus, 1995. p.15-26

BOCCATO, Vera Regina Casari. Metodologia da pesquisa bibliográfica na área odontológica e o artigo científico como forma de comunicação. **Rev. Odontol. Univ.** Cidade de São Paulo, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 265-274, 2006

BUSATTO, Cléo. **A Arte de Contar Histórias no século XXI**. Petrópolis, RJ: 2006.

CASTRO, Eline Fernandes de. **A importância da leitura infantil para o**

**desenvolvimento da criança.** Trabalho científico de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Específica em Português) - apresentado à Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, 2008

CARDOSO, M, C. O Livre Brincar e a cultura lúdica infantil: experiência, performance e imaginário da criança. In: D'ÁVILA, C; FORTUNA, T. R. (Orgs.). **Ludicidade, Cultura Lúdica E Formação De Professores.** Editora CRV, Curitiba, 2018. pp.159-173.

COELHO, Betty. **Contar Histórias: uma arte sem idade.** 10. ed. São Paulo: Ática, 2001.

FINCO, Daniela; BARBOSA, Maria Carmen Silveira; FARIA, Ana Lúcia Goulart de (orgs). **Campos de experiências na escola da infância: contribuições italianas para inventar um currículo de educação infantil brasileiro.** Campinas, SP: Edições Leitura Crítica, 2015.

FONSECA, Edi. Interações: com olhos d ler, apontamentos sobre a leitura para a prática do professor da educação infantil. São Paulo: **Blucher**, 2012. (Coleção InterAções).

GIL, Antônio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa.** 4 edição. São Paulo. Editora. Atlas. S.A. 2002.

GIRARDELLO, Gilka. **Uma clareira no bosque: contar histórias na escola.** Campinas, SP: Papyrus, 2014.

GIRARDELLO, Gilka. **Crianças inventando mundos e a si mesmas: ideias para pensar a autoria narrativa infantil.** Childhood & Philosophy, Rio de Janeiro, v. 14, n. 29, jan.-abr. 2018.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Invasão da catedral: Literatura e ensino em debate. Porto Alegre: Mercado Aberto: 1983.

MANTOAN. Maria Teresa Eglér. **Inclusão escolar: o que é? por quê? como fazer.** São Paulo: Moderna, 2003.

OLIVEIRA, Juliana Ribeiro de. **O prazer de aprender brincando.** Niterói: Ática, 2010.

PEREIRA, Lucia Helena Pena; BONFIM, Patricia Vieira. Ludicidade e Formação da Criança no Primeiro Ano do Ensino Fundamental. **Educação e Foco**, Juiz de Fora, v.20, n. 3, p. 215-236, nov. 2015/ fev. 2016.

PRIETO, Heloísa. Quer ouvir uma história: Lendas e mitos no mundo da criança. São Paulo: Angra,1999. Col. Jovem Século XXI

RIBEIRO, Elisa. **A Contribuição da contação de histórias para a aprendizagem na educação infantil.** Curitiba, 2010, p.11

SANDRONI, Laura C; machado, Luís Raul. **A CRIANÇA E O LIVRO: GUIA PRÁTICO DE ESTÍMULO À LEITURA.** São Paulo, Ática, 1988.

SANTOS, Santa Marli Pires. **Brinquedoteca: a criança, o adulto e o lúdico.** Petrópolis. Vozes. 2000.

VARGAS, Jamily Charão; ZAVELINSKI, Angélica Lopes. Práticas Docentes no Ensino Fundamental: Reflexões Sobre o Brincar e o Estudar. **Revista Didática Sistêmica**, v. 13, n. 2, 2011

SCHWARCZ, Luiz. Caderno de Leituras Orientações para o trabalho em sala de aula. companhia das Letrinhas. **Editora Schwarcz S.A.** São Paulo, 2013.

PINTO, Ziraldo Alves. **A escola não está preparada para a magia da leitura.** Nova Escola, /Fundação Victor Civita, nº. 25, out. 1988.



## NUM VELHO COFRE, O TESOURO DA TRADIÇÃO ORAL

## IN AN OLD SAFE, THE TREASURE OF ORAL TRADITION

## EN UNA ANTIGUA CAJA FUERTE, EL TESORO DE LA TRADICIÓN ORAL

Daniela Landin Baffi <http://lattes.cnpq.br/329941589135145><sup>1</sup>

Luciene Souza Santos <https://orcid.org/0000-0002-6751-1070><sup>1</sup>

### RESUMO

Neste ensaio, buscamos analisar aspectos e procedimentos ligados à tradição oral presentes no conto “O tesoiro”, de Eça de Queirós. Para isso, empreendemos uma reflexão acerca das diferenças entre escrita e oralidade, sem contrapô-las, apontando, ainda, para possibilidades de interlocução entre esses dois universos de práticas com a palavra. Nessa perspectiva, embasamos nossas reflexões em referências como Zumthor (2005, 1997), Matos (2005), Bâ (2010), Fahl (2012), Benjamin (1994) para, por fim, identificarmos que, nesta obra, o escritor português atua como um contador de histórias.

**Palavras-chave:** Tradição oral; Conto; Contador de histórias.

### ABSTRACT

In this essay, we seek to analyze aspects and procedures linked to oral tradition present in the short story “The Treasure”, by Eça de Queirós. To this end, we undertake a reflection on the differences between writing and orality, without contrasting them, also pointing to possibilities of dialogue between these two universes of practices with the word. From this perspective, we base our reflections on references such as Zumthor (2005, 1997), Matos (2005), Bâ (2010), Fahl (2012), Benjamin (1994) to, finally, identify that, in this work, the Portuguese writer acts like a storyteller.

**Keywords:** Oral tradition; Tale; Storyteller.

### RESUMEN

En este ensayo buscamos analizar aspectos y procedimientos vinculados a la tradición oral presentes en el cuento “O tesoiro”, de Eça de Queirós. Para ello, emprendemos una reflexión sobre las diferencias entre escritura y oralidad, sin

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários (UEFS). Especialista em Narração Artística pel'A Casa Tombada/FACON (2021). Licenciada em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes UNESP (2013). Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade Casper Líbero (2007). Artista da palavra e do encontro. (Fonte: Currículo Lattes)

<sup>1</sup> Graduada em Licenciatura em Letras Vernáculas pela UESF (1999), Mestrado (2005) e Doutorado (2013) UFBA. Atualmente é Professora Titular da UEFS e Contadora de Histórias. Credenciada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/UEFS. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Poéticas Oraís/UEFS onde coordena a pesquisa Cacimba de Histórias: vidas e saberes de contadores de histórias de cidades do interior da Bahia. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Literatura Oral, atuando principalmente nos seguintes temas: Contação de Histórias, Leitura, Oralidades e EaD. (Texto informado pelo autor) (Informação capturada do Lattes)

contrastarlas, apuntando también a posibilidades de diálogo entre estos dos universos de prácticas con la palabra. Desde esta perspectiva, basamos nuestras reflexiones en referentes como Zumthor (2005, 1997), Matos (2005), Bâ (2010), Fahl (2012), Benjamin (1994) para, finalmente, identificar que, en este trabajo, la El escritor portugués actúa como un narrador.

**Palabras clave:** Tradición oral; Cuento; Narrador de historias.

As relações entre tradição oral e cultura escrita remontam há séculos e podem ser observadas em diferentes contextos que passam da oralidade primária para a oralidade mista, secundária e mediatizada.

De acordo com Paul Zumthor (1997), na primeira, todas as práticas com a palavra ocorrem por meio da voz, sem a presença da escrita, como a conhecemos ocidentalmente. Na segunda, escrita e oralidade coexistem, mas com predominância desta em relação àquela. Já na terceira situação, a escrita torna-se hegemônica e, por fim, na última, a oralidade é constituída com base na experiência midiática e nos aparelhos tecnológicos.

Em âmbito artístico, a partir do momento em que a escrita surge em determinada cultura, a letra e a voz passam a se impactar mutuamente, cujos intercâmbios geram marcas profundas em diversas obras literárias. Ressalta-se que, antes disso, a literatura era produzida por artistas da palavra que se exprimiam pela oralidade, isto é, não havia, até então, a figura do escritor, da escritora, o que coloca em xeque a perspectiva atualmente dominante (e ocidental) de arte literária. No que se refere especificamente ao conto, mostra-se pertinente uma diferenciação entre artista da palavra falada e artista da palavra escrita, bem como suas práticas. Em relação ao primeiro tipo, iniciaremos nossa reflexão na abordagem tradicional do ofício.

Em diferentes tempos históricos e contextos culturais, a figura do contador e da contadora de histórias é significativa, atuando em diferentes níveis, conforme identifica Gislayne Avelar Matos (2005). O primeiro seria o da diversão, em seus sentidos profundos e criadores, em que o conto é praticado como uma brincadeira, uma viagem a outros mundos, uma experiência de prazer e um exercício da imaginação por meio de um encontro que reúne pessoas em torno da palavra poética vocalizada, proporcionando inclusive um aprendizado da língua. No seu segundo nível, o conto oral é “um suporte de ensinamento para a

iniciação às regras morais, sociais e tradicionais da sociedade, na medida em que revela o comportamento ideal de um ser humano no seio da família ou da comunidade” (MATOS, 2005, p. 35). O terceiro nível, identificado pela autora, e, também, contadora de histórias, diz respeito à importância do conto no processo de conhecimento de si, de elaboração de sentidos para a vida, inclusive em suas relações com o sagrado.

Em seu conhecido ensaio sobre o contador de histórias, Walter Benjamin (1994) apresenta características extremamente válidas para pensarmos ainda hoje o ofício de contar histórias. Para o filósofo alemão, o contador de histórias é uma figura vinculada à experiência. Ou seja, é aquele que recorre à experiência vivida por ele mesmo ou àquela que passa de pessoa a pessoa, de boca em boca, intercambiando tais experiências por meio da narrativa e tornando-se, assim, um sujeito rico em experiência comunicável. Ao trabalhar a matéria-prima da experiência, a sua e a dos outros, ele a transforma em algo sólido, útil e único (Benjamin, 1994, p. 221).

Na perspectiva benjaminiana, são características do contador de histórias o senso prático e a capacidade para aconselhar e transmitir um saber. O autor aponta ainda para um traço significativo do contar: uma forma artesanal de comunicação. Nesse sentido, associa tal ofício ao “tédio”, este “pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta” (Idem, p. 204). Seus ninhos seriam justamente as atividades ligadas ao tédio, que tendem a desaparecer nas grandes cidades. Além disso, Benjamin sustenta que o conto, enquanto gênero literário, ao contrário do romance, cumpre uma função primordial para as reflexões que aqui empreendemos, que é a de alimentar a tradição oral.

Amadou Hampâté Bâ (2010) afirma que se alguém perguntasse a um verdadeiro tradicionalista africano o que é tradição oral, certamente ele ficaria muito embaraçado e após longo silêncio, provavelmente responderia: “É o conhecimento total”. Tal afirmação se justifica uma vez que tradição oral “é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial” (Bâ, 2010, p. 168). O tradicionalista malinês parte de experiências de oralidade africanas (com foco nas regiões de savana da

antiga África ocidental francesa), oferecendo muitos elementos para se pensar, de modo mais amplo, sobre tradição oral em sociedades diversas, entendendo-a como “herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (Bâ, 2010, p. 167).

A respeito do ofício de quem conta histórias e tendo em vista os contextos que conhece profundamente, Hampâté Bâ destaca a relação entre passado e presente contida no conto, em que não se trata de “recordar” um saber antigo, mas de “trazer ao *presente*” uma experiência do passado para que todos participem dela, como “testemunhas vivas e ativas” do evento narrado. Dessa forma, percebe-se a importância da ação de presentificar uma experiência pretérita, em diálogo direto e constante com a audiência.

O autor também realizou uma série de elaborações a respeito da interlocução entre escrita e oralidade. “Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo?” (Bâ, 2010, p. 168). Ele nos lembra que os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram os cérebros das pessoas, ambientes de memória a que sempre foi possível recorrer por meio da fala e da escuta e fontes originais para a posterior experiência da escrita. Hampâté Bâ observa ainda que, antes de colocar seus pensamentos no papel (ou em um arquivo de computador, poderíamos hoje acrescentar), o sujeito mantém um *diálogo* consigo mesmo em seu processo de composição, ou seja, uma criação verbal anterior à criação escrita. Acerca da suposta e propalada fidedignidade do escrito em detrimento do oral, o autor recorda que os textos das culturas letradas são, também, passíveis de erros e falsificações, uma vez que “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim, não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem” (Ibidem).

Ainda em uma perspectiva histórica, tendo em vista o contexto europeu, defrontamo-nos com um momento em que a hegemonia era da voz, mesmo em períodos caracterizados pela oralidade mista, em que a escrita já é praticada, mas a comunicação corrente dá-se pela fala, sendo a palavra vocalizada dotada de valor, confiabilidade e poder.

A questão (...) deve ser compreendida na perspectiva da confrontação histórica (cada vez mais dramática, na medida em que se desce pelo curso

do tempo) entre as tradições vocais e a escrita. Se remontamos a uma época que escapa quase inteiramente à nossa visão documental (assim, a alta época românica, anterior ao século XI), todas as semelhanças defendem a predominância de tradições orais (...). Essas tradições não deixavam de exercer uma espécie de hegemonia sobre a cultura dos séculos IX, X, XI. Parece-me que, então, na sociedade, a voz humana era sobrecarregada de uma função de poder. O poder caminhava lado a lado com a voz. (...) O que ocorre em seguida, ao longo dos séculos da Idade Média, é um longo movimento de oscilação e chega-se a um momento (o dos legistas) onde o poder passa ao escrito, que a partir de então sequestra tudo, saber e poder (Zumthor, 2005, p. 123-124).

Ainda que possamos identificar diferenças entre escrita e oralidade – ou “vocalidade”, como preferia Paul Zumthor –, uma compreensão marcada pela oposição não contribui, de modo profundo, com o debate. Antes, mostra-se como sendo mais fértil, a possibilidade de estabelecer relações de alteridade entre esses dois universos de práticas com a palavra, buscando ler (e escutar) seus recursos expressivos próprios. Entretanto, é possível distinguir o ofício de contar histórias oralmente e o de narrá-las por meio da escrita, ainda que por vezes um seja tomado pelo outro, em contextos de oralidade secundária ou mediatizada, talvez justamente pelo processo contínuo de desvalorização que a tradição oral sofreu nos últimos séculos.

Para mim o fundamento do conto é a oralidade, quer dizer a palavra [falada]. Ora, hoje estamos numa civilização de escrita e de imagem, e é isso que tem autoridade. Quando se diz de alguém, nas páginas literárias de um jornal: é um grande contador, trata-se quase sempre de um escritor. No entanto, o que funda o conto é a oralidade (Coulet apud Matos, 2005, p. 101).

É possível estabelecer relações entre esses diferentes modos de criação e transmissão de experiências por meio da palavra a partir de múltiplas perspectivas. Paul Zumthor aponta uma delas, inserindo noções fecundas ao debate.

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença (2007, pp. 68-69).

O medievalista suíço não contrapõe leitura e oralidade ou escrito e



vocalidade, mas aproxima esses universos por meio de uma noção de presença, que opera como uma interlocutora entre um campo e outro. Nesse sentido, é possível identificar uma presença da autoria na experiência de leitura de um conto. “Quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (Benjamin, 1994, p. 2013). Há ainda uma outra noção trazida por Zumthor, a de performance. Usualmente adotada nos estudos em torno da oralidade e das poéticas vocais, a performance pode ser também identificada na atuação de quem escreve. No caso específico, que interessa a essa reflexão, vamos nos voltar para uma análise da performance de um escritor como um contador de histórias.

“O tesoiro”, do escritor português José Maria Eça de Queirós (1845-1900), é exemplar no que se refere à influência da tradição oral na criação do autor. O conto narra a história de três irmãos fidalgos – miseráveis, famintos e bravios –, que, em certa primavera, encontram na floresta um velho cofre abarrotado de ouro. Movidas pela ganância, as personagens são apresentadas em um enredo marcado pela traição mútua e por um trágico desfecho. Publicada em livro póstumo, a narrativa foi incluída na obra *Contos*, de 1902, organizada por Luiz de Magalhães.

Dimensão menos conhecida da obra de um dos mais canônicos escritores de Língua Portuguesa, a contística de Eça aponta “(...) mudanças de procedimentos narrativos que se vão apresentando na obra do autor, bem como a permanência de seus ditames iniciais” (Fahl, 2012, p. 28). Se em seus contos encontramos um Eça que expõe uma forja para além dos recursos e propósitos da escola realista, com foco na análise de temas ligados à sociedade portuguesa, por outro lado, ao experimentar esse gênero de prosa, o escritor parece permanecer fiel a um projeto literário inicial, sintetizado em sua famosa frase, presente no prefácio da edição francesa de *O mandarim* (1880): “a nudez da realidade, sob o manto diáfano da fantasia”. Isso porque tais obras, apesar de se caracterizarem por referências de um repertório mais amplo (o mítico e o tradicional, por exemplo), não perdem a dimensão crítica que sempre mobilizou a pena do autor. É o caso do conto mencionado que, ao lado de “A aia”, é exemplo de um Eça que se volta para o acervo de narrativas tradicionais, revelando ainda uma face singular do escritor: a de contador de histórias.

No artigo “Do conto tradicional ao conto de autor: *O Tesouro de Eça de Queirós: uma abordagem didáctica*”<sup>2</sup>, Rosa Maria Soares Couto (2008) destaca a importância da oralidade na formação do escritor, que, quando criança, na casa dos avós paternos, escutava histórias de um velho escudeiro, grande leitor de literatura de cordel. Nisso, Couto defende que o primeiro contato de Eça com a literatura tenha se dado justamente por meio da tradição oral. Além disso, a pesquisadora colhe, de uma carta escrita por ele em Paris e datada de 1895 (um ano depois da publicação do conto na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro), uma percepção significativa a respeito do ofício de narrar: “Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar o homem, só essa de contar histórias se dedica amoravelmente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo” (p. 281).

Fonte inesgotável de saberes, a tradição oral é repertório contumaz de um sem-número de escritores de diferentes épocas e geografias, fazendo-se presente em obras diversas da literatura mundial. O gênero do conto parece ser particularmente marcado por esse acervo imemorial. Couto chega a afirmar que “(...) a gênese do conto literário (de autor) radica no conto popular tradicional (anônimo)” (p. 283). Para ela, os pontos de contato entre um e outro podem ser observados não somente em relação aos seus elementos estruturais, mas, em muitos casos, “(...) nos motivos/temas e na sua função, não só lúdico-recreativa, mas também educadora e moralizante” (Ibidem), as quais, muitas vezes, se fazem presentes tanto em narrativas estrangeiras, como nos contos do francês Charles Perrault (séc. XVII), quanto em nacionais como nos Contos da Carochinha (1894), do escritor brasileiro Figueiredo Pimentel. Nesse sentido, é possível afirmar que o conto em questão se insere como parte de um conjunto de narrativas que oferta uma certa moralidade, já que é possível extrair, num nível de leitura, uma advertência segundo a qual a cobiça leva à destruição.

“O tesoiro” pode ser considerado um reconto, fruto da reescrita de uma narrativa que faz parte, por exemplo, de uma obra canônica da literatura portuguesa, *Horto do esposo*. A respeito dela, Alana Freitas El Fahl (2012)

---

2 Todas as menções e citações em português de Portugal serão apresentadas da forma como foram encontradas nos textos originais, incluindo os trechos do conto analisado (com palavras da Língua Portuguesa grafadas de acordo com a norma da época).

afirma:

Tal obra, um livro medieval alcobacense, sem autoria definida (por vezes atribuído ao Frei Hermenegildo de Trancoso) apresenta os *exempla* para a edificação moral. Esses *exempla* consistem em uma série de histórias que buscam a moralização de seus ouvintes através das mensagens presentes nos textos. Ou seja, fazendo uso de narrativas que condenam as más ações humanas, constituem como *histórias de proveito e exemplo* (p. 154).

Em *Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós*, a autora aponta para o fato de que toda a obra de Eça está ancorada em uma certa intencionalidade de moralização ao lado do gesto constante de criticidade, também transversal a toda a sua ficção, com base na denúncia da falência de instituições fundamentais para a sociedade portuguesa: a igreja, o casamento e a família, como é possível identificar em seus diversos romances (Fahl, 2012, p. 156). No entanto, se boa parte da obra do escritor esteve voltada para o contexto português, no conto que escolhemos como objeto de nossa análise há uma operação de distanciamento espacial, uma vez que a narrativa se passa nas Astúrias, território espanhol. Quanto à dimensão temporal, não há um apontamento específico. A história se desenrola no tempo fabular, no tempo do “Era uma vez”. Essas duas dimensões de “O tesouro” – a moralização e o distanciamento espacial e temporal – são basilares dos contos de tradição oral.

No caso da primeira, trata-se de uma dimensão relativa a uma atitude de quem narra, sendo que à moralidade e à advertência somam-se a presença do conselho. A respeito deste último, há uma conhecida definição de Walter Benjamin (1994), para quem “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (p. 200). O conto tradicional, apesar de seu senso prático, é marcado justamente por uma abertura de sentidos, por uma ausência de explicações. O desfecho trágico dos irmãos, isto é, o fratricídio do qual todos acabam vítimas, indica uma moralidade ligada à ambição desmedida, no entanto, como bom narrador, Eça nada explica, não explicita uma “lição de moral”, propõe uma experiência por meio da narrativa. Essa noção de experiência, bastante abordada por Benjamin, está intimamente vinculada ao conselho, a um saber prático e à possibilidade de escutarmos uma história surpreendente sem que ela venha acompanhada de explicações. “Metade da arte narrativa está em evitar

explicações” (p. 203), afirma o filósofo.

Em relação à segunda dimensão apontada, trata-se de um procedimento narrativo sobre o qual Benjamin também teceu comentários, ao postular que o saber presente nos contos tradicionais vem de longe, tanto do longe espacial das terras estrangeiras quanto do longe temporal contido na tradição. E é nessa perspectiva que Eça também se mostra como um contador de histórias associado à noção benjaminiana de experiência, narrando uma história longínqua, que atravessou séculos e territórios, contada e recontada, num gesto de reinvenção de uma narrativa tradicional com as próprias palavras e a partir de seu repertório literário. Dessa forma, oferece aos novos e velhos leitores uma nova e velha história, alimentando uma tradição e mobilizando uma experiência. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994, p. 201).

Outro aspecto de “O tesouro”, relacionado ao conto tradicional, é o de que os três irmãos da história, Rui, Guanes e Rostabal, não são apresentados em suas profundidades psicológicas – se assim fossem, tal escolha conferiria um teor mais dramático e menos épico ao conto, aproximando-o mais do romance, com suas personagens dotadas de densidade subjetiva, que à própria narrativa. As personagens aqui assemelham-se menos a sujeitos marcados por singularidades que a tipos; são personagens coletivas. Também, nesse sentido, Benjamin identifica algo vantajoso para a memória e para experiência: “Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia” (p. 204).

Chamam atenção no conto de Eça ainda outras particularidades próprias das histórias tradicionais. Uma delas diz respeito ao elemento da cantiga, tão historicamente imbricada à narrativa oral. Após descobrirem o tesouro na floresta, os irmãos decidem que Guanes deve ir à vila vizinha para comprar comida, vinho e cevada, além de alforjes de couro (que seriam utilizados para a divisão do ouro). No caminho de ida e volta, montado em sua égua, Guanes entoava esta cantiga:

*Olé! Olé!  
Sale la crus [sic] de la iglesia,  
Vestida de negro luto...*

Os versos anunciam o desfecho do conto, determinado pela morte. Dessa forma, a cantiga se insere como elemento narrativo e poético, ao participar de modo significativo da composição da história. Além disso, há no conto um enigma, um mistério, como também é recorrente nas narrativas tradicionais. Na tampa do cofre onde está o tesouro encontrado pelos três irmãos, há um dístico em letras árabes, versos que não são traduzidos e tampouco despertam a curiosidade das personagens. Tal segredo parece coadunar-se com algo a ser decifrado diante da própria tradição oral, como comenta Alana Freitas El Fahl (2012, p. 171):

Ainda podemos tomar o enigma da inscrição, como o enigma da própria tradição. Desvendar a escrita antiga, os textos produzidos nos tempos pretéritos, seria um papel primordial ao escritor moderno, incumbido de ler os índices do passado, decifrar as ruínas que ainda ecoam sobre o tempo presente e descobrir o que fazer com a arca da tradição.

Os versos em árabe conteriam uma sabedoria, um conselho, na perspectiva benjaminiana, a que as personagens não souberam acessar? Será que se os irmãos, ou ao menos um deles, tivessem conseguido traduzir o dístico teriam recuado do gesto fratricida? As perguntas seguem suspensas e nos convidam a ler novamente o conto ou, quem sabe, a recontá-lo.

Pertinente ressaltar também a forma como o escritor representa a natureza que, com suas forças e seres, mostra-se como parte integrante de tudo o que ocorre. As estações – o inverno e depois a primavera –, a presença das águas e de outros bichos, a descrição da floresta, como no seguinte trecho do conto:

Na clareira, em frente à moita que encobria o tesoiro (e que os três tinham desbastado a cutiladas) um fio de água, brotando entre rochas: caía sôbre uma vasta laje escavada, onde fazia como um tanque, claro e quieto, antes de se escoar para as relvas altas. E ao lado, na sombra de uma faia, jazia um vélho pilar de granito, tombado e musgoso. Ali vieram sentar-se Rui e Rostabal, com os seus tremendos espadões entre os joelhos. As duas éguas retouçavam a boa erva pintalgada de papoulas e botões de ouro. Pela ramaria andava um melro a assobiar. Um cheiro errante de violetas adoçava o ar luminoso. E Rostabal, olhando o sol, bocejava com fome (Queiroz, 1902, pp. 127-128).



Os elementos da natureza estão presentes a cada momento, dialogando com as ações das personagens e com o próprio movimento da história. Quando Rui e Rostabal, já decididos a matarem o irmão, estão alertas na emboscada, surgem um vento frio e alguns corvos – signos de mau agouro –; Eça assim descreve a cena: “Um vento leve arripiou na encosta as fôlhas dos álamos – e sentiram o repique leve dos sinos de Retortilho. Rui, coçando a barba, calculava as horas pelo sol, que já se inclinava para as serras. Um bando de corvos passou sôbre êles, grasnando” (Idem, p. 130). Tudo parece como que encantado e animado espiritualmente. Após o assassinato de Guanes, “A tarde descia, pensativa e doce, com nuvenzinhas côr de rosa. Para além, na vereda, um bando de corvos grasnava. As éguas fartas dormitavam, com o focinho pendido. E a fonte cantava, lavando o morto” (Idem, p. 133). Não parece pouco significativa a escolha do adjetivo para a tarde (“pensativa”) e dos verbos “cantar” e “lavar” para se referir a uma ação da fonte.

Essa perspectiva ligada à natureza é muito frequente nos contos de tradição oral. Amadou Hampaté Bâ (2010), ainda que discorra acerca de sociedades africanas, apresenta traços ligados à oralidade que dizem respeito a diversas culturas tradicionais. De acordo com ele, a tradição oral pressupõe “uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (Bâ, 2010, p. 169). No conto de Eça, essa noção do Todo está presente, não havendo separação entre sujeitos e natureza, distanciando-se da lógica ocidental de fragmentação. No entanto, o escritor português mobiliza tal perspectiva à sua maneira, sem abrir mão de sua ironia característica. Após narrar acontecimentos terríveis, o autor comenta: “Uma estrelinha tremeluzia no céu” (Queiroz, 1902, p. 135). Em “O tesoiro”, o espírito tradicional do contador de histórias revela-se harmoniosamente amalgamado ao do velho Eça.

Retomando a menção às *histórias de proveito e exemplo*, as quais o conto se filia, como pontua Alana Freitas El Fahl (2012), sabe-se que esta nomenclatura diz respeito a uma categoria de classificação de narrativas que se refere à obra cujo título é justamente *Histórias de proveito e exemplo* (1575) e foi escrita por Gonçalo Fernandes Trancoso, tido como o primeiro contista português. Tal classificação é utilizada para caracterizar contos tradicionais

voltados para a moralização, como é o caso do reconto eciano, inserindo-o nessa categoria narrativa. Temos aqui mais um procedimento utilizado por Eça de Queiroz em sua atuação como contador de histórias, já que “O tesoiro” pode ser entendido como uma história de “segunda mão”, para fazer referência ao artigo de Cleonice Berardinelli – “Um tesouro de segunda mão”, mencionado por El Fahl, que observa: “essa expressão nos conduz à natureza da literatura de tradição oral, que se constrói e se propaga a partir da sua constante reelaboração e reescritura” (p. 155).

Nesse processo de reelaboração, tão caro às práticas de narração oral, cada contador de histórias e cada escritor imprime seu *estilo*. A respeito desta palavra, Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004) anotam: “A literatura é ainda concebida como constituída unicamente por textos da tradição escrita (como se a arte verbal pudesse prescindir da voz), produzidos por autor individual, designado *escritor*, que, este sim, possui estilo” (p. 144). E prosseguem:

Se, no entanto, partimos do sentido etimológico da palavra *estilo* – “instrumento usado pelos antigos para escrever sobre tábuas enceradas ou placa de cerâmica” e posteriormente a própria “escrita”, “maneira de escrever” que está na base do verbo *estilizar*, podemos concluir que escrever é estilizar. Em outras palavras: sempre que alguém que escreve um texto, imprime nele um estilo – pessoal ou coletivo. Determina para o texto mesmo uma forma (outra) de recepção. Esse passeio etimológico evidencia o aspecto tecnológico da escrita, no momento em que se toma para significar o ato, o processo de inscrição em letra, a palavra que designa o instrumento, a ferramenta utilizada nesse processo. Proponho estender o passeio ao campo semântico, ou melhor, à semiosfera da voz. Aristóteles denominou *léxis* “dicção”, “maneira de dizer”, à habilidade dos poetas e oradores em articular a linguagem verbal (gestual?) de modo a seduzir o ouvinte. [...] Aos escritores (e, hoje, alguns ensaístas ligados à pesquisa universitária e sensíveis à poesia e à pluralidade de linguagens presentes na performance oral) tem cabido, historicamente, o papel de se deixar encantar pela dicção dos narradores, pelo modo de contar. A eles têm cabido o papel de estilizar, para criar a escrita de uma dicção, inscrever sobre páginas de papel uma cena de interlocução, sedução (Ibidem).

Comungando com a perspectiva das autoras, afirmamos que Eça, tanto como escritor quanto como contador de histórias, isto é, alguém que articula uma voz e imprime um estilo específico para narrar, deixou em “O tesoiro” seus vestígios próprios, gesto flagrante do narrador, como lembra Walter Benjamin (1994): “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do

oleiro na argila do vaso” (p. 205). Dessa forma, o escritor português forjou um texto exemplar para pensarmos acerca das marcas da oralidade em literatura escrita, evidenciando aspectos e procedimentos vinculados à tradição oral e, mais especificamente, à ancestral arte de contar histórias por meio da palavra vocalizada. Mostrou-se como um contador de histórias ao alimentar a tradição oral por meio do gênero do conto e por praticar nele as lições aprendidas com os narradores tradicionais, desde a sua infância, quando escutava as narrativas do velho escudeiro, conhecedor de literatura de cordel. Dentre sua vasta obra, apontamos “O tesouro” como uma lavra fértil para reflexões em torno das infindáveis possibilidades de interlocução entre os diferentes ofícios de narrar e entre a escrita e a oralidade, esses dois universos de práticas com a palavra que há séculos inspiram artistas da criação literária.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês, QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG, 2004.

BÂ, Hampâté Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

COUTO, Rosa Maria Soares. Do conto tradicional ao conto de autor: *O Tesouro de Eça de Queirós*: uma abordagem didáctica. In: **Máthesis**, Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras, 2008.

FAHL, Alana Freitas El. **Singularidades narrativas**: uma leitura dos contos de Eça de Queirós. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**: sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

QUEIROZ, Eça de. **Contos**. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, 1902.

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

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

# CONTAR HISTÓRIAS PARA CUIDAR DO MUNDO

TELLING STORIES TO TAKE CARE OF THE WORLD

CONTAR CUENTOS PARA CUIDAR DEL MUNDO

Fabiano de Oliveira Moraes <https://orcid.org/0000-0001-6741-4564><sup>1</sup>

## RESUMO

Ailton Krenak (2019) afirma, em "Ideias para adiar o fim do mundo", que é do lugar do sonho que brotam as histórias que nos permitem adiar o fim do mundo. É desde esse espaço onírico, lúdico e sagrado, acessado por meio das histórias e dos sonhos e indicado por xamãs e sábios que nele habitam ou que por ele atravessam, que podemos resistir, re-existir e cuidar do mundo que em nós adoeceu. Este ensaio propõe, por meio de uma fabulação sobre a fabulação, a abertura desse desdobramento de mundo a partir da apresentação de uma história vinda do topo do mundo, dos Himalaias: "O Senhor das Ilusões". Pois se é a partir do lugar do sonho que podemos construir paraquedas coloridos de todas as cores para suavizar a nossa queda (Krenak, 2019), o material onírico das histórias pode nos fornecer elementos suficientes para cuidarmos do mundo que anda doente em nós.

**Palavras-chave:** Contar histórias. Ensaio. Ancestralidade.

## ABSTRACT

Ailton Krenak (2019) states, in "Ideas to postpone the end of the world", that it is from the place of dreams that stories emerge that allow us to postpone the end of the world. It is from this dreamlike, playful and sacred space, accessed through stories and dreams and indicated by shamans and wise men who inhabit it or who pass through it, that we can resist, re-exist and care for the world that has become sick within us. This essay proposes, through a fable about fable, the opening of this unfolding of the world through the presentation of a story coming from the top of the world, from the Himalayas: "The Lord of Illusions". Because if it is from the place of dreams that we can build colorful parachutes of all colors to soften our fall (Krenak, 2019), the dream material of stories can provide us with enough elements to take care of the world that is sick within us.

**Keywords:** Telling stories. Rehearsal. Ancestry.

<sup>1</sup> Doutor em Educação pelo PPGE/UFES, Mestrado em Estudos Linguísticos pelo PPGE/UFES, Licenciatura Plena em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela UFES e Licenciatura em Pedagogia pela UNESA. Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atua no Departamento de Linguagens, Cultura e Educação (DLCE). Como escritor, publicou livros infantis e juvenis por editoras como Vozes, Editora do Brasil, Cortez, Paulinas, Editora UFMG (Selo Estraladabão), Universo da Literatura, Edebê Brasil, Universo dos Livros, Mazza, Franco, Nova Alexandria, IMEPH e Elementar, dois deles selecionados pelo MEC para o PNBE (2012 e 2014). Participou de mesas redondas, realizou apresentações artísticas como contador de histórias e ministrou oficinas no Brasil e no exterior. Idealizou e coordenou o Portal Roda de Histórias, recebendo por essas ações o Prêmio Culturas Populares 2007, pelo MinC. Participou da Oficina Brincando na Diversidade: Cultura na Infância (MinC), contribuindo com a elaboração de diretrizes e ações do Plano Nacional de Cultura. Teve dois títulos selecionados nas duas categorias do Edital do Selo Estraladabão da Editora UFMG (2019). Ficou em 1º lugar na Categoria Infantil e em 2º lugar na Categoria Juvenil do I Prêmio Edebê de Literatura (2020). Coordena o projeto de extensão Leitura em Som Maior com leituras de textos literários.

## RESUMEN

Ailton Krenak (2019) afirma, em “Ideas para postergar el fin del mundo”, que del lugar del sueño surgen las historias que nos permiten postergar el fin del mundo. Es desde este espacio onírico, lúdico y sagrado, al que se accede a través de cuentos y sueños, indicado por chamanes y sabios que lo habitan o que pasan por él, que podemos resistir, re-existir y cuidar del mundo que se ha enfermado en nuestro interior. Este ensayo propone, por medio de una fábula sobre la fábula, la apertura de este devenir del mundo a través de la presentación de una historia proveniente de la cima del mundo, del Himalaya: "El Señor de las Ilusiones". Porque si es desde el lugar del sueño que podemos construir paracaídas coloridos de todos los colores para suavizar nuestra caída (Krenak, 2019), el material onírico de los cuentos puede proporcionarnos elementos suficientes para cuidar del mundo que está enfermo en nuestro interior.

**Palabras clave:** Contar historias. Ensayo. Ascendencia.

## TERRA DAS HISTÓRIAS

Histórias e sonhos são como irmãos. As mais fugidias lembranças oníricas transitam com destreza pela mesma terra das histórias por onde passeia a fabulação presente na narração.

Nessa terra sagrada, pisamos firme, dançamos leve, seguimos, ora como pluma ao vento, ora como flecha ao alvo. Seu relevo nos parece composto por montanhas, rios, pedras, terra, neve, areia e mares, coberto por folhas, matas e seres, envolto por brumas, ares, nuvens, chuva, raios, astros e estrelas.

Esse desdobramento do mundo contém, por sua vez, outros mundos que se desdobram em outros, e assim sucessivamente em outros mais. Algo como: no fundo do mar há uma caixa, nessa caixa tem um ovo, nesse ovo uma vela, na vela a chama teima em prosseguir acesa, iluminando como um sol outros tantos mundos oníricos. Ou, na noite do céu da boca da onça brilham estrelas. E ainda: das árvores plantadas sobre a cabeleira do gigante nascem flores de sorvete e cachos de picolé.

A fabulação, presente nas entrelinhas de traços precisos, números, cálculos, frases, letras, sons, perfumes, sombras, linhas, sabores, texturas, lembranças, abre-se nesses muitos mundos. Não para fora, mas para dentro.

E se os pensamentos em seus movimentos muitas vezes se fazem analógicos, metafóricos, metonímicos, é de suas frestas que nos surgem espaços que ampliam, para um sem fim, as possibilidades de caminharmos por



essa terra das histórias, de onde reinventamos as tênues teias da vida, o insubstancial tecido da realidade e a leveza do mundo que suportamos sobre os nossos ombros, e que “não pesa mais que a mão de uma criança” (Andrade, 2012, p. 33).

Desse mesmo lugar do sonho, como o nomeia Ailton Krenak (2019) em *Ideias para adiar o fim do mundo*, brotam as histórias que nos permitem adiar o fim do mundo.

Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza “estou sonhando com o meu próximo emprego, com o próximo carro”, mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza. Não é nomeada porque só conseguimos nomear o que experimentamos. O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou têm passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente (Krenak, 2019, p. 65-67, grifo do autor).

É, pois, desde esse espaço onírico, lúdico e sagrado, acessado por meio das histórias e dos sonhos e indicado pelos xamãs e sábios que nele habitam ou que por ele atravessam, que podemos resistir, re-existir e cuidar do mundo que em nós parece ter adoecido.

Poderíamos nos perguntar: Sonhamos signos, imagens, sons, cheiros, texturas, sabores? Ou sonhamos o que há desde antes dos sentidos e que só sabemos exprimir por analogia aos cinco sentidos? Ou ainda: O que as histórias, que contamos ou escutamos, em nós acessam ao deflagram sensações? Acessam signos, imagens, sons, cheiros, texturas, sabores, ou algo que há para além dos sentidos?

Se só nos é possível perguntar ou responder estando imersos no universo da linguagem, não há como sabermos como são os sonhos de alguém supostamente isento da linguagem ou dos signos determinados socialmente, ou mesmo dos sentidos.

Na ausência da possibilidade de encontrarmos respostas ou formularmos perguntas sem a presença da palavra – ou ainda: na absoluta ausência de

necessidade de perguntarmos ou respondermos algo desde essa terra das histórias –, nos restam os nossos esquecidos sonhos de recém-nascidos, lembranças sem palavras que nos vêm desde esse lugar sagrado inominável. Resta-nos – conhecemos o caminho – atravessar, por meio dos sonhos ou das fabulações compostas pelas mesmas palavras que nos aprisionam, o ilusório abismo que criamos e que parece nos separar dessa terra onírica e lúdica.

Adentremos, pois, nesse desdobramento aconchegante de mundo para que juntos nos deixemos conduzir numa viagem pelo universo do contador de histórias. Ensaaiemos uma fabulação sobre a fabulação. Desatemos os cintos e mergulhemos nas frestas que nos conduzem à terra das histórias. Como? É simples. Basta pisar, dançar leve e seguir, ora como pluma ao vento, ora como flecha ao alvo. A senha de entrada? Uma história vinda do topo do mundo, dos Himalaias: *O Senhor das Ilusões*. Por meio dela prosseguiremos cuidando, mais um pouco, e mais, e mais... do mundo que em nós, de fato, adoeceu, e constituindo, a cada instante e constantemente, um mundo sadio no qual merecemos habitar.

### **UMA HISTÓRIA: O SENHOR DAS ILUSÕES**

*Reinou, no passado, num palácio da região dos Himalaias, um monarca justo e que muito se interessava pelos mistérios da vida, ainda que fosse um tanto orgulhoso e impaciente.*

*Não distante de seu palácio, numa caverna das altas montanhas, morava um sábio eremita conhecido por todos da região como o Senhor das Ilusões por compreender como poucos o segredo das ilusões que nos cercam.*

*Um dia, o Rei ordenou ao seu Ministro que convidasse o ermitão ao seu palácio para que pudesse aprender os seus mistérios.*

*O Ministro não tardou a enviar um mensageiro que, atravessando os despenhadeiros das montanhas geladas, levou o convite ao ancião.*

*Dias depois, numa tarde ensolarada em que os cortesãos se preparavam para a inauguração oficial da temporada de caça, o Rei e o Ministro avistaram de uma das sacadas do palácio um velhinho caminhando em direção aos portões. Tratava-se do raro e admirado convidado.*

*O Ministro foi ao seu encontro, recebendo-o e conduzindo-o à mesa do*

salão real, onde se acomodava, à sua espera, o monarca.

Depois das reverências e cumprimentos, o sábio foi convidado a sentar-se ao lado do Rei e de seu Ministro. Mas antes que pudessem proferir palavra, um criado serviu uma bandeja com uma chaleira de que escapava um tênue fio de fumaça do chá de mais raro aroma e de mais apurado sabor. Sobre a mesa, o servo dispôs três xícaras de uma porcelana tão fina, que ao ser levada à boca parecia se dissolver entre os lábios. Serviu a bebida e se retirou.

O Rei foi o primeiro a erguer a xícara e sentir o aroma do chá, levando-a à boca e saboreando-o. Em seguida, devolveu-a ao pires e disse com voz firme ao Senhor das Ilusões:

– Há muito tempo circula por essas montanhas a fama de sua douta sabedoria. Convidei-o aqui para pedir humildemente que o Senhor me ensine o que sabe sobre o poder e a natureza das ilusões.

O sábio, tendo escutado atentamente o pedido do Rei, apanhou sua xícara com a mão esquerda, ergueu-a vagarosamente enquanto sentia a fumaça do chá dissipar-se diante de seu rosto. Sentiu seu cheiro agradável e, antes de levar a xícara à boca, respondeu:

– Eu poderia, nobre Rei, ensinar-lhe muitas coisas sobre o poder e a natureza das ilusões. Para isso bastaria que Sua Majestade fechasse os olhos e eu estalasse os dedos.

O Rei na mesma hora fechou os olhos e se concentrou esperando receber os ensinamentos que pedira.

O sábio estalou os dedos e em seguida disse:

– No entanto, lamento informar que Sua Majestade o Rei não está preparado para receber esta iniciação.

Quando o monarca escudou essas palavras abriu os olhos, profundamente contrariado, e furiosamente esmurrou a mesa, esbravejando:

– Quem você pensa que é para negar um pedido que fiz humildemente, sendo eu o maior soberano de todas estas terras?

O sábio, ainda segurando a xícara com a mão esquerda, com olhar sereno completou:

– Pelo que percebo, quem se julga o maior soberano desconhece o significado da palavra “não”.

O Rei enfureceu-se ainda mais por não perceber no eremita qualquer reação de medo. Então sacou sua espada, erguendo-a e gritando enfurecido:

– Eu poderia matá-lo.

O Ministro, vendo que aquilo poderia não acabar bem, pois o convidado não esboçava sequer um piscar de olhos e isso atordoava ainda mais o Rei, suplicou em tom de conselho:

– Monarca, não perca seu precioso tempo com esse homem inútil. O cavalo de Sua Majestade está pronto e todos estão à espera do nosso soberano para a abertura da temporada de caça. Escute as trombetas soando, meu Rei.

Contrariado, o Rei embainhou a espada e saiu do salão sem dizer palavra. O Senhor das ilusões por sua vez continuou com sua xícara na mão, mantendo a mesma serenidade no olhar.

O monarca, ainda nervoso, montou em seu cavalo adornado e partiu acompanhado de guardas e nobres. Sentindo-se profundamente contrariado, tudo o que mais queria naquele momento era ficar a sós, sem ninguém. Por isso ordenou que todos seguissem à frente.

Mantendo uma certa distância do grupamento de caça, ele avistou, distante no bosque, um veado. Desviou o cavalo do caminho e perseguiu o animal em disparada. Já bem adiante, quando quase o alcançava, seu cavalo tropeçou num tronco próximo a um barranco enorme. O rei desprendeceu-se dos estribos e das rédeas e rolou morro abaixo, cada vez mais para dentro da mata. Na queda, bateu a cabeça numa pedra e desmaiou. O cavalo caiu para o lado oposto ao do despenhadeiro, erguendo-se logo em seguida, e correu sem rumo pelo bosque.

Ao sentirem falta do Rei, os guardas e os nobres que compunham aquele grupamento retornaram. Quando, depois de um tempo de busca, avistaram o cavalo real, convocaram todos os súditos e ordenaram que procurassem o soberano por todos os cantos. Mesmo com a chegada da escuridão da noite, as buscas prosseguiram sob a parca luz de tochas e archotes.

Quando era madrugada, o Rei despertou sem saber onde estava e sem se lembrar de sua identidade. Desceu o despenhadeiro sem destino até chegar a uma estrada, pela qual seguiu num sentido que o levava cada vez mais distante de seu reinado. Sentia muitas dores pelo corpo, além de fome e sede.

*Pouco antes do raiar do Sol, viu se aproximar um grupo de ciganos que seguia pela estrada. Admirados com sua bela vestimenta, lhe perguntaram:*

*– Quem é o senhor, nobre de ricas vestes?*

*Ele respondeu apenas que não sabia e que a única coisa que sentia além das dores no corpo e na cabeça era uma fome e uma sede imensas. Disse ainda que se tinham gostado da roupa ele a trocava com eles por comida, por água e por um lugar para dormir em segurança.*

*Foi assim que, vestindo roupas dos ciganos, aquele Rei partiu para muito distante de seu reinado deitado numa simples carroça. Viajou cidades com o grupo nômade, dando a força de seu trabalho em troca de comida e moradia. Visitou muitos países, muitas cidades, muitas vilas, até que um dia conheceu uma mulher por quem se apaixonou. Despediu-se de seus companheiros de jornada e naquele lugarejo permaneceu, onde se casou.*

*Tiveram três filhos que cresceram fortes e saudáveis. Os dois mais velhos foram convocados para a guerra e morreram em batalha.*

*Mas se o antigo Rei ficou profundamente entristecido com a notícia da morte de seus filhos maiores, sua esposa ficou inconsolável. Não quis mais saber de comer. Com isso adoeceu e pouco tempo depois faleceu.*

*Restaram, da família do homem que outrora fora Rei, ele e seu filho mais novo. Mas como a idade já o deixava um tanto abatido e as perdas tinham tirado sua vontade de viver, ele um dia deitou-se na cama e de lá não mais desejou se levantar. Seu filho lhe prestava os cuidados com o maior zelo.*

*Até que um dia, sentindo a morte se aproximar, o velho pai chamou o jovem à beira da cama e dele se despediu com os olhos em prantos.*

*O filho suplicou:*

*– Não se vá, meu pai! O senhor é a única pessoa que tenho na vida.*

*O homem fechou os olhos, concentrou-se profundamente e respirou mais um pouco, dessa vez bem lentamente, escutando a fraca batida de seu coração. Naquele breve instante ele encontrou finalmente uma paz, uma paciência e uma tranquilidade já esquecidas.*

*Então, escutou o som de um firme estalar de dedos.*

*Quando abriu os olhos viu, diante de si, o seu Ministro e o Senhor das Ilusões sentados à mesa do salão real.*



O sábio segurava a xícara de chá na mão esquerda com o mesmo olhar sereno, enquanto a fumaça se esvaía diante de seu rosto. Ele então levou a xícara à boca degustando lentamente a bebida. Depois, pôs a xícara à mesa e disse ao monarca:

– Senhor Rei, são estes os poderes e é esta a natureza das ilusões. Sua Majestade pensou que tudo o que sentiu fosse real, por isso a ilusão criada pela sua mente lhe gerou tanto sofrimento. Quando o monarca compreender que a vida é tecida com um fio tão efêmero como a linha da trama dos sonhos, quando o Rei finalmente receber os demais ensinamentos, sobre eles meditar e por fim colocá-los em prática com paciência e perseverança, o maior soberano destas terras encontrará enfim o discernimento necessário para governar a si mesmo e, desse modo, governar com sabedoria o seu reinado.

O Rei prestou as mais solenes reverências àquele sábio homem e a partir daquele dia seguiu os seus conselhos e ensinamentos até compreender a natureza e o poder das ilusões. E desde então reinou com justiça, paciência e sabedoria.

## UM CONVITE PARA ADENTRAR À TERRA DAS HISTÓRIAS

Para Noemi Paz (1995), o mundo mágico ocupa um mesmo plano junto ao mundo real. Quando se escuta uma história, por exemplo, a percepção do ouvinte se amplia para uma relação de unidade, algo que nos conduz para além da objetividade do que consideramos real.

Um conto, por exemplo, é convite suficiente para adentrarmos a terra das histórias. Seu material mitológico, como o dos sonhos, é o que nos permite cuidar do mundo que anda doente em nós.

Para Jung (2011), o sonho não é resultado de uma intenção, mas, sim, um fenômeno natural. “Não podemos explicá-lo a partir de uma psicologia que provém da consciência” (Jung, 2011, p. 16). O sonho é, por si, a sua melhor explicação, qualquer interpretação que dele seja feita, sempre lhe é inferior. O mesmo se pode dizer com relação aos mitos e aos contos de fada, complementa Marie-Louise von Franz (1999). Mas se de um lado “A interpretação é um escurecimento da luz original que brilha no próprio mito” (Franz, 1999, p. 46), de

outro a interpretação é também um modo de contar histórias, pois quando interpretamos, a interpretação torna-se o nosso mito. “Nós explicamos X por Y, porque Y corresponde melhor ao nosso espírito atual” (Franz, 1999, p. 55).

Poderíamos contar a história anterior a partir da angústia de um monarca que, do mais alto cargo sente o peso de um mundo adoecido, imposto pelas narrativas lógicas e objetivas, pelos compromissos e pelo peso da responsabilidade criada no mundo que ele concebe como real.

O monarca convida, então, o sábio, espécie de xamã que conhece a terra do sonho, que nela habita e por ela passeia (Krenak, 2019). E ele simplesmente o conduz, por meio de um despregar, um soltar-se, um deixar-se cair como pluma, a essa improvável e imprevisível terra onírica e lúdica das histórias, o lugar das ilusões pressupostas.

Mas para quem tanto habitou um mundo adoecido e tanto se habituou a sofrer e a se permitir conduzir pelos ventos impostos pelos acontecimentos supostamente não ilusórios da realidade, as ilusões, como os sonhos e as histórias, são novidade avassaladora. O mundo que o Rei supõe real é levado consigo ao se desdobrarem os mundos dos sonhos e das ilusões, daí a razão de seu enorme sofrimento.

Ao regressar, sob a orientação do Senhor das Ilusões, o Rei compreende pela primeira vez que a realidade por nós construída é feita com o mesmo fio que tece os sonhos. Nossas reações e sofrimentos são fruto da suposta realidade que imprimimos ao mundo a que chamamos real.

Nessa viagem, o tempo é adiado, o que acreditamos ser real é ampliado, desdobrado. O Rei resiste e re-existe ao se descobrir mais amplo para dentro do que para fora. Dá-se conta de um vasto reinado que lhe foge à soberania e que, mesmo, torna-se superior ao próprio rei ao destituir-lhe do trono, dando-lhe uma nova história, uma família, uma velhice e uma morte que existem na terra das ilusões, na terra do sonho, na terra onírica e lúdica das histórias, e que fogem ao mais grandioso poder real. E o que é um rei sem a sua realeza, sem a sua realidade? Real de realeza e real de realidade nesse ponto desmoronam e se perdem juntos diante da ilusão e dos sonhos.

Ao regressar, o próprio real suposto que enovela o rei em sua existência é questionado. Realeza e realidade tornam-se ilusões tão frágeis e efêmeras

quanto a teia das ilusões. E assim, ao compreender profundamente a fugacidade daquilo em que até então acreditava e considerava real, o monarca alcança a sabedoria.

## AS HISTÓRIAS E OS SONHOS

Em nossa tradição ocidental, foi Jung (1985) quem nos chamou a atenção para o fato de os contos de fada e os sonhos serem fenômenos universais por estarem, ambos, repletos de material mitológico. Hans Dieckmann (1986, p. 13) reconhece: “Eu preferia sentir menos a falta desta linguagem dos contos de fada e dos mitos de nosso próprio inconsciente, do que de qualquer teoria da ciência, por mais racional e inteligente que fosse”.

Não seria a profunda falta, assumida por Dieckmann (1986), que sentimos dessa linguagem, o que faz eclodir em nós a urgência de transitarmos pela terra onírica e lúdica de onde nos vêm e para onde nos conduzem as histórias?

*Homo mythologicus* e *Homo ludens* – mitológicos e lúdicos – que somos (Morin, 2006), mais do que *Homo economicus* e *Homo faber*, ingressamos por meio das brincadeiras com as palavras na terra das histórias e de lá reinventamos infinitudes de puxadinhos, ampliações e desdobramentos deste mundo lotado e loteado, enlatado e limitado, econômico e fabricado, finito e findado, onde mal cabemos.

Morin (2006) acrescenta que mais do que *Homo sapiens*, somos *Homo demens*, pois nossa racionalidade não é absoluta, mas permeada por uma inevitável loucura. Estamos, pois, sujeitos ao erro, ao delírio, à afetividade.

É importante que esse mundo onírico e lúdico que acessamos ao narrarmos ou escutarmos uma história, não seja visto como subterfúgio ou como escape no sentido depreciativo, como se o mundo fosse o real e os sonhos fossem um delírio. Esses mundos se conectam. Mas é a partir do lugar do sonho que podemos construir paraquedas coloridos de todas as cores (Krenak, 2019). Esses, no lugar de amortecerem a queda anunciada num mundo em ruínas no qual acreditamos que existimos apenas como *economicus*, *faber* e *sapiens*, nos permitirão voar com prazer pela terra das histórias, um mundo amplo onírico e lúdico, onde podemos nos saber *mythologicus*, *ludens* e *demens*.

Não há maior equívoco do que a ideia de que a humanidade de hoje é o

resultado das melhores escolhas. Certamente, como sociedade, nos equivocamos em vários dos desvios e atalhos que tomamos na história da humanidade, na crença de que se tratavam das melhores escolhas e de que elas indubitavelmente nos levariam a um progresso contínuo. Nos afastamos muito mais do que supomos de caminhos que levariam à constituição de sociedades e mundos mais saudáveis.

Ocorrida logo após a chegada dos europeus à América, a vitória do comandante espanhol Hernán Cortez sobre o imperador asteca Montezuma foi resultado da desenvolvida comunicação inter-humana dominada pelos invasores. Diferentemente dos povos indígenas, os europeus priorizavam as tecnologias de comunicação entre os seres humanos, visando a objetivos imediatos, em detrimento da comunicação com a terra e com a natureza.

Como herança dessa predominante comunicação inter-humana, presenciamos hoje o desenvolvimento tecnológico desse atalho e dessa escolha tomados outrora pela cultura dominante. Nossos computadores em rede, nossos celulares, nossas tecnologias de comunicação tornam evidente essa preponderância comunicativa entre seres humanos.

Como consequência, esse mesmo amplo desenvolvimento da comunicação inter-humana, que possibilitou a Cortez informar-se sobre os povos que desejava dominar, se fez e ainda se faz em detrimento da comunicação com a terra e a natureza, presente entre os povos indígenas.

Essa comunicação inter-humana, visando a uma vitória, mais do que a uma interação e a uma convivência recíproca de concepções de mundo ou de práticas comunicativas, subalternizou e invisibilizou os saberes indígenas. Nossa escassa comunicação com a terra e com a natureza tornou-se uma das causas da gradativa falência dessa mesma sociedade invasora, contribuindo para acelerar não apenas a sua queda, mas também a prenunciada morte de um mundo por ela adoecido há tempos, como antecipou o chefe Seattle, em 1855, numa carta dirigida aos governantes estadunidenses: "Seu apetite devorará a terra e deixará somente um deserto" (Seattle, 1987, p. 21).

O sábio chefe Seattle, com base nos saberes e no modo de vida de seu povo, que privilegia a comunicação com a natureza e com a terra, alertou ainda, na ocasião: "O que ocorrer com a terra, recairá sobre os filhos da terra. O

homem não teceu a trama da vida; ele é meramente um de seus fios. Tudo o que fizer ao tecido fará a si mesmo” (Seattle, 1987, p. 39).

Afinal, o que somos hoje resulta não apenas de um amplo desenvolvimento das comunicações inter-humanas, mas também da incapacidade de nos comunicarmos com as plantas, com os animais, com o planeta, com os rios, com as montanhas, com o vento, com a chuva e com o nosso próprio corpo, ouvindo seus sinais, seus gritos, seus sussurros, seus conselhos, seus apelos. Nosso planeta já não nos suporta, nos dois sentidos mais comuns da palavra “suportar”: não nos sustenta e não nos atura. Até mesmo o nosso corpo, por vezes, parece não mais nos suportar, pois há tempos desaprendemos a nos comunicarmos com ele (que impressionantemente somos nós, tal como o mundo). Daí a falta que sentimos das narrativas e dos mitos depois de tanto nos distanciarmos dessa terra onírica e lúdica habitada e conhecida pelos grandes sábios.

É que almejamos mais. Um mais onde caibamos amplos. E se o mundo objetivo nos espreme, nos aperta, esse aspecto onírico e lúdico da nossa subjetividade não apenas nos contém, mas também nos faz contentes – ao ser contida em nós em toda a sua amplitude. E, por isso, nos faz plenos – porque repletos. Trata-se de um preenchimento recíproco. Bem distinto dos limites das aparências de um mundo doente que nos são impostos.

### **UM OCEANO, UMA NUVEM, UMA DANÇA DE ÁTOMOS**

Esse trânsito pela terra das histórias, tanto por quem conta quanto por quem escuta, é, como vimos, um exercício de sentir-se pleno e contente (também no sentido de conter). Essa prática pode ser também compreendida por meio de outras vivências, como as que serão descritas nesta conclusão.

Ao respirarmos, inspiramos uma parcela do mundo. Cada molécula absorvida possui uma longa história. Alguns de seus elementos terão habitado corpos dos seres mais diversos, terão subido aos céus e descido às profundezas da terra e dos mares inúmeras vezes, terão vindo de estrelas distantes, percorrido distâncias astronômicas, viajado por milhares e até por milhões de anos. Assim, nos enchemos de universo, um universo que previamente nos



habita na dança de átomos, matéria e energia, que somos. Então, esse mundo, esse cosmos, pulsa em cada um de nós.

Ao respirarmos, crescemos por meio da nossa inspiração como se absorvêssemos todo o mundo, e ele em nós coubesse. Contemos o universo, tornamo-nos, desse modo, plenos e contentes ao ampliarmos o nosso “eu” e nos tornarmos “nós”, esse “nós” amplo que também somos.

Depois expiramos e nos permitimos esvaziar para nos diluirmos nesse amplo universo e sentirmos como se estivéssemos vazios, deixando de lado provisoriamente a nossa certeza de um “eu” para que o “nós” nos contenha.

Essa pulsação contínua, perceptível por meio de vivências respiratórias relaxantes (Moraes, 2022), vai para além desse câmbio de moléculas inspiradas e expiradas. Ela permeia a alimentação e a excreção, a síntese de substâncias estimulada pelo Sol, a percepção da luz, a recepção de moléculas por meio da audição, do paladar e do olfato, os estímulos detectados pelos receptores táteis, enfim, vai muito além daquilo em que supomos resumir o nosso “eu”.

As aparências, tal como aprendemos a perceber, são mais efêmeras do que podemos pressupor por meio dos sentidos. O vazio que separa as partículas subatômicas ocupa mais espaço do que a matéria propriamente dita dos átomos. Nós e o mundo somos, principalmente, vazios.

Se em meio a essas pequenas partículas predominam vazios, entre os átomos também. Os corpos dos seres e dos objetos, compostos por moléculas formadas por átomos, não se tocam. Há sempre, entre as partículas dos átomos que os formam, um vazio. Então, são os nossos sentidos que nos dão a impressão de que as coisas são o que acreditamos ser.

Nessa grande dança daquilo que hoje poderíamos chamar de átomos – organizados invisivelmente no ar e mais perceptivelmente na água, nas pedras, nos seres e nos objetos que inventamos de moldar e chamar de seres – existimos. Nesse grande baile, acreditamo-nos como separados, e a partir do que a nós parece constituir o nosso “eu”, consideramos como “outro” tudo aquilo que nos parece externo.

É como se vivêssemos mergulhados num oceano de átomos, e nos esquecêssemos que somos também parte desse oceano, e dele inseparáveis. Flutuamos e fluímos em meio a uma nuvem de átomos, e somos essa mesma

nuvem de matéria e energia. Tão simples quanto o ditado oriental dos Himalaias que apregoa: “Para que uma gota d’água não seque jamais, basta atirá-la ao mar”.

Se o exercício de respiração promove essa pulsação, então no ato de narrar – que compreende a inspiração seguida da expiração por meio da qual nossa história é ofertada ao ar, aos ouvintes – podemos vivenciar uma imersão nesse oceano ou nessa nuvem de átomos que somos, compreendendo-nos como inseparáveis desse fluxo constante de matéria e energia. Complementarmente, as moléculas que nos fazem perceber os sons da paisagem sonora na qual narramos, composta também pela pulsação do nosso coração e pela nossa voz, também são parte dessa dança.

Essa percepção nos leva a constituir na nossa prática de narrar um espaço sagrado em que eu e outro se encontram e se fazem inseparáveis, sejam esse eu e outro: narrador e ouvinte, narrador e ambiente, narrador e ar, narrador e natureza, narrador e sons, narrador e história, narrador e mundo.

Nessa expansão de mundo para fora e para dentro, podemos nos entender finalmente como parte do mundo. Complementarmente, essa maneira de experimentar o ato de narrar nos conduz à inseparabilidade, também, dessa terra onírica e lúdica onde os contos habitam.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Os ombros suportam o mundo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 33.

DIECKMANN, Hans. **Contos de fada vividos**. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.

FRANZ, Marie Louise von. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1999.

JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos de Psicologia Analítica**. V. XVIII. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. **Seminários sobre sonhos de crianças**. Petrópolis: Vozes, 2011.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORAES, Fabiano. **Contar histórias com maestria: técnicas e vivências**. Petrópolis: Vozes, 2022.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez Editora; Brasília: UNESCO, 2006.

PAZ, Noemi. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1995.

SEATTLE (Chefe Índio). **Preservação do meio ambiente**: manifesto do Chefe Seattle ao Presidente dos E.U.A. II: Vera Rodrigues. São Paulo: Babel Cultural, 1987.

# ENSAIO SOBRE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

ESSAY ON STORYTELLING

ENSAYO SOBRE LA NARRACIÓN

58

Lucia Tavares Leiro <https://orcid.org/0000-0002-3436-7092><sup>1</sup>

## RESUMO

Este ensaio apresenta três bases importantes para a contação de histórias: ‘a voz, a gestualidade e o enredo’, tendo a ancestralidade como viés. A fonte são as minhas observações, como docente, durante as atividades de contação de histórias nas disciplinas NID (Núcleo de Iniciação à Docência) e Literatura e Educação, considerando a contação como ‘arte e técnica’ ancestral. Como arte, trata-se de uma prática literária, criativa e performativa; como técnica reúne um conjunto de recursos procedimentais extralinguísticos por meio dos quais se alcança, conscientemente ou não, o propósito da contação: de entreter e ensinar. É uma prática ancestral porque é um legado transmitido de geração em geração.

**Palavras-chave:** Contação de histórias. Ancestralidade. Literatura.

## ABSTRACT

This essay presents three important bases for storytelling: ‘the voice, the gestures and the plot’, with ancestry as a bias. The source is my observations, as a teacher, during storytelling activities in the subjects NID (Initiation Center for Teaching) and Literature and Education, considering storytelling as an ancestral ‘art and technique’. As art, it is a literary, creative and performative practice; as a technique, it brings together a set of extralinguistic procedural resources through which the purpose of storytelling is achieved, consciously or not: to entertain and teach. It is an ancestral practice because it is a legacy passed down from generation to generation.

**Keywords:** Storytelling. Ancestry. Literature.

## RESUMEN

Este ensayo presenta tres bases importantes para la narración: ‘la voz, los gestos y la trama’, con la ascendencia como sesgo. La fuente son mis observaciones, como docente, durante las actividades de narración en las disciplinas NID (Centro de Iniciación Docente) y Literatura y Educación,

<sup>1</sup> Realizou estágio pós-doutoral no Departamento de Filologia da Universidade de Vigo, Galícia, Espanha, em 2018-2020. É doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (2003) e mestre pelo mesmo Programa (2001). Graduiu-se em Letras com Inglês pela Universidade Católica do Salvador (1995). Atualmente é professor titular da Universidade do Estado da Bahia, lecionando literatura e educação no curso de Pedagogia e Direito e Literatura no curso de Direito. É associada à ANPOLL GT Mulher na Literatura com o projeto Literatura de Autoria Feminina Contemporânea. Publicou vários artigos científicos e mais recentemente vem se dedicando também à ficção infantojuvenil. Publicou dois livros: Bárbara no Mercado e A Galeguinha chegou à Bahia. Em 2022.1 ingressou como aluna no curso de Direito (UNISBA).

considerando la narración como un 'arte y técnica' ancestral. Como arte, es una práctica literaria, creativa y performativa; como técnica, reúne un conjunto de recursos procedimentales extralingüísticos a través de los cuales se logra, consciente o no, el propósito de contar historias: entretener y enseñar. Es una práctica ancestral porque es un legado transmitido de generación en generación.

**Palabras clave:** Narración. Ascendencia. Literatura.

“Sob o amparo da arte de fabular, dou credibilidade ao legado dos anos e da experiência, na tentativa de redimensionar a história dos ancestrais e dos contemporâneos” (Nélida Piñon)

Quando converso com os meus alunos sobre contação de histórias, inevitavelmente me reporto aos meus momentos de infância em que meu pai contava anedotas com o propósito de nos reunir e nos fazer divertir, passar o tempo. A função lúdica, portanto, era a primordial, ainda que a pedagógica estivesse implicitamente presente, fosse na escolha da modalidade oral para entreter, fosse na escolha do gênero textual. Já a minha mãe, nos contava como era a sua vida de interna no convento ou, ainda, mais tarde, como era a sua vida de funcionária na empresa em que trabalhava nos idos anos 50. Enfim, contar o que me contaram é uma maneira de dizer que a memória dos que me antecederam se faz presente por meio das minhas palavras, a fim de que não se percam em meio a tantos estímulos e discursos favoráveis ao esquecimento.

Este ensaio foi construído a partir da minha memória docente, ministrando as disciplinas Literatura e Educação e NID – Núcleo de Iniciação à Docência, a partir das atividades de leitura e contação de histórias.

O ato de contar histórias é uma prática cotidiana tão potente que mesmo quando estamos sós, narramos. Narramos todas as vezes que, mentalmente, reconstruímos um momento vivido, nos encontramos com amigos para contar o que vimos, sentimos, percebemos ou nos contaram. Segundo Nelly Novaes Coelho ‘o impulso de contar estórias’ deveu-se provavelmente à ‘necessidade de [o homem] comunicar aos outros certa experiência sua, que poderia ter significação para todos’ (Coelho, 2010, p.07).

Quando contamos um fato que testemunhamos ou quando recontamos um texto de outrem, buscamos o contato, a interação e o reconhecimento. Por isso, uma das formas de estudar a linguagem é em sua realização social, quando o texto é gerado em uma situação específica. Ao contar uma história, o sujeito



que narra o faz para um dado evento que ele ainda não conhece, mas tem uma noção, já que é provocado por uma necessidade real de: entreter pessoas em uma reunião de família, na confraternização da empresa ou em um encontro com amigos, de realizar um *stand up* ou uma aula. O professor, por exemplo, tem uma ideia do que vai ocorrer em uma aula, mas não totalmente, assim como o contador de histórias. Assim que a ‘improvisação’, isto é, a alteração de algum elemento constitutivo do texto ou no modo de contar, é uma habilidade necessária para ambos.

A narrativa oral está relacionada à capacidade do homem de reitualizar, por meio da linguagem, o próprio ato de narrar, daí o seu caráter metalinguístico e autobiográfico, bem como retextualizar um conto, trazido de tempos imemoriais. Porém, a contação não se restringe apenas a lembrar. A matéria-prima do contador também pode ser um acontecimento, ou qualquer outro disparador criativo, nem sempre tão longínquo, para um presente que escuta e um devir. A habilidade narratológica confere ao contador de histórias o poder de encantar por meio de uma intrincada tessitura complexa que envolve as ‘palavras e as gestualidades’.

Certa vez, em sala de aula, uma aluna tomou um livro e começou a contar uma história. Os seus olhos percorriam as páginas, sem qualquer interação com o grupo. Ao terminar, a desafiei, pedindo-lhe que recontasse, sem o apoio do livro, desta vez olhando para as pessoas presentes e convidando-as para uma escuta. Pedi também que projetasse mais a voz. Neste momento, assenhorou-se da palavra e encantou os ouvintes: seus colegas e a mim mesma. Fiz isso com duas turmas, sempre que iam com o livro ou com o celular, deixava que lessem como se sentiam melhor, depois, já mais tranquilos, pedia que fizessem sem os suportes. Para quem não tem experiência, os suportes podem atrapalhar mais do que ajudar, ao tirar o brilho, o protagonismo do contador. Os mais tímidos têm mais dificuldades, mas quando percebem que estão ali para atuar, que não se trata de si, mas de uma *persona*, se expandem e se descobrem excelentes contadores. Conclusão: contar uma história requer preparação, ensaios, ainda que seja uma prática tão ancestral e rotineira.

A contação de histórias é uma atividade narrativa, ficcional e ancestral presente na vida de qualquer pessoa. É uma prática que ocorre

espontaneamente ou de forma planejada. Esta prática, como tantas outras, ao ser escolarizada, associou-se, com o tempo, às crianças, mas, fora do ambiente escolar, é uma atividade de todos. É importante destacar que no Ocidente, mais precisamente na modernidade, a fronteira entre o mundo infantil e o adulto foi sendo gradativamente demarcada. A contação de histórias, reterritorializada, com suas narrativas repletas do insólito, do maravilhoso e do fantástico passou a ser ‘coisa de crianças’. O adulto foi ficando mais real, mais sério, mais cético, transformando-se em um sujeito mais focado no exequível e tangível.

Considero importante destacar, neste momento, a função dos elementos encantatórios nas narrativas orais, pois eles contribuem para o desenvolvimento cognitivo da criança (vou me ater a ela), desenvolvendo a sua ‘memória, atenção, criatividade e linguagem’. Quando ocorre o pacto entre o contador e seu público ouvinte, inicia-se o percurso a um mundo desconhecido, de aventuras, fazendo com que o ouvinte lembre-se de que foi feito para a liberdade, para arriscar-se e expandir-se.

O que será narrado não precisa ser factual, mas para que haja um contrato entre o público e o narrador, faz-se necessário que o contador eleja alguns elementos da realidade para atrair os ouvintes à sua história, o que chamamos de ‘verossimilhança’. Um texto inverossímil é facilmente rejeitado. Os recontos são um forte exemplo disso: o contador elege uma história conhecida e faz algumas atualizações. O recurso de modificar os elementos da narrativa conecta a memória ancestral à memória da audiência, elevando o nível de aderência do grupo à história contada, a partir de um elemento comum e que será incorporado à contação. A confiança, deste modo, é instaurada e o rito a sedimentará.

Lembremo-nos dos contos de fadas atualizados e retextualizados para a linguagem fílmica, a exemplo de ‘Deu à louca na Chapeuzinho Vermelho’ (2005). Ninguém colocaria em dúvida a referência explícita ao conto dos Irmãos Grimm, mas os novos elementos que aparecem na versão fílmica, desde a inclusão de personagens, como o coelho e o sapo, à caracterização da avó que de uma velhinha enferma e acamada passa a uma adicta aos esportes radicais, transformam uma história linear, sem muita complexidade, em uma narrativa cheia de peripécias e fluxos de consciência na qual uma idosa ativa está mais

crível e próxima da percepção do idoso hoje, do que a velhinha sentada na cadeira de balanço fazendo tricô.

Certa vez, em sala de aula, contei a fábula de ‘Dona Baratinha’, recontada por Ana Maria Machado, ilustrada por Maria Eugênia. O conto se baseia na história de Dona Baratinha que, depois de encontrar uma moeda, resolve se casar: ‘quem quer casar com Dona Baratinha que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?’ (Machado, 2004, p. 06). A parte mais lúdica do conto ocorre neste momento em que os pretendentes aparecem para propor casamento. Ocorre que para cada animal aparecia em onomatopeia. Quando chegou no papagaio, os alunos tiveram dificuldades de reproduzir, em palavras, o som emitido pela ave. No livro, a onomatopeia para o papagaio é “curupaco papaco” que, ao que pareceu, era desconhecido pelos mais jovens. Por outro lado, duas onomatopeias convergiam: a do bode e da ovelha. Os ouvintes imaginaram que havia um som diferente para cada um deles e oscilaram ao responder. Introduzi outros animais e a diversão continuou. O improviso ajuda a corrigir uma situação inesperada. Essas atualizações por meio de inserção de personagens ou de sua descaracterização em relação ao texto original, é um recurso comum da contação.

Uma imagem que figura o imaginário de muitos brasileiros é a de Dona Benta, personagem de Monteiro Lobato do Sítio do Picapau Amarelo<sup>2</sup>. Lobato insere em seu universo ficcional a tradição oral do contador de histórias e atualiza este gesto ao introduzir o livro impresso, artefato que passou a simbolizar a modernidade. A contação de história, por meio do livro, traduz o momento da consolidação do pensamento ocidental e esse suporte tem papel importante nesse processo. A postura dos intelectuais brasileiros da época, sugere mais uma convivência de registros diferentes do que a ruptura entre eles, pois os escritores incorporaram aos seus textos narrativas da tradição ocidental e de outras matrizes para amalgamar os leitores do imenso país em um projeto civilizatório comum, ao se verem nas histórias, e o livro de Lobato, publicado na primeira metade do século XX, foi fundante. O livro era o suporte simbólico da instrução e da iniciação da criança ao mundo da escrita.

---

<sup>2</sup> O sítio do Picapau Amarelo é uma coletânea de livros publicados entre 1920 e 1947. O seu primeiro livro intitula-se A menina do nariz arrebitado, de 1920.

A visão de Lobato está presente em Dona Benta que mesclava trechos improvisados, geralmente resultantes de uma leitura comentada, ao que estava escrito, geralmente um mito grego, uma fábula ou conto de fadas, mostrando que uma das características do contador de histórias é a capacidade de 'improvisar', como já mencionado antes. Ao acrescentar à história elementos do tempo corrente, que estivessem, inclusive, acontecendo no momento da narração, e incorporando-os à narrativa, Lobato revela um dos recursos para a adesão à narrativa. Quem conta maneja a palavra, busca pelo insólito, transporta a audiência para o mundo ficcional e a faz cúmplice do que está sendo contado, enfim, imerge o leitor criança na trama por meio das 'palavras, dos gestos e da voz'.

## A VOZ

A voz é um recurso fundamental na contação de histórias e, embora não seja imprescindível, haja vista a existência de pessoas que não vocalizam e contam histórias, vou me ater aos que articulam para não alongar o texto e perder o foco.

Nas contações vocalizadas, a habilidade com a voz é responsável por boa parte do êxito da contação. Pouco adianta um bom texto, boa gestualidade, cenário e apetrechos, se a voz não está bem colocada para esse propósito.

Não me refiro aqui à voz impostada do locutor, mas à voz que enuncia a palavra com a consciência de seu poder encantatório e principiador. É a voz que modula, que dá movimento às palavras, enunciadas de forma clara, audível, melódica, que se projeta para a audiência em busca de sua atenção e resposta.

O contador lida com sentimentos e atitudes, por isso a importância da seleção dos textos, da consciência da voz para eleger não apenas a palavra que expresse um sentimento, mas o timbre e tom que serão usados para o propósito almejado. Modular a voz significa dar função às palavras, conferindo-lhes intensidade, personalidade, a fim de proporcionar a expressividade necessária para o transporte do ouvinte à narrativa. Portanto, no quesito voz, modular, entonar e projetar a voz são a base para uma exitosa contação de histórias.

Se observarmos as vozes dos narradores e a tecnologia que retira os obstáculos para a legibilidade dos sons, podemos inferir no quanto se investe na voz e na sua padronização. Neste momento, não vou tratar dos transtornos anátomo-fisiológicos e psicológicos que influem na fala, porque não é o enfoque deste ensaio, mas tratarei com brevidade acerca da ‘rouquidão’, já que é um transtorno que afeta professores e idosos, duas referências quando o assunto é contar histórias.

Embora a ‘rouquidão’ seja considerada um obstáculo à emissão de sons, a minha memória afetiva me remete à voz rouca da atriz Zilka Salaberry, a Dona Benta por oito anos, na quarta versão da obra adaptada de 1978 a 1986. Ainda que a sua ‘rouquidão’ trouxesse um possível ruído à escuta, pela aspereza e baixo alcance, a atriz acabou emprestando à personagem uma voz genuinamente envelhecida. Com a idade, as pessoas mudam a voz, porque as cordas vocais também envelhecem. No caso da atriz, a ‘rouquidão’, as limitações trazidas à voz pela idade, foram atenuadas pela carismática personagem a tal ponto de transformar uma voz rouca e áspera em voz aveludada e cálida.

Em outra situação distinta, temos a ‘voz’<sup>3</sup> de Sherazade, personagem das Mil e Uma Noites, uma coletânea de contos do Oriente Médio que narra a história de uma jovem esposa que escapou da morte por meio da contação de histórias. O seu marido havia sido traído por sua primeira esposa e, em razão disto, ao contrair novas núpcias, matava todas elas. A história contada por Sherazade deveria ser muito interessante aos ouvidos do marido, mas, concretamente, é a forma de narrar em capítulos que evita a sua morte. Apesar de a história destacar a metalinguagem, é o *narratio modus* que a mantém viva. Assim, como toda boa história, é a manutenção da promessa, isto é, da suspensão no momento exato da realização, que faz o leitor se manter subjugado à narrativa. A promessa, a esperança, a revelação postergada *ad infinitum* – nos leva a pensar na voz de Sherazade a seduzir o seu marido e evitando assim o seu fatídico destino. O leitor ou ouvinte “morre” se a história não “engancha”.

## O NARRADOR

---

<sup>3</sup> Voz aparece aqui em sentido mais metafórico, como poder de dominar, apossar-se, por meio da palavra, uma situação. Voz que possui e não é possuída, que é vida e não morte.



Um dos estudos mais importantes sobre o narrador foi realizado por Walter Benjamin, presente em *Obras Escolhidas*, no capítulo 'o narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov'<sup>4</sup>. Para o referido crítico, havia dois tipos de narradores: o que fica no lugar e o que viaja. O que permanece narra as transformações do lugar, os acontecimentos ao longo dos anos, bem como as paisagens que se mantinham inalteradas. O seu olhar é mais diacrônico. Já o que viaja, narra os lugares por onde passou, observando aspectos comuns ou distintos dos lugares, por isso tem um olhar mais sincrônico e comparativo:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores (Benjamin, 1994).

O contador de histórias dos dias de hoje tem, à sua disposição, material suficiente para compor uma história, até porque o contato com outras memórias e culturas não exigem necessariamente o seu deslocamento, mas um dispositivo móvel ou computador conectado à internet. Tanto o acesso às narrativas quanto o fluxo de leituras combinam quantidade e velocidade, exigindo um leitor mais crítico para selecionar o seu material narrativo. E ainda que a tecnologia proporcione textos multissensoriais mais impactantes, a contação pelo modo tradicional possibilita experiências que adensam as relações intergeracionais. Os mais velhos, versados na arte de contar e recontar, faz ecoar, com a sua voz, camadas de vozes de outras épocas e lugares.

---

<sup>4</sup> *Obras escolhidas* reúne textos de Walter Benjamin selecionados por Surhrkamp Veriag e traduzidos por Sérgio Paulo Rouanet para a editora brasileira, 1985.

Considero oportuno destacar a importância da consciência vocal, na alternância das personagens, como estratégia de adesão do ouvinte à trama. Retomemos o conto Chapeuzinho Vermelho. O narrador deve ter a voz modulada de forma diferente das personagens e o contador deve estar atento a isso, a fim de que o ouvinte possa identificar: o narrador da história, a mãe de Chapeuzinho, o lobo, a Chapeuzinho, o caçador e a avó. Quanto maior a quantidade de personagens, maior o grau de dificuldade para o contador, já que deverá estar atento tanto às mudanças das personagens, quanto à expressividade enunciativa para cada situação. O contador não tem tempo para mudar de figurino, elemento semiótico que contribui para a identificação da personagem, por isso a sua voz deve cumprir este propósito e mudar a cada entrada de personagem. Em algumas situações, o contador pode fazer uso de objetos fáceis de manipular e trocar, por exemplo: chapeuzinho vermelho (cesta, capuz vermelho); lobo (máscara, luvas com garras, travessa com longas orelhas); caçador (machado, pedaço de madeira pequeno); vovozinha (uma peruca grisalha, um xale).

## OS GESTOS

Algumas culturas são mais gestuais que outras a tal ponto de caracterizá-las e estereotipá-las. As narrativas contadas para as crianças recorrem às gestualidades para reforçar a expressividade da voz. Dona Benta, por exemplo, personagem já referida, na versão televisiva do 'Sítio do Pica-pau Amarelo', mesmo sentada em sua cadeira de balanço, compensava a posição, quase imóvel do corpo, com maneios de cabeça, braços e mãos, movimento de olhar e, lógico, com a voz. Quando penso na gestualidade na contação de histórias, me refiro basicamente a três movimentos:

- 1) Faciais: olhos, boca e cabeça.
- 2) Dos braços e das mãos
- 3) Dos pés e pernas, exceto se o contador estiver sentado.

Poderia resumir tudo em movimentos do corpo, mas preferi didaticamente separar os três, porque cada um tem uma função específica na contação de histórias.

O ‘movimento facial’ é responsável pelas expressões transmitidas pelo olhar, pela boca e cabeça. Tais movimentos, uma vez combinados, indicam sentimentos e caráter, tais quais: ‘alegria, tristeza, raiva, decepção, surpresa, impaciência, dúvida, altivez’. São signos semióticos quase universais. Em tempos de internet, os *emoticons* são um exemplo dessa universalidade e do poder dos ideogramas no processo comunicativo, pois representam graficamente as principais emoções humanas. No entanto, se estamos contando uma história, são os gestos com o corpo que devem comunicar sentimentos e personalidade.

O ser humano é capaz de expressar-se, conscientemente ou não, por meio dos gestos. Ao ter consciência do material a ser narrado e do propósito, o contador de histórias saberá fazer uso de cada gesto do seu corpo, que poderá estar em consonância ou não com o que ele fala. O gesto alcança a alma, no sentido freudiano do termo, e uma vez tendo atingido emocionalmente o ouvinte, reforçará o efeito do texto narrado, mas também poderá “dizer” o contrário. Imaginem um contador atribuindo medo a uma personagem que grita por socorro. Ele não apenas usará a voz, como também arregalará os olhos, colocará as mãos abertas nas duas extremidades dos lábios e elevará um pouco o pescoço, projetando-o para frente, como se o corpo fosse o prolongamento da voz. São gestos já sedimentados na cultura e aprendidos por meio da convivência com o outro e, sobretudo, pelas mídias audiovisuais e visuais. No entanto, se o propósito for provocar riso, a expressão facial segue direção distinta da fala, gerando um conflito entre significado e significante, um estranhamento. Esta ruptura provocará o riso.

Os movimentos com os braços e mãos dão ênfase à voz e à expressão facial. São movimentos coordenados, suaves ou enérgicos, que substanciam a mensagem que se quer veicular. Os gestos contribuem para definir os traços da personalidade das personagens, em consonância com o comportamento e o efeito que se quer passar. Nos contos de fadas, por exemplo, às jovens princesas são atribuídos gestos suaves, contidos, quase imperceptíveis, vistos

também, com menos destaque, nos príncipes. A suavidade gestual está associada à boa educação, ao equilíbrio, ao espírito pacificador, representativos de um grupo social, ainda que, em se tratando do príncipe, exija-se uma atitude mais destemida, revestida de nobreza. Já os vilões são caracterizados com gestos abruptos, violentos, cujo efeito é causar medo ou repulsa. O toque das mãos nos personagens heroicos são verdadeiros pousos, pois devem traduzir o caráter ordeiro, imperturbável, nobre, enquanto que os vilões agarram, tomam à força, movimentam as mãos em ritmo frenético e destemperado. Desse modo, a audiência aprende inconscientemente as características de cada um e significará o mundo com base nas regras de composição das personagens, ainda que a recepção possa gerar outras respostas.

O contador de histórias, que narra e, ao mesmo tempo, atua como personagem, conhece cada gesto corporal e o transmite à audiência, instaurando a confiabilidade necessária para a adesão do ouvinte à narrativa, já que pactuada pela *verossimilhança*, isto é, pelos elementos comuns ao leitor que aparecem no texto contado. Este conceito literário é útil para o contador, porque não se trata de levar a verdade ao público, mas uma boa história com efeito de verdade.

Já em relação aos movimentos dos pés e pernas, o contador de histórias os utiliza para aproximar-se do público e para acentuar a carga dramática, aproximando-se do ator de teatro. O contador é consciente dos movimentos dos pés e pernas durante a sua performance, ainda que se possa contar histórias sentado, a exemplo da já referida Dona Benta e de tantas outras referências em que aparecem sentados em um banco de madeira, em cima de uma pedra ou em uma cadeira de rodas. O uso do movimento das pernas e dos pés pode contribuir para a adesão do ouvinte ao que se narra. Os movimentos circulares e lentos pelo espaço cênico podem ajudar a conectar o contador ao público por aproximação corporal. O movimento lento, por exemplo, o caminhar compassado pela sala, prepara o público para o momento catártico.

Imaginemos as duas formas de narrar um trecho do conto Chapeuzinho Vermelho:

1) A Chapeuzinho Vermelho bate à porta da casa de sua avó. O lobo já disfarçado, vestido com as roupas da avó, pede que a menina entre. Ela se dirige até o quarto e o lobo a devora.

2) A Chapeuzinho bate à porta da casa de sua avó. O lobo já disfarçado, vestido com as roupas da avó, pede que a menina entre. Ela se dirige alegremente até o quarto. Ao ver a “avó”, a menina estranha a voz rouca e áspera, os grandes olhos, orelhas e boca, os pelos excessivos pelo corpo:

- “- Oh, vovó, que orelhas tão grandes tens!
  - São para melhor te ouvir.
  - Oh, vovó, que olhos tão grandes tens
  - São para melhor te ver.
  - Oh, vovó, que mãos enormes tens!
  - São para melhor te agarrar.
  - Mas vovó, que boca medonha tens!
  - É para melhor te devorar.”
- (Livraria Pública, p. 01-02)

A sequência de perguntas, bem como o ritmo provocado pela repetição, somada aos elementos oracionais, causam suspense, preparando o ouvinte para o desfecho, quando o lobo devora a menina. Sem dúvida, este é o clímax da história, o momento de maior tensão para o leitor ou ouvinte, que deve ser bem aproveitado pelo contador de histórias ou o efeito de sua contação ficaria comprometido por causa da sua performance inconsistente. Ao comparamos as duas versões, constatamos que a segunda mostra um ritmo mais demorado em relação ao desfecho. Este *retardamento* na narrativa é um recurso importante e eficaz se associado ao gestual. É oportuno destacar que na modalidade escrita, o escritor transfere para o narrador a responsabilidade de conduzir o leitor a esse momento de suspense, estendendo a sua aflição e mantendo-o preso à trama por meio dos inúmeros recursos narrativos, a exemplo do ‘fluxo de consciência’, da ‘descrição’, da ‘inserção de outros núcleos narrativos’, enfim da ‘suspensão do núcleo principal’ em um momento dramático, como uma revelação. É a linguagem literária, a consciência dos recursos da língua, bem como a trama, que, na escrita, promoverá a transferência do leitor para a história. Na contação, tais recursos podem ser aproveitados, mas requererá muita habilidade, já que ao suspender o núcleo principal, pode-se esquecer de retornar a ele.



## A HISTÓRIA

A matéria-prima do contador é a memória, mas não apenas a memória narrativa, mas simplesmente a memória. Um instante pode ser transformado em história e isso faz do contador um criador. Um sapato roto virado na calçada da rua pode inspirar uma narrativa inesquecível e poderosa, porque funciona como disparador criativo. Mas que história contar? Que tema quero ou devo tratar? Em que circunstâncias a história será contada? Em geral, a contação espontânea tem a finalidade de entreter, mas a linha fronteira entre entretenimento e a pedagogia é tênue, pois o entretenimento ‘ensina’ que é possível divertir-se com as contações e faz deste recurso parte da identidade de um grupo, por outro lado o entretenimento, o riso, funcionam também como ‘método’, por exemplo, na abordagem de um assunto tabu.

A ‘narrativa espontânea’ está associada à memória e a sua função social é o entretenimento, já a ‘escolha pedagógica’, aquela consciente do seu propósito paidético, liga-se igualmente à memória, mas, sobretudo, à racionalização da contação: o conhecimento da história, os valores contidos nela e o propósito transformador comportamental, alcançados por meio do uso de técnica apurada.

A escola é hoje o espaço privilegiado formativo da criança, mas nem sempre foi assim. As crianças aprendiam, diretamente dos pais e da comunidade, o código de comportamento do seu grupo, fosse pelo diálogo, fosse por meio de narrativas e cantigas. Com o ascenso e prestígio da escrita, a atividade oral foi direcionada para exercícios retóricos que exigiam conhecimentos dos recursos argumentativos da língua, bem como eloquência. Mesmo assim, na sustentação oral, os gestos são usados, porém com menos frequência, para ratificar o que se diz, ainda que uma leitura mais atenta possa identificar conflitos entre o que se fala e o que se expressa com as mãos, por exemplo. Os gestos corporais nas sociedades de primazia da escrita foram substituídos pela palavra, fazendo com que o sujeito instruído dominasse a expressividade por meio dos recursos da língua.

## A ANCESTRALIDADE

Os textos que tratam da ancestralidade vêm aumentando nos últimos anos, sobretudo os destinados às crianças e adolescentes, a exemplo dos desenhos animados ‘Moana’ (2016) e ‘Mulan’ (1998), e dos filmes ‘Encantadora de Baleias’ (2002) e ‘O Guerreiro sagrado’ (2003). Tais narrativas fílmicas, baseadas em diferentes grupos étnicos, fazem referência a valores ancestrais, como: 1) a autopercepção de pertencer a um lugar e de querer protegê-lo e preservá-lo, 2) a consciência de que a identidade de um grupo é transmitida de geração em geração, dos mais velhos para os mais novos 3) o entendimento de que a palavra tem poder de unir, transmitir valores e definir comportamentos 4) a consciência de que a subversão é bem-vinda, desde que autocontrolada, do contrário, poderia colocar em risco a sobrevivência do grupo 5) a ritualística como forma de materializar valores e comportamentos.

Já os estudos acadêmicos sobre o tema robusteceram-se na Bahia com o aumento de pesquisas realizadas nos anos 90 em diferentes áreas do conhecimento, somente possível em razão de algumas mudanças epistemológicas 1) a redefinição do objeto de investigação, deslocando-o da margem para o centro; 2) a inclusão de outros sujeitos da escrita e 3) a concepção de escrita acadêmica, inserindo a primeira pessoa e problematizando a neutralidade literária e científica da terceira. Tais mudanças paradigmáticas foram importantes para legitimar não apenas a escolha dos temas, nem sempre tidos como sérios e dignos de investigação, mas da abordagem, já que, os tratamentos interpretativos feitos com outros parâmetros, não favoreciam o objeto de estudo. Assim que, se hoje podemos trazer a contação de histórias para o centro da pesquisa acadêmica, foi em razão dessas mudanças.

A origem da palavra ancestralidade remete à transmissão de valores, aos ritos de comportamento e à visão de mundo de sujeitos pertencentes ao mesmo clã ou tribo, unidos pela história e o que nela se organiza para significar. Segundo o dicionário etimológico Etymonline<sup>5</sup>, corresponde a ‘antecessor’, isto é, aquele que ‘esteve antes’, ‘passou primeiro’. Trata-se de uma forma de organização social fundada na transmissão oral de saberes, tendo a contação de histórias

---

<sup>5</sup> <https://www.etymonline.com/>

como um dos recursos usados para unir os membros por meio das memórias narrativas.

Em sociedades mistas, em que a escrita tem alto prestígio, incorporam-se os elementos da oralidade, como os ‘diálogos’, à escrita, para criar mundos possíveis, territórios preenchidos por um devir imaginativo e de potência libertadora, facilitados pelo livre consentimento mútuo.

A ancestralidade, a meu ver, não conflita com o discurso de nacionalidade, porque não entendo como excludentes entre si. O sentimento de pertença a um país é expresso pela necessidade geopolítica de manter a “unidade territorial” por meio de uma “língua”; da subordinação do povo às “leis” e por um “gentílico” comum.

Em países como o Brasil, formado por movimentos migratórios, a “interrupção” da transmissão está relacionada aos efeitos da diáspora, quando os membros de um grupo clânico, ligados por um passado comum, foram afastados fisicamente e simbolicamente de suas referências de origem para adaptar-se. Ainda que as adaptações facilitassem o ascenso social, tal mudança nem sempre foi feita com o devido cuidado de proteger o patrimônio imaterial dos diferentes grupos formadores da brasilidade. Ao ascenso, seguiu-se o esquecimento, o afastamento do sujeito da sua origem e do seu percurso labiríntico, gerando lacunas no momento de compor a sua autobiografia. Quando uma criança pergunta aos pais como ela chegou ao mundo, devemos ultrapassar o fenômeno da gestação e do parto, e introduzi-la aos rituais ancestrais: contar a história dos que lhe antecederam, dos sacrifícios, das alegrias que tornaram possíveis que ela chegasse ali.

Veio-me agora à lembrança, a imagem do álbum de fotografias, um exemplo clássico de conexão intergeracional, cultivado, sobretudo, no século XX, quando os pais, ou qualquer adulto responsável pela educação das crianças, se reuniam com elas para contarem histórias a partir das fotos. Rostos e cenários imóveis recebiam o sopro de vida pela força da palavra, por meio da contação de histórias.

Nesse mesmo século, particularmente na primeira metade, o escritor Monteiro Lobato, alinhado com as questões de seu tempo, mostrava, por meio dos seus textos ficcionais, que o Brasil precisava encontrar a sua identidade

nacional e que os responsáveis pelo destino do país deveriam preparar a criança para ser um adulto ciente e colaborador daquele projeto. A forma de Lobato pensar a nação una e forte, que emergia em plena modernidade, mas com histórico colonial e agrário de séculos, estava em consonância com o pensamento modernista que recorria ao conceito primitivo de antropofagia para explicar o movimento devorador de culturas na composição da identidade brasileira, já que a influência europeia nas artes e na cultura não poderia ser apagada. Assim, Lobato recorreu à tradição fabular ocidental, presente nos livros e na memória dos imigrantes europeus, e às narrativas de outras matrizes étnicas, para compor o espaço ficcional brasileiro, metonimicamente figurativizado no Sítio do Picapau Amarelo.

Do ponto de vista da escolarização, incluir as práticas ancestrais são úteis para nortear as atividades literário-pedagógicas, porque introduz gêneros textuais e literários de diferentes matrizes identitárias formadoras da brasilidade e que nem sempre são contempladas ou são pouco exploradas no ambiente escolar – ‘as lendas, os itans, os hinos, as anedotas, as quadrinhas’. O que não se pode perder de vista é o *ethos* da escola, de iniciar e desenvolver a escrita do aluno, desde que a narrativa oral e escrita sejam complementares e não excludentes.

A oralidade é um aspecto importante quando se estuda um texto pelo viés da ancestralidade, porque a transmissão dos saberes de alguns povos tem sido feita oralmente, por meio de ‘contação de histórias, anedotas, adágios, cantos, quadrinhas de roda’, entre outros. Por outro lado, o uso escolar da oralidade extrapola o propósito de função criativa, lúdica e primordial da contação de histórias, ao adicionar atividades e textos que primam pela eloquência na defesa do argumento, como por exemplo nas sustentações orais. Desse modo, a escolha da atividade e do texto prepararia a criança para o mundo adulto, profissional, e para ocupar posições na sociedade de prestígio, já que o uso fluente da língua, do vocabulário abundante e de outros recursos linguístico-literários, qualificaria a criança para mover-se na sociedade para o exercício de poder, tanto no presente, entre os seus coleguinhas, quanto no futuro.

Os textos produzidos oralmente passam a ser categorizados nos espaços formais de aprendizagem como gêneros textuais, uma forma de estudar e

categorizar os textos orais para melhor conhecê-los. Sendo assim, podemos dizer que as atividades orais nas escolas e em espaços não espontâneos são uma forma de educar o leitor ou o ouvinte pelo texto.

Ao trazer a ancestralidade para o centro das atividades norteadoras escolares, está-se dizendo para as crianças que o tecido social brasileiro, em especial o baiano, é formado por diferentes matrizes ancestrais e que esse conhecimento, no meu entendimento, não afeta a percepção dos sujeitos se verem como brasileiros, já que a pluralidade é uma marca identitária dos países que historicamente foram colônias.

Na escola, quando a visão do professor orienta as atividades pelo viés da ancestralidade, as aulas se modificam. Os textos são variados e o conhecimento se expande. A contação de histórias, quando geradas desse conceito, é mais inclusiva, pois abarca textualidades de grupos originários de diferentes matrizes: a europeia, a indígena, a africana, a asiática. Em todos estes grupos está presente a tradição oral, ainda que a escrita perpassasse por cada um desses grupos e predomine mais em uns que em outros.

Para além da aprendizagem da palavra escrita, que é, repito, a função primordial da escola, cabe também a ela incorporar as práticas orais e enlaçá-las ao contexto dos alunos. Até mesmo os filmes, muitos usados para fins pedagógicos, são selecionados com o fito de aprofundar a reflexão sobre a ancestralidade, sobre a importância de buscar pelos antepassados, as suas crenças, valores e escolhas. Filmes como 'A Encantadora de Baleias, Moana, Mulan, O Último Guerreiro (este mais voltado para adolescentes), trazem aspectos que enriquecem as discussões e reflexões sobre a ancestralidade e o impacto dessa consciência no redimensionamento da nossa humanidade. Nesses filmes, a oralidade tem papel precursor na formação do caráter da criança.

Em termos literários, a ancestralidade está presente nas narrativas contadas pela transmissão de valores grupais a partir da relação intergeracional, caracterizada pelo diálogo e contato afetoso entre o adulto e a criança, entre avós e netos. A ancestralidade pode ser uma categoria de análise literária desde que o crítico literário saiba 1) selecionar o gênero textual passado de geração



em geração e 2) movimentar os elementos da narrativa e incorporar à trama referências simbólicas ancestrais.

O que interessa ao literato é o elemento literário, óbvio, como por exemplo, a ‘função da repetição dos versos na memorização do texto oral e para a interatividade. Nas cantigas do romanceiro espanhol, ambientadas na Idade Média, a memorização se dava por meio do canto e da repetição dos versos, como ocorre no texto abaixo “la mujer del pastor”.

*Siendo yo niña bonita (2x)  
me casé con un pastor, (2x)*

*y estando un día en la choza (2x)  
un caballero pasó. (2x)*

*-Ven acá, niña bonita, (2x)  
no te cases con pastor, (2x)*

*que tiene las patas tuertas (2x)  
de dar vueltas alrededor. (2x)*

*-Que las tenga o no las tenga, (2x)  
eso no lo miro yo, (2x)*

*que las tenga o no las tenga, (2x)  
mi marido es el pastor. (2x)*

*-Ven acá, niña bonita, (2x)  
no te cases con pastor, (2x)*

*que tiene el hombro pelado (2x)  
de llevar el garrotón. (2x)*

*-Que las tenga o no las tenga, (2x)  
eso no lo miro yo, (2x)*

*que las tenga o no las tenga, (2x)  
mi marido es el pastor. (2x)*

*-Ven acá, niña bonita, (2x)  
no te cases con pastor, (2x)*

*que tiene la boca tuerta (2x)  
de silbar alrededor. (2x)*

(Calvo, Gabriel; Díaz, Joaquim)

Observe que o texto transmite valores, neste caso, o da ‘fidelidade’ e o de ‘caráter’ necessários para não sucumbir à sedução e aos boatos. O texto narra

a história de uma mulher que é casada com um pastor. Na ausência do marido, aparece um cavalheiro que tenta seduzi-la, dizendo à mulher que seu marido a traía. Quando percebe que a mulher não cederá aos seus encantos, o sedutor cavalheiro revela que é o marido, disfarçado de cavalheiro para testar a fidelidade e integridade moral da esposa.

Além dos valores já mencionados, a ideia de uma mulher sozinha associada à vulnerabilidade, devido à ausência de um homem, mostra as duas faces ambíguas do patriarcado: necessário para a sobrevivência da mulher, muito embora não possa estar sempre ao seu lado. Portanto, o homem será o protetor da mulher e o seu algoz. Eis o embrião de um modelo que atravessará os textos literários ocidentais: o 'triângulo amoroso' e a disputa de dois homens por uma mulher.

A contação de histórias, seja ela espontânea ou escolarizada, é uma prática que exige arte e técnica apuradas a fim de que, uma vez dominadas, possam cumprir o seu propósito, predominantemente lúdico e pedagógico.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O Narrador Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Disponível em: <[o-narrador-walter-benjamin.pdf \(wordpress.com\)](#)>. Acesso em: 30 nov 2023.

CALVO, Gabriel; DÍAZ, Joaquim. **La mujer del pastor**. Disponível em:< [Joaquín Díaz, obra completa • Canciones \(funjdiaz.net\)](#)>. Acesso em: 18 mar 2024.

Etymonline. **Ancestralidade**. Disponível em:< [ancestral - Etimologia, significado e origem | etymonline](#)>. Acesso em: 23 mar 2024.

GRIMM, Irmãos. **Chapeuzinho Vermelho**. Disponível em:< [Chapeuzinho Vermelho \(grimmstories.com\)](#)> . Acesso em: 18 mar 2024.

IsMoAI Lyrics. **Hookwinked (Deu a louca na Chapeuzinho Vermelho)**. Disponível em:< [Deu a Louca na Chapeuzinho|Filme Completo - YouTube](#)>. Acesso em: 22 mar 2024.

MACHADO, Ana Maria; Maria Eugênia. **Dona Baratinha**. Editora FTD, 2004.

PIÑON, Nélida. **A épica do coração**. Disponível em:<[pdf vista do arquivo A épica do coração.pdf \(academia.gal\)](#)>. Acesso em: 01 dez 2023.