

Isabela Cristina Terra Saraiva

UM NOVO OLHAR À FIGURA DO NARRADOR: NARRADORES DE PASSAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do **Professor Dr. Mario Alberto de Santana**.

**Campinas
2009**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sa71u

Saraiva, Isabela Cristina Terra.

Um novo olhar à figura do narrador: narradores de passagem.
/ Isabela Cristina Terra Saraiva. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Mario Alberto de Santana.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Narrador. 2. Narrativa. 3. Teatro. 4. Dramaturgia. 5.
Interpretação. I. Santana, Mario Alberto de. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "A new look towards the narrator: narradores de passagem ."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Narrator ; Narrative ; Theater ; Dramaturgy ;
Interpretation.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mario Alberto de Santana.

Prof. Dr. Sara Pereira Lopes.

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Prof. Dr. Eusébio Lobo.

Prof. Dr. Carminda André.

Data da Defesa: 15-01-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

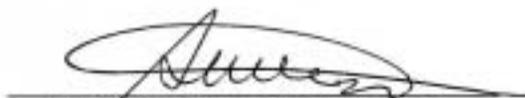
**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Isabela Cristina Terra Saraiva - RA 39645 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Mário Alberto de Santana
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Membro Titular



Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
Membro Titular

Dedico este trabalho

A Fernando, meu amor e companheiro, base estrutural para a completude desta pesquisa.

À Maria Luiza, filha adorada, participante da escritura desta dissertação.

À memória de minha mãe, Suely Nocentini Terra Saraiva, amor incondicional.

A meu pai Alcides, por minha formação intelectual e sensível, pelo carinho e suporte.

À minhas irmãs Natalia, Laura, Carla e Telma, pelas risadas e momentos compartilhados.

À minha avó Irma Bissolatti Nocentini, narradora nata, inspiração deste trabalho.

Meus agradecimentos

A Luís Alberto de Abreu, pelas entrevistas concedidas, pelo material bibliográfico compartilhado e por sua imensa generosidade e disponibilidade.

À Sara Lopes Pereira, pela aposta, entrevistas, contribuição ativa nesta dissertação e apoio integral.

A Alexandre Mate, mestre querido, por sua presteza, comentários críticos fundamentais e indicações de caminhos a serem trilhados.

A Mario Alberto de Santana, meu segundo orientador, sempre apoiando minhas decisões, fornecendo o suporte necessário e reestruturando meu olhar acerca do tema de pesquisa.

A Rubens Jose Souza Brito (*in memoriam*) por disponibilizar seu acervo de textos e conduzir os primeiros passos desta dissertação.

Às amigas Vera Athayde e Débora Tavares Fernandes, pelo conforto de suas palavras nos momentos essenciais.

Aos colegas da Wizard Osasco, em especial, Sueli Shiozawa, Ricardo Bicarato e Rodrigo Collino, pela aposta e confiança.

Aos narradores de passagem, em especial, Elisabete Kaczorowski, Mônica Roberta e Sandra Jaskonis, pela amizade e carinho.

A todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho direta ou indiretamente.

Resumo

Luís Alberto de Abreu, dramaturgo brasileiro, propôs na Escola Livre de Teatro de Santo André um núcleo de pesquisa intitulado Narradores de Passagem. Esse Núcleo visa a formação de narradores na atualidade, embasando-se no narrador tradicional proposto por Walter Benjamin, mas realizando as adaptações necessárias para os dias de hoje.

A formação deste narrador de passagem segue etapas específicas: discussões, estudos e análises sobre o narrador e as estruturas narrativas, aulas corporais, vocais e de memorização, apresentações em sala de aula e apresentações em campo. O objetivo dos narradores de passagem é gerar, por meio de apresentações artísticas de suas narrativas, reflexões acerca do tema passagem nos espectadores.

O trabalho baseia-se na comparação das aulas assistidas no Núcleo, como aluna, no ano de 2006, com alguns trabalhos, pesquisas e autores que analisam o tema “narrador” e a performance artística da apresentação de um texto narrativo.

A proposta deste trabalho é lançar um olhar sobre este novo modelo de narrador, analisar sua formação, bem como os resultados de sua atuação em campo.

Palavras-chave: narrador, narrativa, teatro, dramaturgia, interpretação.

Abstract

Luís Alberto de Abreu, Brazilian dramatist, proposed at Escola Livre de Teatro de Santo André a research group entitled Narradores de Passagem. This research group looks for the development of narrators in our current days, taking as example the narrator proposed by Walter Benjamin, but adapting it to our reality.

The development of this “narrador de passagem” follows some guidelines: discussions about the topic, studies and analysis about the narrator and the structures of a narrative, as well as physical and vocal exercises, exercises to help memorizing the narratives and presentations in class and in specific places. The goal of the “narradores de passagem” is to generate, through artistic presentations of their narratives, reflexions about the theme “death” in the spectators.

This research is based on the comparison of the classes attended in the group, as a student, in the year of 2006, with some other researches, studies and authors who analyze the theme “narrator” and the artistic performance of a narrative text.

The aim of this dissertation is to analyze deeply this new narrator, its development and the results of its performance in specific places.

Key words: narrator, narrative, theater, playwright, interpretation.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1 – Apontamentos sobre o narrador tradicional e os narradores atuais....	5
Capítulo 2 - A formação dos narradores de passagem	31
2.1 Implementação do Núcleo Narradores de Passagem	31
2.2 A Formação dos Narradores de Passagem.....	35
2.2.1 A escritura das narrativas de passagem	37
2.2.2 Aulas de corpo, voz e memorização	63
Capítulo 3 – Narradores de passagem: atuação em campo	75
3.1 Performance teatral e apresentação narrativa.....	87
Conclusão	96
Referências	99
Bibliografia.....	101
Anexos	105
Anexo 1: A mulher da xícara.....	105
Anexo 2 : Histórias de Vó Dé.....	107
Anexo 3: A dona do igarapé	111
Anexo 4: Tempestades.....	115
Anexo 5: Carlito	118
Anexo 6: O Planeta Kike.....	122
Anexo 7: Tarcirurgia	125
Anexo 8 : Entrevista com Luís Alberto de Abreu	130

Introdução

Ao iniciar a pesquisa de mestrado, meu objetivo era estudar o trabalho desenvolvido por Luís Alberto de Abreu na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), mais especificamente o processo colaborativo por ele utilizado para a montagem de dois espetáculos: *Nossa Cidade e Odisséia*.

No ano de 2006, procurei o coordenador da ELT, Rogério Toscano, para iniciar a pesquisa sobre as aulas de Abreu. Naquela época, eu gostaria de assistir a alguns ensaios e realizar entrevistas com os atores e com Abreu. Toscano me informou que Abreu não estava em processo de montagem naquele ano, mas que desenvolvia um núcleo de pesquisa intitulado Núcleo Narradores de Passagem. Obtive a autorização para a pesquisa mediante minha participação no processo seletivo do núcleo desejado. Inscrevi-me, e, no dia da entrevista com Abreu, durante o processo de seleção, fiquei sabendo que não poderia somente pesquisar e observar. Abreu explicou que se tratava de uma pesquisa em andamento, portanto, eu teria que participar ativamente do Núcleo se quisesse pesquisar. Aceitei a proposta.

Assim, meu objeto de pesquisa começou a se modificar logo nas primeiras aulas com Abreu: a maestria com que ele conduzia os encontros do Núcleo e sua paixão pelo tema narrador era evidente e contagiante. Acredito que os demais aprendizes se encantaram pelo tema de pesquisa proposto tanto quanto eu. Em poucos meses, não conseguia estudar, tampouco abordar assunto diferente do narrador e da pesquisa desenvolvida na ELT no Núcleo Narradores de Passagem.

Conversei com meu orientador na época – Rubens José Souza Brito –, o qual não impôs nenhum obstáculo com relação à modificação de meu objeto de pesquisa. Minha dissertação tinha agora outro foco: os narradores de passagem. Decidi me aprofundar na pesquisa desse novo modelo de narrador, participando como aluna do Núcleo Narradores de Passagem nos anos de 2006 e 2007. No início do ano letivo de 2008, Rubens José Souza Brito fez a passagem. Com seu falecimento, esta dissertação teve seu objetivo reorientado por Mario Alberto de Santana, meu atual orientador.

Ao definir o Núcleo Narradores de Passagem como foco de minha pesquisa, coloco-me na tarefa de refletir sobre a importância da realização desse trabalho. Luís Alberto de Abreu, renomado dramaturgo do teatro brasileiro, propõe neste Núcleo um modelo de apresentação teatral diferenciado, privilegiando como espectadores pacientes internados em hospitais, asilos ou casas de apoio públicos, com pouco ou nenhum acesso à arte. Os aprendizes deste Núcleo, mais do que artistas, devem ser voluntários. Os narradores de passagem não estão concorrendo a grandes prêmios artísticos nem serão vistos ou analisados por críticos especializados. Sua função deve ser, acima de tudo, a de levar a arte para pessoas carentes de contato humano, que passem a enxergar nesta expressão artística diferenciada um motivo para refletir sobre suas condições de vida, sua realidade, mas principalmente, sobre o tema passagem.

Abreu já desenvolvia estudos acerca do teatro narrativo, e desejava, através do Núcleo Narradores de Passagem, re-significar a função exercida pelo narrador tradicional com a formação de um novo modelo de narrador, adaptado para os dias atuais. Coube-me, então, realizar um levantamento acerca do universo do narrador. Pesquisas, estudos, trabalhos, enfim tudo o que pudesse me auxiliar e ampliar meus conhecimentos acerca do tema, para melhor analisar o trabalho proposto por Abreu.

Deste modo, para iniciar a pesquisa, no Capítulo 1, analiso alguns teóricos que desenvolveram artigos ou pesquisas sobre o narrador e a arte narrativa, como Walter Benjamin, Michel de Certeau, Ecléa Bosi, entre outros. Pesquisei, no âmbito da realidade próxima, a possível existência de trabalhos artísticos atuais acerca do tema, bem como locais que desenvolviam práticas de contação de histórias ou de narrações. Percebi que as técnicas desenvolvidas em outros locais para a formação ou preparação de narradores ou de contadores de histórias não se assemelhavam à técnica proposta por Abreu para a formação dos “narradores de passagem”.

No Capítulo 2, busco compreender o processo de formação pelo qual passei junto com a primeira turma e, para isso, descrevo a pesquisa realizada no Núcleo durante o ano de 2006. Relato também os procedimentos pelos quais os

aprendizes/pesquisadores passaram até sua formação como narradores de passagem. A proposta inicial de Abreu foi uma pesquisa teórica e um estudo aprofundado sobre o termo “narrador” e o tema “passagem” – mais especificamente, a “passagem morte”. Terminados os estudos iniciais, os participantes tiveram aulas corporais, vocais e técnicas de memorização das narrativas, até que estivessem aptos a atuarem em campo. Os narradores formados neste Núcleo deveriam propor, por meio da apresentação artística de suas narrativas, uma reflexão por parte dos espectadores sobre o tema passagem.

No Capítulo 3, analiso as apresentações em campo e o resultado destas apresentações entre os espectadores. Aponto, também, as diferentes técnicas de memorização das narrativas propostas por duas narradoras de passagem atuantes no Núcleo. Estabeleço uma comparação entre este novo modelo de apresentação narrativa e suas semelhanças e diferenças com relação a apresentações teatrais diferenciadas propostas por outros autores como, Augusto Boal e Bertolt Brecht. Além disso, levanto as semelhanças entre a estruturação de um espetáculo colaborativo e as aulas ministradas por Abreu para a formação de narradores de passagem.

Para a concretização da pesquisa, a metodologia adotada baseou-se em fontes diferenciadas como: entrevistas, diálogos, re-sistematização de textos e narrativas escritas. Também foram utilizados autores defensores do tema narrador e pesquisas desenvolvidas em alguns núcleos de estudos sobre os temas: narrativa, contação de histórias e oralidade.

Assim sendo, o estudo tem por objetivo refletir sobre a relevância deste novo modelo de narrador proposto por Abreu, analisar um modelo diferenciado de apresentação artística, além de discutir a importância da criação e implementação de um projeto como o Núcleo Narradores de Passagem, destinado a um público específico, pertencente às camadas mais carentes de arte em nossa sociedade.

Capítulo 1 – Apontamentos sobre o narrador tradicional e os narradores atuais.

Ao iniciar a pesquisa desta dissertação houve um obstáculo, o termo “narrador” era utilizado por diferentes grupos de pesquisa, estudiosos, núcleos de estudos etc. de maneira indiscriminada. Alguns pesquisadores se referiam a contadores de histórias e a narradores como se estes fossem a mesma figura. Outros falavam sobre o narrador sem especificar quais eram as características que designavam o termo. Outros ainda diziam que qualquer pessoa poderia ser um narrador, era só contar sua história pessoal.

Com o desenvolvimento dos estudos, notou-se que o termo “narrador” ainda é foco de muitas dúvidas e confusões. Em alguns casos, narradores, contadores de histórias, mentirosos, idosos que contam sua tradição¹, pescadores e suas famosas histórias etc. compartilham das mesmas características, como se não houvesse distinção entre eles.

A proposta inicial não é esclarecer o termo “narrador” e apresentá-lo de forma definitiva, mas em função da diversidade de acepções e compreensões, apontar diferentes estudos sobre o termo para especificar a que tipo de narrador esta pesquisa se refere.

O primeiro pesquisador utilizado como referência no início dos estudos acerca do narrador foi Walter Benjamin², em seu famoso ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Benjamin inicia seu texto afirmando que o narrador não está mais presente entre nós, pois seu fazer e a tradição na qual estava inserido estão muito distantes e se distanciam cada vez mais de nossa realidade. O autor afirma que a figura do narrador, inserida em certa tipologia, provém de duas categorias que se interpenetram e se completam. O primeiro é o viajante, aquele que, decorrente de processos de andança, sempre

¹ “Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo. É a quase definição dicionarista do Moraes, na edição de 1831: ‘Tradição, notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservada em memória, ou por escrito’” (CASCUDO, *Literatura oral no Brasil*, 1978, p. 27)

² Sociólogo, ensaísta, crítico literário, tradutor e filósofo associado à Escola de Frankfurt.

tem uma história para contar, aquele que vem de longe, trazendo novas culturas³ e diferentes conhecimentos. O segundo tipo é representado por aquele homem que nunca saiu de seu país e que traz consigo suas histórias e tradições, além das experiências que conformam sua realidade e o modo de ser do seu povo. Benjamin aponta dois representantes arcaicos para estas figuras: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário, e afirma (1996, p. 199): “(...) no sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”.

O narrador descrito por Benjamin, entretanto, não se resume apenas à tipologia criada, tampouco a estas funções. Afirma o filósofo que o narrador nato, aquele que desde muito cedo aprendeu os caminhos para narrar suas histórias, retira da experiência aquilo que conta, se não de sua própria, das experiências alheias. No prefácio do livro *Magia e técnica, arte e política*, Jeanne Marie Gagnebin analisa os dois tipos de experiência propostos por Benjamin: “*Erfahrung*”, que seria a experiência baseada na imagem eterna do passado, com caráter histórico, e a “*Erlebnis*”, que seria a experiência vivida, característica do indivíduo solitário. Benjamin aponta o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno, em função do fortalecimento da *Erlebnis*. Gagnebin cita a necessidade da reconstrução da *Erfahrung*, para garantir uma memória⁴. Essa reconstrução deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade, que possibilitasse o contato e a transmissão de valores e conselhos. A crise da transmissão de experiência, segundo Benjamin, em seu ensaio *Experiência e pobreza*, teria se agravado depois da Primeira Guerra Mundial, pois os combatentes voltavam pobres em experiências comunicáveis, silenciosos, em consequência do horror vivido. Benjamin relata o surgimento de uma nova forma de miséria: o empobrecimento da troca de experiências e, com esse novo tipo de miséria, surge também uma insatisfação generalizada em relação à realidade

³ O termo “cultura” utilizado nesta dissertação refere-se à definição proposta por Raymond Williams, segundo a qual cultura são os meios do desenvolvimento de processos de “cultivo da mente ativa”, como em artes e no trabalho intelectual do homem. (WILLIAMS, R. *Cultura*, 2008: p. 11)

⁴ O termo “memória”, nesta dissertação, refere-se à definição de Michel de Certeau: “Memória no sentido antigo do termo, que designa uma presença à pluralidade dos tempos e não se limita, por conseguinte, ao passado” (CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*, 2008, p. 335)

vivida, ao cansaço do dia-a-dia (BENJAMIN,1996, p. 119), “(...) a uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, no modo mais simples e mais cômodo”. A arte de narrar e de intercambiar experiências é necessária. O narrador tem um papel fundamental nesse processo: é característica dele ser o portador de histórias de sua comunidade e estas devem ser provenientes da tradição oral. E, além de transmitir uma história com senso prático, com uma dimensão utilitária: um ensinamento moral, uma sugestão prática, uma norma de vida, um provérbio etc., este narrador deve renunciar às sutilezas psicológicas da narrativa, para que seus ouvintes assimilem completamente a experiência ou ensinamento nela contidos e cedam à inclinação de recontá-la algum dia – condição fundamental para a perpetuação do narrador.

O narrador descrito por Benjamin carrega consigo, então, as seguintes características: deve conter os traços de um representante arcaico (marinheiro comerciante ou camponês sedentário), utilizar como fonte a experiência (sua ou dos outros) e transmitir uma narrativa de dimensão utilitária, renunciando às características psicológicas das personagens. Tal narrador existe por transitar livremente entre essas características, desenvolve-se naturalmente, sem a necessidade de estudos, de leituras, de dedicação exclusiva para sua “formação”; ao contrário, ele se utilizaria mais ou menos das características acima descritas com o objetivo final de simplesmente ser narrador. Sua marca pessoal impressa nas narrativas tornaria suas histórias únicas, moldando-as (BENJAMIN,1996, p. 205) “(...) como a mão do oleiro na argila do vaso”.

Silviano Santiago em seu ensaio *O narrador pós-moderno* (1989) classifica esse tipo de narrador proposto por Benjamin como “narrador tradicional”. Santiago destaca também dois outros tipos de narradores contidos no ensaio de Walter Benjamin. O primeiro é o narrador do romance, cuja função era a de não falar de maneira exemplar a seu leitor, em vez disso, falava de si, não como uma necessidade de transmissão de algum valor, mas com a necessidade de auto-exposição para compartilhar angústias, alegrias, descobertas etc. Já o segundo tipo seria o narrador-jornalista, aquele que só transmite pelo narrar a informação, repleta de fatos (como datas, locais e horários precisos) e especificações – como

datas e locais exatos – e desprovida, na maioria dos casos, de qualquer experiência⁵.

Mas, se a valorização da experiência é pressuposto para a existência do narrador tradicional, narrador que é nosso exemplo modelar, estes dois últimos tipos apontados por Santiago não poderiam ser classificados como tal na perspectiva de análise benjaminiana, por não alicerçarem suas narrativas nem transmitirem experiência de caráter histórico ou de dimensão utilitária. Tais tipos colaborariam para explicar a crise da narrativa e o possível desaparecimento da figura do narrador exposto por Benjamin, desde o princípio de seu ensaio.

Benjamin afirma que o narrador está distante de nossa atualidade viva, porque a arte de intercambiar experiências, que pressupõe a sabedoria, o ser capaz de dar um conselho, encontra-se em extinção. Dessa forma, inicia o levantamento de possíveis aspectos que contribuíram para o enfraquecimento da figura do narrador. Um dos primeiros fatores foi o surgimento do romance, no início do período moderno, cuja leitura solitária contribuiria para o empobrecimento da troca de experiências nas rodas de conversa. A difusão do romance relaciona-se, também, à invenção da imprensa. A partir daquele momento, muitas pessoas teriam acesso ao mesmo texto ao mesmo tempo, e poderiam conversar sobre o assunto abordado no romance, posteriormente.

O romance está essencialmente vinculado ao livro, o leitor não precisa estabelecer nenhuma forma de contato pessoal com o escritor/narrador, a não ser por intermédio da leitura do texto. A narrativa do romance difere-se, assim, da narrativa oral, que, segundo Benjamin, necessita de um portador que a compreenda, interprete seu sentido e a transporte para diferentes locais de diferentes modos. Esse portador é o narrador tradicional, que, para existir, deve interagir por meio da troca de experiências com seus ouvintes. Além disso, para o autor, o romance não procede da tradição oral e nem a alimenta, pois a origem do romance estaria no indivíduo segregado. Outro fator relevante, de acordo com ele,

⁵ Benjamin não faz referência a nenhum desses tipos de narradores em seu ensaio, esta é uma análise posterior feita por Santiago, que culminará em sua proposta de um narrador pós-moderno.

é que com a consolidação da burguesia, ávida por informações sobre o que estaria acontecendo ao seu redor, a solidificação da imprensa foi inevitável. Para manter-se no poder, a burguesia precisava informar-se de tudo o que ocorria e, assim, teria tempo hábil para a tomada de decisões importantes e nenhuma surpresa desagradável ameaçaria sua ascensão. Com isso, uma nova forma de comunicação ganharia forças definitivamente: a informação.

Entre as principais diferenças apresentadas pela narrativa e a informação, podemos verificar, ainda segundo Benjamin, que: a narrativa tem um caráter miraculoso, ou seja, nem sempre as histórias contidas nela são baseadas em conhecimentos reais, mas sim em saberes que vinham de longe (espacial ou temporalmente); a narrativa evita explicações, o que é uma das características de obra épica, os detalhes não são importantes, o mais importante é a história, o conteúdo a ser passado e como esta história será transmitida – a relação estabelecida entre narrador e ouvinte é fundamental; o ouvinte é livre para interpretar a história como quiser no momento em que é ouvida ou muito tempo depois, já que a narrativa conserva as forças da história e mesmo depois de anos é capaz de desenvolver-se no imaginário de quem a ouviu; a narrativa não se contenta em descrever um relatório da realidade, mas em percorrer caminhos que facilitem a troca da experiência com o ouvinte; ela gera dúvidas, um de seus objetivos é fazer com que seus ouvintes ou leitores reflitam sobre o que estão ouvindo/lendo.

A informação, no entanto, aspira uma verificação imediata dos fatos, e, portanto, deve ser fundamentada em caráter de plausibilidade. Ela é acompanhada de explicações precisas (datas, locais, nomes exatos de pessoas e cidades) para manter viva sua credibilidade. O contexto psicológico da ação na informação é detalhado para o leitor, de forma a promover a compreensão total do texto, de acordo com o ponto de vista do escritor – o ouvinte ou leitor da informação dificilmente a interpreta de forma diferente do que está escrito. A informação é um relatório da realidade, e, dessa forma, seu conteúdo só tem valor no momento em que é novo. Ela se renova a cada dia, transmitindo o puro em si,

relatos da realidade que não precisarão ser confirmados pelo leitor por não gerarem dúvidas, tamanhas as explicações e justificativas presentes no corpo da informação.

Estes dois últimos parágrafos encontram-se resumidos nesta tabela comparativa, para uma melhor visualização das diferenças apresentadas:

NARRATIVA	INFORMAÇÃO
Trânsito com o miraculoso	Plausível
Evita explicações, gera reflexões, dúvidas.	Acompanhada de explicações e justificativas
O ouvinte é livre para interpretar a história	O contexto psicológico também é imposto ao leitor
Conserva as forças da história e, mesmo depois de muito tempo, é capaz de se desenvolver no imaginário de quem a ouviu.	Só tem valor no momento em que é nova
Não está interessada em transmitir o puro em si, como um relatório.	Relatório da realidade

Depois de algum tempo da invenção da imprensa, a escrita e a leitura, que antes se restringiam principalmente às elites clericais e aos comerciantes, tornaram-se populares, mas não acessíveis. Muitos tinham acesso aos textos escritos, mas poucos os sabiam interpretar. Segundo Benjamin, no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, primeira versão*, quando Marx previu o futuro do capitalismo (1996, p. 165), “(...) concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para sua própria supressão”. Assim, as pessoas encantavam-se com a tecnologia da escrita, esforçavam-se para compreendê-la, enquanto deixavam de lado as conversas que antes possibilitavam a troca de experiências. Além disso, o aumento da carga de trabalho, com o avanço da industrialização, reduziu o contato entre as pessoas. O tempo dedicado ao trabalho e ao acúmulo de bens passou a reger suas vidas. O

trabalho passou a ter maior importância que a troca de experiências, pois esta, não gerava lucros palpáveis.

A invenção da imprensa gerou impacto na sociedade assim como a escrita. A crise levantada por Benjamin com relação à imprensa ocorreu ao longo dos anos, conforme as pessoas tiveram acesso à leitura de livros e textos publicados. Mas, mesmo com o aparecimento da imprensa, com a publicação de livros etc., assuntos básicos referentes principalmente à educação dos seres humanos e à transmissão de cultura e de experiências eram, e ainda são transmitidos oralmente. Ler um livro sobre a experiência de alguém raramente proporcionará impacto similar ao da experiência de ouvir a mesma trama, fábula ou narrativa na voz de um narrador contemporâneo. A escrita não ocupa o papel principal nas relações do dia-a-dia. A leitura passa a ser um procedimento dos que conhecem ou têm acesso a seu código de linguagem. A oralidade vigora como fonte de resistência incorporada pela população como um meio de preservar sua tradição em parcelas apartadas do acesso à linguagem dos livros. Marilena Chaui, em seu livro *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, aborda a resistência da cultura popular – cultura à parte, paralela à cultura letrada – em agir no interior de uma cultura classificada como dominante. As práticas da chamada cultura popular, segundo a autora, estão relacionadas à cultura dominante, ao conformismo ou à resistência da cultura popular em relação à primeira. Nesse sentido, podemos citar como exemplo a resistência por parte de alguns narradores tradicionais à imposição de novas tecnologias (como a escrita, a televisão etc.) o que possibilitou a não-extinção de determinadas histórias, tradições e culturas, tampouco do narrador tradicional.

Então, talvez a crise da figura do narrador e da narrativa apontada por Benjamin, com relação à invenção da imprensa, não tivesse um impacto tão grande nas gerações futuras, uma vez que a oralidade faz parte da vida em comunidades, tribos e sociedades, no que se refere à transmissão de valores, conhecimento, cultura, tradições, entre outros assuntos. A oralidade foi um dos paradigmas facilitadores da transmissão do conhecimento, que permitiu o tipo de

desenvolvimento das civilizações futuras. O progresso, não apenas das sociedades humanas pré-históricas, mas também dos demais modelos de sociedade, calcar-se-ia, majoritariamente, na intercomunicação por meio da língua. A herança oral do homem seria tão atávica quanto sua habilidade de andar ereto ou usar as mãos.

Eric Havelock⁶, um dos fundadores do estudo da oralidade e da cultura escrita, defende a anterioridade do oral sobre o escrito. Havelock afirma que, durante o processo de especialização do cérebro humano, houve, paralelamente, a especialização dos órgãos responsáveis pelos sons da fala. Assim, o autor propõe que a comunicação em sociedades humanas pré-históricas se deu por meio de sons que determinaram uma língua. Segundo Havelock, nada semelhante a essa especialização pôde ser encontrado no reino animal, o que torna o ser humano único no que se refere à produção e à articulação dos sons. A transmissão oral do conhecimento seria pressuposto básico para a sobrevivência da espécie. Por volta de 700 a.C., quando os gregos adquiriram a escrita dos fenícios, o que teria havido foi uma restrição na divulgação e utilização da escrita. Ela não aconteceu em grande escala, ao contrário, foi muito limitada. Por mais de um século depois de 700 a.C., a comunicação grega seria baseada na oralidade, no que diz respeito a todas as relações importantes da vida em sociedade.

Segundo Havelock (1996, p. 27-28) “(...) deixando de lado os incontáveis milênios em que as sociedades humanas foram exclusivamente orais, pode-se concluir que, dos egípcios e sumérios aos fenícios e hebreus, a escrita nas sociedades onde era praticada restringiu-se às elites clericais e comerciais que se davam ao trabalho de aprendê-la. As atividades ligadas à justiça, governo e vida cotidiana ainda eram comandadas pela comunicação oral”.

Havelock afirma que, com o tempo, os gregos perceberam que o registro escrito seria vital para gerações futuras, então passaram a escrever textos

⁶ Concentrando-se na análise da passagem da linguagem oral para a linguagem escrita, Havelock apresenta a extensão das conseqüências da hegemonia da escrita no mundo grego. Se a fala iletrada favoreceu um tipo de literatura que propiciava o discurso descritivo da ação, o universo pós-letrado passou a privilegiar a reflexão, que resultou no discurso conceitual. <http://www.editoraunesp.com.br/titulo_view.asp?IDT=479> Acessado em 12/11/2008.

e pensamentos que consideravam fundamentais. Registros orais ainda vivos das experiências do passado foram escritos, bem como as novas descobertas e as principais análises gregas em diversos campos (literatura, teatro, astronomia etc.). Havelock descreve essa migração da transmissão oral para o registro escrito como algo “natural”, que se deu ao longo dos anos. Ele atribui o desenvolvimento grego ao sábio aproveitamento das tensões entre os campos da oralidade e da escrita. Havelock afirma (1996, p.23): “The Muse never became the discarded mistress of Greece. She learned to write and read while continuing to sing”.⁷

Observamos na obra *As estruturas narrativas* (2003), de Tzvetan Todorov, em sua análise da narrativa primordial entre outras leis, a *lei antidiressiva*, que, ao tomar como exemplo de narrativa primordial a *Odisséia*, de Homero, afirma (TODOROV, 2003, p. 107): “(...) que toda digressão da ação principal é acrescentada posteriormente, por um autor diferente”. Analisando-se a hipótese apresentada pelo autor, é inevitável pensarmos no dito popular: “Quem conta um conto aumenta um ponto”, e, então, refletirmos sobre a importância da escritura – que seria uma forma de cristalização das narrativas orais.

Emil Staiger em seu livro *Conceitos fundamentais da poética* (1997), a respeito da escritura de textos épicos afirma que esta elimina a necessidade da memorização, e, por mais surpreendente que tenha sido a memória dos homens que não conheciam a escrita, somente esta permite nossa visão do múltiplo e a observação do texto como um todo. Quando entramos em contato com um texto escrito, além de dispormos do tempo necessário para analisá-lo, podemos visualizar meticulosamente o conteúdo total e parcial dessa obra, além de termos a possibilidade de revisitá-lo sempre que necessário, o que não ocorre com uma narrativa ouvida, que deve atingir sua plenitude de compreensão no momento da narração. Staiger constata, ainda, (1997, p. 107): “Onde não há nada escrito, transformamos imperceptivelmente nossos anos anteriores, e modificamos nosso passado de acordo com nossas atuais mudanças”.

⁷ A Musa (oralidade) nunca se tornou a amante rejeitada da Grécia. Ela aprendeu a escrever e ler enquanto continuou a cantar. (livre tradução da autora desta dissertação)

A escrita passou a servir de recurso para a transmissão de valores humanos, normas, regras e leis, cultura e tradição às demais gerações, juntamente com a oralidade. Ela serviria como forma de preservação, porque no recontar um acontecimento ou narrativa, supressões ou acréscimos podem ocorrer e fazer com que o conteúdo essencial da história se perca, em caso de o foco central da narrativa se desviar em meio à narração. Num texto escrito, ao contrário, tendemos a preservar intactas as características originais.

O professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) João Luis Pereira Ourique, em seu artigo *O resgate do narrador*, ressalta a dificuldade em se trocar experiências numa sociedade efêmera e corriqueira como a atual. As histórias estão cada vez mais empobrecidas, porque o acúmulo de bens materiais, a falta de tempo, o excesso de informação e de trabalho ocupam o lugar das conversas e, conseqüentemente, da troca de experiências. Hoje em dia, as pessoas comunicam-se pelo computador, e até o telefone é deixado de lado (com exceção do aparelho celular). É como se a relação humana estabelecida numa conversa não fosse significativa, como se apenas o próprio indivíduo se bastasse.

De acordo com Ourique (2006, p. 2) “Os indivíduos diferem entre si, portanto desenvolvem fazeres e conhecimentos diferentes. E para esta constituição do homem ser a mais plena possível, nada melhor que compreender o outro e resgatar suas experiências de vida através de conversas”.

Ourique analisa os malefícios resultantes da falta de narrativas desde a infância: sujeitos que não se expõem tenderão a ser, inevitavelmente, sujeitos carentes de experiências. Com relação a essa proposição, Jorge Larrosa Bondía em *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, afirma:

(2005, p. 25) “Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de nos pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade

e risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre”.

Neste artigo, Bondía tece comentários sobre a troca de experiências em nossa sociedade e ainda diz que o homem moderno está cada vez mais tendo acesso a informações e cada vez menos sabendo lidar com elas.

É como se hoje tivéssemos que saber um pouco a respeito de tudo, como “mini-enciclopédias, *Googles* ambulantes”. O que ocorre é que, como a cada vez mais desenvolvemos uma compreensão superficial sobre muitas informações, não nos aprofundamos sequer no conhecimento, tampouco temos a experiência. Somos treinados desde pequenos a emitir opiniões; não interessa se sabemos ou não a respeito do assunto, o que interessa é que quase sempre temos que nos colocar. Um homem moderno sem opinião sobre algo é considerado ignorante, não no sentido socrático daquele que ignora, mas no sentido daquele que é inferior por ignorar. Nesse sentido, Ecléa Bosi, em seu texto *A opinião e o estereótipo*, afirma:

(1992, p.116) “O mundo é opaco para a consciência ingênua que se detém nas primeiras camadas do real. A opinião afasta a estranheza entre o sujeito e a realidade. A pessoa já não se espanta com nada, vive na opacidade das certezas”.

Assim, o desconhecido torna-se “desnecessário” por não ser conhecido. Um conhecimento superficial de tudo ganha maior valorização que um aprofundamento em determinado assunto. E, nessa confusão toda, esquecemos que a experiência e a sabedoria estão no aprofundamento do assunto, na troca que acontece no momento em que aprendemos a ouvir o outro contar, de possuímos esse tempo para ouvir e nos aprofundar.

Essa falta de tempo na atualidade, tempo para ouvir e digerir os acontecimentos, as conversas e as experiências está presente nos mais diversos

lugares, inclusive com aqueles que se propõem a contar histórias, a narrar. Outro fator relevante para o empobrecimento do ato de contar histórias, são as novas mídias como a televisão, o rádio, a internet etc., que vão tomando o lugar da troca de experiências. É como se conversando, não estivéssemos produzindo nada, e, enquanto assistimos a uma telenovela ou jornal, por exemplo, produzíssemos assuntos que serão abordados nas conversas do dia posterior. As pessoas vão se distanciando cada vez mais uma das outras num movimento muitas vezes classificado como alienação.

Michel de Certeau⁸, em sua obra *A invenção do cotidiano* (2008), entra na contra-marcha do chamado “discurso de alienação da humanidade”. Ele defende a tese de que um indivíduo pode re-significar, reconstruir tudo o que vê, lê, ouve etc., de uma maneira não-alienada. Por mais alienado que um indivíduo possa parecer diante de uma telenovela, por exemplo, Certeau acredita que todos possuem elementos de comparação, que possibilitam a não-aceitação do que é assistido, ouvido, percebido, de maneira pacífica. Dessa forma, ao atuar no repertório individual, a narrativa é cercada por significados e saberes, filtrada por conhecimentos que o indivíduo possui acerca do tema abordado ou de um assunto parecido. Como num jogo de xadrez, no qual a cada partida o jogador memoriza jogadas diferentes, os indivíduos constroem seus repertórios de análises comparativas diariamente. O narrador sabe se relacionar com esses repertórios, tanto com os seus, quanto com os de sua comunidade de ouvintes. É como se, ao dizer, o narrador despertasse o pensar, o “fazer” (a construção da história na mente):

(CERTEAU, 2008, p. 154) “(...) com os mais sutis procedimentos da retórica, esboçando alternadamente e com sabedoria quadros figurativos (“histórias” exemplares) e quadros analíticos (distinções teóricas) ele produz um efeito de evidência sobre o público visado, desloca os campos em

⁸ Pensador francês, pesquisador da história dos textos míticos desde a Renascença até a era clássica, interessa-se não só pelos métodos da Antropologia e da Linguística, como também pela Psicanálise. Inconformado com os cânones de uma disciplina rígida, e cuja irradiação intelectual segue caminhos estranhos à lógica das instituições, quer estas se achem ligadas à Universidade, à Igreja ou ao Estado.

que sucessivamente se insinua, cria um novo “arranjo” do conjunto”.

Então, a arte narrativa, segundo Certeau “a arte de dizer”, encontra nas novas tecnologias possibilidades de elaboração de repertórios diferenciados para a audição das histórias. O contato entre narrador e ouvinte se estabelecerá de modo cada vez mais complexo de acordo com sua vivência e (re)significação da realidade.

Em sua pesquisa sobre o conto e as “histórias de Trancoso”⁹, Francisco Assis de Sousa Lima, vinculado ao curso de Psicologia Social da Universidade de São Paulo, em sua obra *O conto popular no Cariri cearense: memória, valores, visão de mundo (1984)*, pesquisou a relação entre o conto popular e a comunidade narrativa, tomando como ponto de partida as “histórias de Trancoso”, na região do Cariri Cearense. Lima faz uma análise da comunidade local e demonstra em um estudo a influência das novas mídias no desenvolvimento nos contos populares daquela região do Ceará. Desse modo, o autor ressalta que, durante a pesquisa, em algumas localidades, ainda era possível encontrar reuniões agendadas previamente entre parentes e amigos para contar “histórias de Trancoso”, e que em outros locais as crianças pediam que histórias lhes fossem contadas pelos mais velhos.

Quando avançou sua pesquisa para a cidade de Barbalha (região mais urbanizada do Cariri), verificou que há muito não se contavam histórias na zona urbana. Um dos moradores afirmou que o sentido das histórias estaria diretamente relacionado à cultura rural, e que o povo não “adotaria” mais esse hábito considerado “ultrapassado” para a mentalidade urbana.

Lima conclui que (1984, p. 57): “(...) o ponto básico (...) é a ausência maior de um público verdadeiramente constituído em espontaneidade e interesse, condição fundamental para a veiculação do conto em toda sua força, na ressonância que lhe é devida, na oportunidade de sua função, no fascínio que

⁹ Termo utilizado pelo autor para designar as narrativas e contos presentes na região do Cariri cearense.

lhe seria próprio, a partir de uma escuta polarizada, vibrante e silenciosa”.

Considerando relatos de moradores que confirmavam a presença da narrativa em seu meio, Lima constata a modificação da postura das pessoas como conseqüência da necessidade de trabalhar para garantir o sustento, migrando muitas vezes do campo para a cidade. Adiante, Lima percebe a influência de diferentes mídias no cotidiano dos moradores: rádio, revistas, TV. Chegando-se a um ponto em que um deles, Alexandre, relata que as histórias de Trancoso estariam sendo substituídas pelas histórias das novelas:

(LIMA, 1984, p. 60) “Acho que a história de Trancoso não tem mais futuro, que vai se acabar com o tempo. Geralmente a história vai ficar incumbida em novela, em TV, em rádio, é quem vai ocupar esse lugar aí com mais vantagem. (...) As crianças hoje, pra se saber se abandonavam a TV por uma história, era preciso que existissem as duas coisas. As minhas mesmo não abandonam”.

Ainda com relação às atuais mídias e defendendo a importância do encontro numa apresentação ao vivo, Paul Zumthor, em *Escritura e nomadismo* (2005), defende a performance do ato narrativo e acrescenta que,

(ZUMTHOR, 2005, p. 70) (...) o que falta completamente, mesmo na televisão, ou no cinema, é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo; um rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há presença fisiológica real.

O narrador tradicional na contemporaneidade tem uma valorização maior de suas histórias quando atua diretamente na sociedade ou comunidade da qual faz parte. Suas experiências e valores são transmitidos e vividos por aqueles que o ouvem, uma vez que as histórias narradas referem-se ao cotidiano daquela comunidade, ou fazem parte daquele imaginário coletivo. Quando o narrador contemporâneo sai de sua comunidade de origem para narrar em outra comunidade, sua história tende a perder a força e a nova comunidade de ouvintes não a vivencia de forma plena por não compartilhar daquele imaginário. Creio que, além das mídias atuais, outro fator que contribuiria para o empobrecimento da

troca de experiências seria o deslocamento daquele que narra. Os narradores contemporâneos têm de ir em busca de trabalho, migrar para os grandes centros, e, muitas vezes, o que ocorre, é que suas histórias perdem o sentido em outras comunidades, é como se o narrador tradicional, no mundo moderno, perdesse sua autoridade e por conseguinte, deixasse de intercambiar experiências nesse novo contexto.

Assim, desterritorializado, o narrador tradicional passa a ser um contador de histórias por não cumprir o papel que antes lhe era designado, como o de transmitir experiências, dar conselhos etc. A função do narrador, portanto, está diretamente relacionada à comunidade de ouvintes com a qual ele se relaciona.

Lima verifica que o ofício da “contação” é mais bem exercido num ambiente próprio devido à possibilidade receptiva de uma linguagem. Ele afirma, (LIMA, 1984, p. 23): “(...) a fidelidade de uma memória só se sustenta na medida mesma de seu requisito prático; e, sobretudo, esta prática só se torna viável em relação imediata e direta de um público real”. Nesse sentido, cita como exemplo um contador de histórias fora de sua comunidade de ouvintes, um contador do Cariri Cearense, José Taveira, que veio morar em São Paulo:

(LIMA, 1984, p. 22): “Eu achava bom contar histórias, se fosse possível eu contava até sozim. Toda vida eu tive gosto de contar histórias, viu, agora eu nunca contei num ambiente adiantado. Era lá pros matos, né, eu tinha gosto... (...) Não posso mostrar quem eu fui nas histórias no meio de quem não gosta. (...) Estou aqui em São Paulo, ninguém quer ouvir. Se chego num canto, vou conversar, com pouco mais chega uma pessoa, liga acolá uma televisão, liga um troço qualquer, atrapalha, não tem quem queira ouvir”.

A necessidade de adesão da qual o contador do Cariri se ressentido é uma adesão da comunidade, que é um pressuposto, segundo o professor Emil Staiger, necessário para a plenitude do ato narrativo, porque este olhar, esta atenção do público seria parte integrante da apresentação de uma obra épica como a narrativa:

(STAIGER, 1997, p. 111): “O defrontar-se do poeta com os ouvintes não se dá, porém, em um encontro casual. Se um homem aparecesse e narrasse em grego diante de um círculo de ouvintes gregos a lenda de Guilgamés, só muito dificilmente seria ela escutada sem agradecimentos duradouros. Os ouvintes reconhecem Homero, porque este representa as coisas como eles próprios estão acostumados a ver. E eles as vêem assim, por seu turno, porque um outro poeta as mostrou a seus pais; a relação entre eles baseia-se, por conseguinte numa tradição que se perde em primórdios sombrios, mas que pode fundamentalmente ser compreendida como contribuição de um poeta, que percebe e encontra o ritmo latente e a maneira de expressão de seu povo, e indica a esse povo por intermédio da poesia os fundamentos sobre os quais ele se pode assentar”.

Lima aponta para a necessidade de um universo integrado, conforme ratificado por Staiger, no qual o narrador assume um ponto de convergência de uma série de saberes comuns àquela comunidade de ouvintes.

Levando-se em consideração a importância da integração contador/ouvintes defendida por Lima e juntando-se a ela a afirmação de que o narrador é um homem que sabe dar conselhos, podemos concluir que os narradores são também detentores de admiração e até de um certo “poder” quando falam, pois aqueles que receberão o conselho devem se sentir de alguma maneira representados por aquele que guarda consigo a tradição e as experiências a serem compartilhadas com sua comunidade. Este “poder” potencial do narrador nada mais é do que a capacidade de organização de suas idéias juntamente com seu corpo e sua voz numa forma de expressão única – o momento do ato narrativo. Zumthor define este momento como vocalidade:

(2005, p. 117) “Vocalidade (...) parece-me uma noção antropológica, não histórica, relativa aos valores que estão ligados à voz como voz e, portanto, encontram-se integrados ao texto que ela transmite. O que simplifica a abordagem filológica, pois pouco importa que o texto tenha sido composto por escrito ou improvisado em performance. Se ele for composto por escrito em vista de uma performance (assim como a poesia destinada ao canto), sua vocalidade me aparece como uma intenção incorporada ao texto”.

A organização do texto pelo narrador e sua transmissão fazem com que o ato narrativo seja único, com que o narrador seja sempre aquele que sabe organizar determinada história de forma singular. O narrador passa a ser a referência da transmissão de muitos dos saberes e tradições de uma determinada comunidade, e como somente ele sabe fazê-lo de forma singular, a comunidade confere-lhe um poder, uma função de autoridade e de sapiência. Este narrador, portanto, é fruto do convívio em sua comunidade, do exercício narrativo nas diversas oportunidades em que narra.

Por isso, Lima defende que (1984, p. 27): “Torna-se lícita a hipótese da existência de um saber integrado, em cuja determinação se deverá reconhecer a presença múltipla do contador em outras manifestações na mesma comunidade, junto a um público, que por sua vez, exerce uma vigilância tácita sobre aquele (contador), o qual ‘obedece’ e por isso é aceito”.

O respeito da comunidade pelo narrador acontece “espontaneamente”. O narrador ganha espaço à medida que a comunidade o requeira. Se o narrador cumpre o papel de fazer com que a comunidade, e os ouvintes vivenciem as experiências que são narradas, este narrador terá cada vez mais espaço dentro desta comunidade. Se o narrador propõe a troca de experiências e uma vivência destas experiências com a comunidade de que faça parte, esta deve “lançar-se” inteiramente “nas mãos” do narrador, pois, segundo Paul Zumthor, estudioso que aborda temas como poéticas da voz e performance (2005, p.93), “(...) uma performance da qual participo verdadeiramente, como ouvinte pessoalmente, comprometido, transforma tudo em mim”. Valendo-se dessa transformação vivenciada no ato narrativo, o narrador poderá despertar outros ouvintes dentro da comunidade, que tomarão sua narrativa como experiência própria e a recontarão, de forma a ganhar espaço pouco a pouco na comunidade, e a propiciar a formação de novos narradores. A crise da figura do narrador tradicional acarretaria outro problema, levantado por Ecléa Bosi em seu livro *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social* (2003). A autora aponta o empobrecimento da história oficial, por esta não considerar as crônicas e narrativas do cotidiano, descrições de comportamentos e costumes, versões que fogem ao poder do Estado. A

história deveria lembrar não só os grandes acontecimentos, mas também o ponto de vista daqueles que vislumbraram um futuro, aqueles que faziam parte dos pequenos vilarejos, das aldeias, que estavam à margem do poder. Essa memória seria transmitida através de narrativas, de histórias orais, às quais deveriam ser atribuídos valores semelhantes aos da história “oficial”, pois essas narrativas contariam a história sob outro ponto de vista, das mulheres, dos trabalhadores manuais, dos velhos, enfim, dos excluídos. Segundo Bosi, a memória oral nos faz ver por muitos prismas, distintos e muitas vezes contraditórios. O narrador tradicional possibilitaria essa visão múltipla da realidade se tivéssemos acesso às narrativas por ele contadas, que se perderam, por terem seu valor menosprezado, ao longo do tempo.

Com relação à já mencionada crise da figura do narrador tradicional apontada por Benjamin, quando este deixa de cumprir sua função utilitária, quando deixa de transmitir um valor ou uma experiência – seja pelo afastamento de sua comunidade, seja pela modernização de tudo ao seu redor, pela interferência de novas mídias, como a imprensa, a televisão, a internet etc., a crise concretiza-se gerando inquietações, mudanças e adaptações. E foi isso o que aconteceu. Estudiosos e pesquisadores como Paul Thompson, José Carlos Sebe Bom Meihy, Luís Alberto de Abreu, Ecléa Bosi etc., perceberam que o papel cumprido pelo narrador tradicional não seria o mesmo em nossa atualidade, mas que sua função nunca teria deixado de existir.

Ao analisarmos alguns modelos de narradores atuais brasileiros, veremos que tanto no Cariri Cearense quanto em São Paulo seus principais representantes são os idosos. Assim, quanto mais experiência vivida, tendencialmente, mais experiência para ser intercambiada.

Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade*, compartilha da hipótese que os idosos são os “guardiões da memória”, e que, portanto, estariam mais bem preparados para difundi-la (BOSI, 1994, p. 60): “O velho conta aquilo de que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito”. Defende ainda, a autora, a idéia segundo a qual os mais velhos teriam o tempo suficiente disponível para

reorganizar as suas lembranças e memórias, de modo a deixá-las claramente entendíveis a seus amigos próximos, parentes e descendentes. Dessa forma, a velhice seria o momento ideal para fazê-lo, uma vez que os idosos, em sua grande maioria, não se ocupam em trabalhar tanto, têm mais contato com as pessoas ao seu redor, e por já terem vivido uma longa jornada, transformam esses momentos em lembranças únicas e memoráveis.

Outro grupo de narradores atuais presentes em nossa sociedade, defendida tanto por Benjamin quanto por Bruno Bettelheim, professor de Educação, Psiquiatria e Psicologia na Universidade de Chicago, é o dos contadores de histórias infantis, dos contos de fadas. Benjamin defende que (1996, p. 215): “(...) o primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas”. Ele se refere a este exemplo e afirma que o conto de fadas também pode dar um bom conselho, além de oferecer ajuda quando necessário. Já Bettelheim constata que, quando o conto de fadas é transmitido pelos pais para a criança, esta tende a sentir-se mais confiante e abre-se, então, um precedente para a troca de experiências, aproximando a relação pais e filhos. Então, além dos idosos, os pais, quando contam histórias infantis, sem o auxílio dos livros, mas promovendo o contato visual e utilizando-se das experiências contidas na história para auxiliar seus filhos, também são exemplos de narradores atuais.

Ao analisar a contribuição dos contos de fadas para as crianças em termos emocionais e psicológicos, Bettelheim faz uma retrospectiva dos contos em sua origem e analisa suas estruturas míticas:

(BETTELHEIM, 2006, p. 45) “Traçando paralelos antropológicos, os mitos e contos de fadas derivam de, ou dão expressão simbólica a, ritos de iniciação ou outros *rites de passage* – tais como a morte metafórica de um velho e inadequado eu para renascer num plano mais elevado de existência”.

Essa contribuição vinda por parte dos pais é extremamente marcante e ajudaria as crianças a se desenvolverem como seres independentes em nossa sociedade – crianças que já vivenciaram as “passagens da vida”, através dos

exemplos modelares apresentados nos contos de fadas, tendem a ter menor resistência e receio ao enfrentar suas próprias passagens (da infância para a adolescência, da adolescência para a vida adulta etc.), pois não se sentem desamparadas, possuem em suas memórias exemplos semelhantes que as acalmam e auxiliam nas novas descobertas. Essas histórias intercalam o imaginado e o vivenciado, incluem passagens e servem não somente para que as crianças descubram o que houve, mas também para estabelecerem um paralelo sobre o que há e haverá, experienciando diferentes histórias e relacionando-as ao seu viver.

Outro pesquisador que defende representantes do narrador em nossa atual sociedade, porém numa visão um tanto positivista do assunto, é Silviano Santiago, em seu artigo *O narrador pós-moderno*. Neste artigo Santiago faz uma alusão duvidosa com relação ao narrador. A busca por outros textos deste autor que dessem suporte ao que ele afirma tratar-se de narrador pós-moderno foi improfícua, mas a análise apresentada no artigo serve como parâmetro de comparação entre sua visão do narrador na atualidade e a visão dos demais autores apresentados nesta dissertação. Santiago estabelece hipóteses sobre como seria essa figura do narrador tradicional atualmente. Num primeiro momento, ele classifica esse tipo de narrador como aquele que extrai a si mesmo da ação narrada, que, semelhante à atitude de um repórter ou de um espectador, seria o tipo de narrador que olha para se informar. Numa segunda abordagem, Santiago define o narrador pós-moderno como o transmissor de uma sabedoria, que seria decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, e a ação por ele narrada não seria tecida da substância viva de sua existência. Ele afirma que o narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são conceitos e decorrem de construções da linguagem ou do discurso. Para o autor esse tipo de narrador teria se adaptado à falência da comunicabilidade da experiência e percebido como se tornara impossível dar continuidade ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade.

Santiago continua (1989, p. 6): “Por isso, aconselhar – ao contrário do que pensava Benjamin – não pode ser mais

fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos (...) As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar”.

Se as narrativas são fragmentadas, como afirma Santiago, e o narrador teria se adaptado a essa “falência” da comunicabilidade de experiência, como explicar a transmissão oral de valores e saberes por parte dos pais? Pais não escrevem ou formulam teses para transmitir suas experiências a seus filhos, ao contrário, eles as transmitem oralmente por isso gerar, assim, maior grau de confiabilidade e fortalecer o relacionamento. E os idosos, que transmitem suas memórias e lembranças oralmente? Pais e idosos não seriam exemplos de narradores pós-modernos?

Alguns grupos de estudos e pesquisadores desenvolvem questionamentos e pesquisas práticas e teóricas em relação à figura do narrador e do contador de histórias.

Um exemplo desse novo modelo de pesquisa é o *Núcleo de Estudos em História Oral (NEHO)*, fundado por José Carlos Sebe Bom Meihy, em 1991, na Universidade de São Paulo (USP). O NEHO tem como uma de suas premissas a história pública, para tanto sua pesquisa é aberta para a comunidade. Este núcleo foi um dos mentores da Associação Brasileira de História Oral (ABHO) e seus pesquisadores desenvolvem temas acerca do universo da oralidade, fundamentando-se em pesquisas teóricas, entrevistas e participação em congressos e eventos.

Uma das pesquisadoras do NEHO, Suzana Ribeiro, esclarece que os pesquisadores lidam com narradores o tempo todo, narradores de sua própria história, sujeitos de seu próprio conhecimento. O NEHO classifica como narrador toda pessoa capaz de apresentar sua história, de revisitar suas memórias e contá-las de forma clara e numa seqüência lógica. Trata-se, então, de uma diferente classificação para o narrador. Para evitar confusões acerca da nomenclatura, optei por classificar o narrador desenvolvido pelo NEHO como narrador/sujeito. São pessoas geralmente marginalizadas pela sociedade e que acreditam não poder

contribuir para a escritura da história do tempo em que vivem. Visão também compartilhada por Ecléa Bosi, conforme já apresentado.

Tais pesquisadores estão interessados em experiências pessoais, na vivência e na identidade desses narradores. Os narradores/sujeitos, ou colaboradores¹⁰, re-visitam suas memórias mais distantes, trazendo-as à tona durante as entrevistas e conversas com os pesquisadores do NEHO. Dessa forma, os pesquisadores coletam a matéria-prima de trabalho: as narrativas. Essas narrativas são gravadas e, depois, reescritas pelos próprios entrevistadores.

A reescritura destas narrativas é chamada pelos pesquisadores de “transcrição”, pois a narrativa tem o seu conteúdo preservado, mas os pesquisadores a adaptam para a linguagem escrita, de forma a conservar toda a emoção e os sentimentos presentes na linguagem oral.

Os pesquisadores do NEHO são como mediadores entre o narrador e a narrativa transcrita. Essas narrativas transcritas chegam aonde dificilmente as narrativas orais chegariam, pois são publicadas em artigos acadêmicos, teses de doutorado, dissertações de mestrado e livros. Assim, o NEHO quer expandir a potencialidade dessas histórias de pessoas marginalizadas pela sociedade, para que a história atual seja contada diferentemente num futuro próximo. Segundo Suzana Ribeiro, a importância do trabalho do Núcleo está, em primeiro lugar, em fazer com que o narrador se descubra como sujeito, que entenda sua vida de modo relevante, e que suas ações interfiram diretamente no mundo a seu redor. Os pesquisadores querem “retirar” esses narradores da condição de subserviência em que vivem. E afirmam que não se trata de um trabalho terapêutico, mas de uma estratégia política: as histórias narradas pelos narradores/sujeitos são histórias de quem está na base da sociedade, chamadas por alguns estudiosos de história do cotidiano ou micro-história. De acordo com Ribeiro, essas histórias é que estão na base das mudanças sociais e na organização da sociedade como

¹⁰ Nome genérico que substitui entrevistado.

um todo: "(...) é uma opção política do pesquisador que vai atrás dessas histórias para desenvolver um jeito novo de fazer história"¹¹.

Tomando como base as reflexões apontadas anteriormente, percebi que o NEHO apresenta algumas características relevantes para a preservação da narrativa na era atual. Um ponto importante a ser ressaltado é a atenção dada aos narradores/sujeitos para a obtenção das histórias. Isto é feito com muito cuidado, em várias entrevistas, para preservar aquilo que poderia ser chamado de "essência" da narrativa. Outro ponto é a preservação das narrativas na forma escrita, tanto por meio de livros, dissertações, teses etc. quanto de pesquisas; tal preservação possibilita a análise e o estudo da forma narrativa do discurso, dado que o ato narrativo não pode ser analisado em sua plenitude no momento da narração, pois não dominamos a obra como um todo. Conseqüentemente, temos um modelo de preservação de narrativas, meticulosamente colhidas e transcritas para gerações futuras. Apesar de não se tratar de um projeto de formação de narradores, ele propicia que as narrativas do chamado homem comum possam, de alguma maneira, ser atreladas a um discurso que conta nossa história.

Outra entidade com sede em São Paulo, mas com a finalidade de formar contadores de histórias para atuar com crianças internadas em hospitais é a *Associação Viva e Deixe Viver*. Criada em 1997, a Associação conta com seleções anuais de voluntários que queiram se tornar contadores de histórias em hospitais e foi fundada por Valdir Cimino, que começou a contar histórias voluntariamente em hospitais. Com o tempo, reuniu amigos e interessados para acompanhá-lo e decidiu formalizar o projeto instituindo uma Organização não-governamental (ONG) e depois a qualificou como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) para captar patrocínio de empresas privadas. Os voluntários atuam em hospitais particulares e a Associação conta com patrocínio das empresas Colgate, Philips, Pfizer, Editora Símbolo e Mahle.

Uma das participantes da Viva e Deixe Viver, Camila Quina, estudante de Psicologia e contratada pela OSCIP como funcionária e psicóloga do projeto,

¹¹ RIBEIRO, Suzana. Entrevista. USP, São Paulo: 25/07/2008. MP3 120min.

esclareceu que, após a seleção, os voluntários participam de um curso, no qual recebem instruções de como criar aquilo que se poderia denominar como “seu próprio contador de histórias”. As aulas são ministradas por voluntários da própria Associação e, para alguns cursos, como o de manipulação de bonecos, são convidados profissionais externos. O curso tem duração de oito meses, e, ao longo desse processo, os participantes têm o acompanhamento de voluntários mais experientes e o auxílio de psicólogas, que trabalham com as possíveis dificuldades e dúvidas. Após o curso, há um estágio de três meses em hospitais. Esses alunos acompanham os voluntários e começam o processo de contação de histórias. Para tanto há sempre uma preparação, na qual o voluntário deve levar em consideração a faixa etária da criança, o diagnóstico da doença e possíveis restrições alimentares. Por exemplo, se uma criança não puder comer doces por qualquer motivo, o voluntário é instruído a não contar nenhuma história que contenha doces, ou então a trocar os doces presentes na história por frutas, coisas salgadas etc.

A Associação Viva e Deixe Viver diz ter como objetivo estimular o hábito da leitura nas crianças internadas. Alguns contadores apenas lêem as histórias, interpretando-as com a voz. Outros desenvolvem técnicas de interpretação para as histórias e nem se quer levam os livros com eles. Outros ainda utilizam fantoches ou bonecos enquanto lêem. Quina afirma: “(...) a Associação é aberta a sugestões dentro desses parâmetros, pois tudo o que despertar o interesse da criança para a leitura futura do livro ou conto é válido”¹².

Os voluntários do Viva e Deixe Viver atuam no Brasil, nos seguintes Estados: Bahia, Brasília, Ceará, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Rio Grande do Sul e nos Estados Unidos, no Estado de Virgínia. A Associação conta com mais de 300 voluntários no Brasil e cerca de 28 hospitais brasileiros estão cadastrados.

Os participantes da Associação não estabelecem nenhum estudo relacionado à narrativa, mas tratam do narrador e do contador de histórias de

¹² QUINA, Camila. Entrevista. São Paulo: 22/07/2008. MP3 100 min.

modo a não fazer distinção entre estas duas figuras. Camila Quina, em entrevista, relata que o trabalho desenvolvido pelos voluntários da Associação aproxima-se muito dos pais que contam histórias para seus filhos, pois trabalham muito o afeto, e a vinculação estabelecida com a criança no ato da narrativa.

Apesar de muito superficialmente, a Associação Viva e Deixe Viver dissemina uma centelha de preservação do ato de contar histórias. Alguns de seus voluntários, ao não utilizar os livros para contar as histórias, mesmo que instintivamente, desenvolvem performances narrativas muito próximas das analisadas anteriormente, como as citadas por Benjamin e Bettelheim em relação aos contadores de histórias infantis. Os demais voluntários, no entanto, ao fazer uso dos livros para se relacionar com as crianças, promovem uma diversão, um momento diferente, mas não um ato narrativo. Apesar de se tratar de um projeto de incentivo à leitura, os voluntários não fornecem livros para as crianças, e Camila Quina em entrevista já mencionada, afirma que “(...) somente com a leitura ou a interpretação das histórias as crianças se interessam em comprar os livros para uma leitura posterior”.

Na busca por núcleos de pesquisa que desenvolvessem trabalhos acerca do universo do narrador, deparei-me também com o *Centro de Estudos da Oralidade (CEO)*, fundado pela professora Jerusa Pires Ferreira em 1993, no domínio dos sistemas intersemióticos do Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, mas não obtive contato com nenhum dos responsáveis para entrevista. Também entrei em contato com o *Laboratório de História Oral (LAHO)*, localizado no *Centro de Memória da UNICAMP (CMU)*, mas obtive a informação de que não eram desenvolvidas pesquisas em relação à figura do narrador.

As duas experiências analisadas – NEHO e Associação Viva e Deixe Viver – não configuram o objeto principal desta pesquisa, que é a figura do narrador na sociedade atual, nem se desdobram como proposições de processos narrativos diferenciados, por conta de uma realidade diferente da descrita por Benjamin, mas servem como bases comparativas de análise das características do narrador no passado e das possibilidades de narradores atuais.

O narrador tradicional descrito por Benjamin, pelos motivos aqui evocados, parece, de fato, encontrar-se em crise. A narrativa, assim como as conversas e as trocas de experiências em nossa sociedade, já não têm tanto espaço nem tanta importância. Este narrador benjaminiano, no entanto, desdobra-se e é reinventado na atualidade, influenciado por novas mídias. Ainda que esta figura seja retomada mais no nível do estudo que da prática, mais no meio acadêmico do que na prática tradicional, a importância de suas características se mantém.

Com base nesta perspectiva do narrador benjaminiano, interessa nesse trabalho analisar uma proposta de pesquisa que passe a considerar na atualidade características do narrador tradicional, como transmissão de experiência, senso prático, caráter utilitário e formação de uma comunidade narrativa. Esta nova proposta é desenvolvida no Núcleo Narradores de Passagem, na Escola Livre de Teatro de Santo André, e será discutido nos capítulos 2 e 3 desta dissertação.

Capítulo 2 - A formação dos narradores de passagem

2.1 Implementação do Núcleo Narradores de Passagem

O dramaturgo Luís Alberto de Abreu, autor de mais de 50 peças teatrais, além do roteiro de filmes como *Kenoma* e *Narradores de Javé*, depois de enfrentar diversas situações acompanhando familiares ou amigos em hospitais, de ouvir relatos daqueles que ficaram internados por algum tempo ou que têm parentes em asilos ou casas de repouso, começou a amadurecer a idéia de levar um modelo diferenciado de arte para essas pessoas. Pacientes muitas vezes excluídos do convívio diário e que perdem sua identidade e poder de argumentação numa situação limítrofe, transformando-se em “paciente do leito 52” ou “senhor do quarto 156”¹³, em vez de terem suas personalidades preservadas.

Abreu aprofundou seus estudos sobre a figura do narrador tradicional, responsável por aconselhar, transmitir experiências e valores às pessoas que faziam parte de sua comunidade e constatou que esse narrador foi perdendo espaço na modernidade, como se as pessoas não precisassem mais intercambiar experiências ou receber e dar conselhos. Em seu artigo *A restauração da narrativa*, Abreu relaciona a decadência da arte narrativa ao empobrecimento do imaginário comum. Ele afirma que as pessoas atualmente parecem enfrentar “acontecimentos coletivos”, como a guerra, as pestes, a violência, a morte etc. – que em determinados momentos atingem a sociedade como um todo –, como se fossem “experiências coletivas”. Segundo o autor, não existem experiências coletivas. O que existe é a experiência vivenciada coletivamente, mas absorvida individualmente. Cada pessoa se relacionará com a mesma experiência de forma única, e fará as análises e ponderações necessárias acerca do ocorrido de acordo com seu repertório pessoal, com seu “arcabouço” de experiências acumuladas.

Então, não há como tratar os pacientes de uma forma padrão – os seres humanos são diferentes – e suas particularidades merecem atenção. Cada paciente deveria ter a possibilidade de emitir seus pontos de vista, de pensar

¹³ Expressões freqüentemente utilizadas por enfermeiras e médicos nos hospitais ao referirem-se a determinados pacientes

acerca de temas como a doença, a morte, a cura, de maneira particular, sem julgamentos ou imposições familiares.

Com base nessa reflexão, o autor decidiu implementar um núcleo de pesquisa acerca do universo do narrador, o Narradores de Passagem. O objetivo do Núcleo é a formação de narradores especializados na criação e apresentação de histórias que abordem o tema “passagem” e que, por meio de uma apresentação artística diferenciada, possibilitem aos pacientes interação com a história, reflexão acerca do tema apresentado, e participação ativa na performance artística, pois, segundo Abreu (2000, p. 130), “Sem a imaginação do público o teatro narrativo não existe”.

A proposta do Núcleo foi implementada, a partir do ano de 2005, na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT). Abreu, mestre de teoria e dramaturgia da ELT desde 1990, acreditava que esta seria a sede perfeita para o início das pesquisas, pois a escola tem como princípio básico, segundo o livro *Caminhos da criação* (2000, p. 9), “(...) conseguir a mobilidade de uma oficina cultural sem perder de vista a perspectiva formacional do aluno (...) sem amarrá-lo a obrigações curriculares pré- fixadas”. Nesse sentido, o termo “Livre” presente no nome da escola a definiria no sentido de uma concepção aberta, com o objetivo de tornar-se um centro de pesquisa e de experimentação artística. A ELT não possui uma grade curricular pré-estabelecida, ela é criada anualmente – para o Curso de formação de atores; e semestralmente – para os Núcleos de pesquisa pelo corpo de mestres (assim são chamados os professores) de acordo com o perfil e a necessidade de cada nova turma de aprendizes (assim são chamados os alunos). Essa escola possibilita a seus mestres/pesquisadores inseridos em núcleos de pesquisa, o desenvolvimento das mesmas sem a cobrança de uma escola tradicional com relação à formação de seus aprendizes. Os inscritos nos diferentes núcleos, também sabem que a pesquisa levará um tempo maior de dedicação, e que aquilo que se poderia, na ausência de melhor conceito, chamar-se de sucesso, vai depender diretamente do empenho de cada um dos envolvidos no projeto. Por esse motivo, há uma seleção de candidatos semestralmente.

Abreu não sabia quanto tempo teria de pesquisar até que a estrutura para a formação desse novo modelo de narrador fosse concluída, isto é, até que a idéia de um “narrador de passagem” se desenvolvesse e os primeiros estivessem prontos para atuar em campo. Inicialmente foram expostos alguns requisitos para a participação no Núcleo Narradores de Passagem: o primeiro refere-se à **idade**, acima de 25 anos, pois se considera que antes disso não há uma vivência significativa a ponto de experiências relevantes serem transmitidas ou ainda não existe a maturidade necessária para a exposição dessas experiências articuladas em narrativas. Um dos autores sugeridos aos participantes e com o qual Abreu compartilha a visão de maturidade,

Bruno Bettelheim, afirma (2006, p. 11-12): “(...) se esperamos viver não só cada momento, mas ter uma verdadeira consciência de nossa existência, nossa maior necessidade e mais difícil realização será encontrar um significado em nossas vidas.(...) Esta realização é o resultado final de um longo desenvolvimento: a cada idade buscamos e devemos ser capazes de achar alguma quantidade módica de significado congruente com o "quanto" nossa mente e compreensão já se desenvolveram. (...) Apenas na idade adulta podemos obter uma compreensão inteligente do significado da própria existência neste mundo a partir da própria experiência nele vivida”.

Outros critérios adotados para a participação no curso são **a disponibilidade de tempo** (as aulas são às quartas-feiras das 14 às 18 horas e exige-se dos participantes pelo menos mais seis horas semanais para escritura de narrativas, estudo de textos e visitas a hospitais, asilos etc.); além desses é necessária **a aceitação de ser um voluntário** (o curso é gratuito, mas as visitas a hospitais e a escritura de textos fazem parte de trabalhos voluntários); e, como último requisito, **a dedicação** (o curso desenvolve um trabalho árduo de pesquisa e busca de um formato de narrador ainda não conhecido). Mais ainda, no Núcleo, participantes ativos são incentivados a não estagnar diante do desafio de lidar com situações compreendidas como “de passagens” e com pessoas à beira de realizá-las e, para tanto, seleciona-se aprendizes, que, segundo Abreu, estariam

dispostos a produzir, dividir, doar, enfim, aprendizes que quisessem enxergar a arte como uma forma de partilhar experiências e aprofundar relações humanas.

Na ocasião em que se propôs a pesquisa desta nova forma de narrador no Núcleo, desejava-se retomar o conceito de arte das sociedades pré-capitalistas, nas quais grupos de narradores se apresentavam em momentos oportunos, aconselhando e trocando experiências com suas comunidades de ouvintes. À frente do Núcleo, Abreu compartilhava da visão de arte analisada por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste texto, Benjamin descreve a arte antes de seu período de reprodutibilidade técnica, no qual um objeto artístico estava intrinsecamente inserido em sua tradição e era representante legítimo dela. A arte fazia parte de um ritual e a obra artística perdia sentido ao ser retirada de seu local original. As obras eram feitas com intuito utilitário, no sentido de ajudar a transmitir valores, tradições e a cultura de um determinado povo.

A idéia de Abreu era aplicar essa visão de arte no estudo de um novo modelo de narrador, mas este não poderia seguir os padrões benjaminianos, pois estaria fora de sua tradição (de seu contexto histórico) e inserido no ano de 2006. A tentativa de repetição de um modelo de narrador benjaminiano seria inviável nos dias de hoje, uma vez que os registros existentes e os estudos apontados acerca desse narrador são de uma época completamente diferente de nossa realidade. A relação entre as pessoas era diferente, assim como a disposição das casas nas ruas, o acesso às novas tecnologias e os ofícios e profissões por elas desenvolvidos.

A adaptação pelo Núcleo da função realizada pelo narrador tradicional aos moldes da atualidade foi a pesquisa sugerida para a formação dos narradores de passagem. O objetivo desse núcleo de pesquisa, então, é a formação de narradores voluntários que contem histórias para pessoas em momentos de passagens importantes na vida, como a morte, a fase adulta, a doença, a velhice etc., e que cumpram desta maneira o papel antes desempenhado pelo narrador tradicional: o de auxiliar e aconselhar pessoas nos momentos decisivos de suas vidas. Os locais de atuação dos Narradores de Passagem são os hospitais, os

asilos, as casas de apoio a crianças com câncer e qualquer instituição pública onde se encontrem pessoas necessitadas de um aconselhamento ou do compartilhamento de histórias que transmitam valores e suscitem reflexões e análises por meio de uma apresentação artística. Tal apresentação é feita individualmente, porque cada paciente tem suas características e capacidades de análise respeitadas e, também, complementa a apresentação com sua imaginação, o que torna cada narração única, uma vez que, mesmo que um narrador de passagem retorne a um mesmo leito e conte a mesma história, tanto ele quanto o ouvinte vivem um momento novo, estruturado na relação estabelecida no ato de cada apresentação.

2.2 A Formação dos Narradores de Passagem

Desenvolve-se em duas fases a formação do narrador de passagem e, nelas, cumprem-se algumas etapas. A primeira fase é preponderantemente de estudo e prática dentro da escola; a segunda, um desdobramento da prática interna, em que se dá relação direta com a comunidade de ouvintes/espectadores escolhida.

A fase inicial é composta de três etapas: a primeira é a discussão sobre a idéia de passagem: o participante deverá expor sua idéia acerca das passagens da vida e compartilhar da idéia de passagem sugerida por Abreu ao Núcleo. A segunda é a escritura de uma narrativa; compreender a estrutura de narrativa apresentada pelo dramaturgo e aprofundar-se na pesquisa de alguns teóricos propostos, além de relatar uma experiência pessoal que sirva de mote para a escritura de futuras narrativas. A terceira etapa é a da formação prática do narrador de passagem. Nesta, o participante terá aulas corporais e vocais para desenvolver-se em busca de “seu narrador de passagem”. Além disso, é realizado um trabalho acerca da memorização e apresentação das narrativas que são apresentadas primeiramente em sala de aula.

Em 2006, ano em que esta pesquisa se configurou, Abreu, com base em seu conhecimento teatral e pessoal, avisou aos participantes que aquela seria uma experiência única, inédita, e que os caminhos traçados para a formação de

narradores se desenvolveriam ao longo da pesquisa e das aulas. As aulas foram separadas em duas partes: nas duas horas iniciais, Abreu forneceria o material teórico sobre o narrador e orientaria os aprendizes na confecção de narrativas. Todos os participantes deveriam passar pela etapa da escritura de uma narrativa (ou pelo menos conhecer sua estruturação teórica). Abreu ressaltava, então, que o narrador de passagem pretendido não provém da tradição oral, e, portanto, sua formação se daria de forma diferenciada. Seria inviável aos narradores de passagem a tentativa de seguir “à risca” qualquer modelo de narrador tradicional, pois este, por estar fora de seu contexto original, exigiria adaptações para uma possível inserção na atualidade. Nas duas horas de aula subseqüentes, Verônica Nobili¹⁴ e Lucienne Guedes¹⁵ – mestras da ELT e atrizes – desenvolveram a pesquisa corporal e vocal, além de participar das aulas teóricas ministradas por

¹⁴ Verônica Nobili começa sua trajetória teatral em 1985, participando de peças infantis e alguns cursos livres como O Tablado e Casa das Artes de Laranjeiras até ingressar em 1989 no Curso de Preparação do Ator na Faculdade da Cidade no Rio de Janeiro. Em 1993 ingressa na Escola de Arte Dramática da USP, formando-se em 1997, com o espetáculo *O Tartufo* com direção de José Rubens Siqueira. Desde 1998, ministra aulas de corpo e interpretação na Escola Livre de Teatro e, em 2008, ministrou aulas no Núcleo de Teatro de Rua junto a Ana Roxo e Cris Meireles. Faz parte da Cia. Paulicéia de Teatro (como atriz) no espetáculo *As Estripulias de Figaro* com direção de Ednaldo Freire. Participa como atriz e cantora na *PPCult Produções* que realiza espetáculos para empresas; a mais recente na peça *Quem canta seus males espanta*. Atua como coreógrafa e diretora em dois espetáculos da Cia. de Trapo, *Casamento de Pedro Malasartes* e *Toda sacola tem sua história*, respectivamente. Além desses três grupos, trabalha em outras companhias como convidada, como em seu último trabalho, a peça *Simpatia*, com direção de Renata Melo. Apresenta-se em locais variados desde 2002 com o monólogo *Chá de Cadeira*, espetáculo premiado no Festival de Monólogos de Ribeirão Preto (SP). (Texto cedido por NOBILI, Verônica, em 29/11/2008)

¹⁵ Lucienne Guedes é formada pela ECA-USP. Recebeu Láureas Acadêmicas por seu desempenho na graduação. Foi atriz fundadora do *Teatro da Vertigem* e participou como atriz em *Paraíso Perdido* e como dramaturgista de *Apocalipse 1,11*, com direção de Antonio Araujo. Em 2006 escreveu a dramaturgia do espetáculo intitulado *B – Encontros com Caio Fernando Abreu*, com direção de Francisco Medeiros, para o Núcleo Experimental do Teatro Popular do SESI. Ainda em 2006 foi responsável pela dramaturgia do espetáculo *Centro Nervoso*, com direção e textos de Fernando Bonassi. Foi indicada ao *Prêmio Shell* de melhor direção por *Pequeno Sonho em Vermelho*, em 2004, junto com Francisco Medeiros. Foi mestra-orientadora da *Escola Livre de Teatro de Santo André*, escola da qual também já foi coordenadora. Atualmente desenvolve seu trabalho como dramaturga do *Núcleo Argonautas*, com quem recentemente desenvolveu o projeto *Terra Sem Lei*, contemplado pela *Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*. No segundo semestre de 2008 ministrou oficina de dramaturgia no *Galpão do Folias*, junto com Reinaldo Maia e Claudia Shapira, e também na *Oficina Cultural Amácio Mazzaropi*, junto com Francisco Medeiros e Lu Carion. (Texto cedido por GUEDES, Lucienne, em 29/11/2008)

Abreu como pesquisadoras. Assim, enquanto Abreu desenvolveu a pesquisa intelectual e o repertório de narrativas deste novo modelo de narrador, as mestras fizeram exercícios corporais e vocais, além de direcionar o estudo das narrativas para a formação de futuros narradores de passagem.

2.2.1 A escritura das narrativas de passagem

Como os participantes do Núcleo não tinham tempo para contar e recontar suas histórias até que estas fossem memorizadas, a escritura das narrativas garantiria a continuidade do projeto. Não só por possibilitar a manutenção do conhecimento para futuros narradores de passagem, mas também por propiciar aos participantes o completo entendimento de uma estrutura narrativa, desde sua idéia original até a escritura final. Além disso, o material escrito permite a visualização da obra como um todo, facilitando análises críticas e a memorização do texto.

Segundo Abreu, o objetivo dessas narrativas era resgatar o contato humano através da arte, fornecer ferramentas, significados e modelos travestidos em personagens de ficção para uma melhor relação humana, uma melhor compreensão da própria existência, por meio de experiências ficcionais que fariam as pessoas se remeter às suas experiências vividas.

Para a escritura das narrativas de passagem, seria necessária a compreensão acerca do termo “passagem”, sugerido por Abreu como linha condutora de todos os textos. No primeiro encontro do Núcleo, em 2006, o assunto proposto para a discussão foi a visão que cada participante tinha do termo. Ao iniciar a explicação Abreu incitou a participação de todos, que contribuíram com idéias, argumentos e análises. As principais passagens abordadas da vida foram: nascimento, casamento, aposentadoria, doenças e morte. Quando o tema morte foi citado houve um mal-estar geral no grupo, um clima de tensão e de silêncio arrebatador, pois os participantes não estavam dispostos a expor suas opiniões acerca da morte. Todos se entreolhavam, esperando que alguém iniciasse a fala. Mais silêncio. Abreu, percebendo o

desconforto causado pelo tema nos participantes, iniciou a fala. Ele explicou que este incômodo gerado pelo termo dava-se devido à visão de morte em nossa sociedade atual: como algo aterrorizante por ser desconhecida, ou por implicar o fim absoluto de nossa existência. Para amenizar o desconforto dos participantes, Abreu falou sobre a possibilidade de outro pensamento acerca do tema morte, o das sociedades matriarcais (característica das comunidades tribais e primitivas), nas quais a morte era fruto de transformações. Segundo Abreu, ao morrerem nessas comunidades os indivíduos, transformavam-se em animais, plantas etc., voltando a viver sob outra forma física, mas ainda presente entre os seus. A morte não era o “fim absoluto”, mas, um processo natural, parte do cotidiano daquelas pessoas, o que tornava a visão de morte menos aterrorizante que a de muitos em nossa sociedade. Mas este modelo de sociedade, de acordo com Abreu, não chegou até os dias de hoje. O modelo de morte herdado por nossa cultura foi o da Grécia Antiga, uma sociedade patriarcal, na qual a morte é aterrorizante pelo fato de ser desconhecida. Abreu contou que, segundo certas concepções, na Grécia, os cortejos fúnebres eram realizados à noite, para que a sombra dos mortos não contaminasse o chão por onde o corpo passava. Além disso, toda a água estocada na casa deveria ser descartada, de forma que a morte não contaminasse os demais membros vivos.

Em função das explicações, os aprendizes sentiram-se mais confortáveis em falar. A maioria emitiu sua opinião acerca do tema morte e o que se percebeu é que todos tinham uma visão comum: a morte era algo distante do pensamento, como se pensar sobre ela ou falar nela aproximasse a chegada do “dia final”. Falar sobre a morte na família dos outros era imensamente mais fácil do que falar dela como algo que aconteceria com cada um dos aprendizes presentes, com os familiares de cada um, e a constatação mais dolorosa para todos foi: ninguém saberia dizer quando isso ocorreria. A partir daí, os participantes riram da situação e soltaram-se acerca do tema, até que ao final da aula, todos estavam mais familiarizados com a idéia de suscitar aquela mesma discussão acerca do tema em outras pessoas por meio da apresentação artística das narrativas.

Abreu sugeriu aos participantes do núcleo um maior aprofundamento na pesquisa acerca do tema morte, até que ele deixasse de ser um “tabu” e soasse tão natural a todos quanto à palavra vida. Na pesquisa individual acerca do tema morte, durante o processo das aulas no Núcleo, deparei-me com as propostas de reflexão a seguir.

Roberto DaMatta, pesquisador e professor de Antropologia, em seu artigo *A morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro*, analisa a morte como problema nas sociedades modernas em que o indivíduo prevalece socialmente sobre o todo. Nesse modelo de sociedade, a prática é a “destruição do morto”, inclusive de sua memória, pois (DAMATTA, 1997, p. 135) “(...) pensar sistematicamente no morto ou falar constantemente dele trai uma atitude classificada como patológica”. Ele cita como exemplo a sociedade norte-americana, na qual existem instituições especializadas em tomar conta do morto e fazem de tudo para espantar a visão de um corpo frio e sem vida: colocam-no num caixão acolchoado com maquiagem o suficiente para uma aparência de alguém que está repousando numa cama confortável.

DaMatta aponta para uma inversão de atitude em nossa sociedade se comparada às sociedades tribais e tradicionais, nas quais (1997, p. 136) “(...) o sujeito social não é o indivíduo, mas as relações entre indivíduos”. Nelas, há uma grande elaboração do mundo dos mortos, que são chorados, invocados, lembrados, homenageados e usados sem cerimônia pela sociedade. O individual é apresentado como algo negativo e até mesmo doloroso, o que é predominante e admirado é a integração ao grupo, o grande clímax da vida social.

Em seu ensaio sobre o *Narrador: considerações acerca da obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin cita a “expulsão” da morte do universo dos vivos. Morrer, antigamente, era um ato público, que fazia parte do cotidiano das pessoas. A morte possuía um caráter exemplar, de ensinamento e aprendizagem sobre a própria existência e de conscientização da finitude humana. Ao longo dos anos, principalmente durante o século XIX, as sociedades burguesas foram privando das pessoas o espetáculo da morte. Hoje em dia, doentes, idosos, deficientes etc. são isolados do convívio social, muitas vezes, por remeterem à idéia de morte.

Elizabeth Kubler-Ross, compartilha da visão de morte apresentada por Benjamin. Em seu livro *Sobre a morte e o morrer*, a autora defende a idéia de mudança no modo de lidar com a morte, principalmente em se tratando de pacientes moribundos. Kubler-Ross cita casos de quando era menina, mais ou menos no ano de 1930, e vivia numa fazenda distante dos grandes centros da cidade. Ela relembra casos de pessoas que estavam muito doentes e, mesmo assim, tiveram tempo de organizar o final de suas vidas e de se despedir de seus entes queridos antes de morrer, pois tinham plena consciência de seu estado de saúde. As crianças participavam do dia-a-dia dos enfermos, tratados em suas fazendas, e sabiam tudo o que estava acontecendo com eles. Morrer era apenas uma conseqüência natural dos agravantes da doença. As crianças acompanhavam os preparativos do velório, assistiam ao enterro, não importando suas idades.

A autora estabelece um paralelo entre esta realidade e a realidade atual, em que as pessoas tentam “proteger” as crianças do que está acontecendo, os pacientes são poupados de conhecer seu diagnóstico e a maioria dos parentes finge que sempre há uma esperança, não importando a gravidade do caso. Pacientes gravemente enfermos são tratados, em geral, como pessoas sem o direito de opinar; as decisões são tomadas por seus familiares, como se não merecessem ou não fossem capazes de decidir seus futuros. Kubler-Ross classifica a morte hoje como algo solitário, mecânico, desumano e impessoal.

A erradicação da morte do convívio dos vivos citada por DaMatta apresenta relação direta com as análises de Benjamin (segundo a qual morrer deixou de ser um ato público) e a de Kubler-Ross (segundo a qual morrer passa a ser um ato solitário, privado do convívio coletivo). Estas sucintas análises demonstram a dificuldade em se lidar com o tema morte nas sociedades atuais. O tema é cada vez mais excluído do cotidiano, fazendo com que as pessoas, em sua maioria, esqueçam-se que um dia vão morrer, assim como seus entes queridos.

As discussões no Núcleo chegaram à mesma conclusão apresentada acima – segundo a qual a morte está cada vez mais distante do cotidiano das pessoas. Um dos autores adotados pelo Núcleo como fonte de pesquisa a

respeito do tema morte foi Geraldo José Ballone, doutor em Psiquiatria e professor da PUCCAMP. Em seu artigo *Lidando com a morte*, afirma:

(BALLONE, 2002, p. 10) “As pessoas que se regozijam em dizer que não pensam na morte, normalmente têm uma relação mais sofrível ainda com esse assunto, tão sofrível que nem se permitem pensar a respeito. (...) De um modo geral, descontando as defesas das reflexões zen, das meditações transcendentais e de toda sorte de subterfúgios do medo e do temor do nada, a idéia da morte nos remete aos sentimentos de perda, portanto, em tese, nos desperta sentimentos dolorosos. Trata-se de uma espécie de dor psíquica, a qual muitas vezes acaba também gerando dores físicas, ou criando uma dinâmica incompreensível para quem a vida continua sorrindo”.

Depois das análises e discussões, os participantes chegaram à conclusão de que não queriam abordar o tema morte como algo ruim, banido da sociedade, mas sim o oposto. A idéia de morte adotada pelo Núcleo, então, para a escritura das narrativas nas aulas subseqüentes, foi a da morte como mais uma das passagens da vida. Essa idéia se pautava na seguinte explicação: passagens são mortes. Cada vez que uma maturidade maior é solicitada pelo viver do cotidiano, o ser humano transforma-se, como se ele antes daquele episódio fosse um e, depois do episódio, outro renascido. Uma metáfora para a compreensão das mortes como passagens seria pensar em uma colcha de retalhos. Nascemos sem nenhum remendo e, com o passar dos anos, a cada passagem que sofremos vamos rasgando e remendando um pedaço, transformando-nos em uma grande colcha remendada. Com o tempo, percebemos que a beleza não está na completude e inteireza da colcha, mas nos retalhos. Os retalhos são nossas experiências e sabedorias, nossas passagens.

Passados os primeiros encontros e a definição do tema morte que os participantes utilizariam em suas narrativas, chegara o momento da escritura. Abreu preparou um material teórico para compartilhar com seus aprendizes a estruturação que deveriam seguir para a construção das narrativas. Ele optou por basear-se na estruturação dos contos maravilhosos proposto por Vladimir Propp

em seus livros *Morfologia do conto maravilhoso* e *Raízes históricas do conto maravilhoso*.

Na teoria de Propp, a estruturação do conto maravilhoso segue uma ordem de apresentação. Ele analisa como o conto se torna interessante e atraente para o ouvinte a partir da repetição e da estruturação de alguns parâmetros comuns.

Para a escritura das narrativas de passagem, os mesmos parâmetros de estruturação sugeridos por Propp deveriam ser seguidos, não numa ordem específica, mas como partes integrantes do texto. Os parâmetros são classificados e descritos da seguinte forma:

Outrota: pressupõe um tempo e um espaço. O território onde ocorre a história é o que dá credibilidade à narrativa.

Segundo Propp (2002, p. 29): “As primeiras palavras do conto: “Em um certo reino, em um certo Estado...” já introduzem o ouvinte em uma atmosfera especial.(...) Essa tranquilidade é um recurso artístico que contrasta com a dinâmica interna do conto, geralmente vibrante e trágica, às vezes cômica e realista”.

Chamado/Separação: o herói começa a história geralmente no mundo trivial (mundo muito parecido com nosso mundo real, onde nenhum personagem enfrenta qualquer tipo de problema aparentemente. Todos vivem suas vidas normalmente: trabalhando, estudando, realizando tarefas domésticas etc.). Tudo está em aparente equilíbrio, até que uma personagem do mundo feérico (mundo das grandes forças: divinas, demoníacas etc., mundo violento, escuro, sem lógica, sem tempo cronológico real e sem regras) interfere ou chama o herói para resolver um problema naquele mundo, ou acontece uma desgraça e o herói é obrigado a partir etc. O herói quase sempre titubeia e fica na dúvida sobre o que fazer. Aliás, no começo dos contos, o herói nem sabe que é herói. Os autores optam por personagens frágeis, bobos e às vezes próximos do patético que se transformam em heróis no decorrer dos percursos de enfrentamento propostos pelos contos.

Depois da separação do mundo trivial, o herói inevitavelmente encontra uma entidade desse outro mundo que lhe dará recursos (armas, palavras mágicas, comida, regras etc) para continuar sua caminhada pelo mundo desconhecido. Esse personagem é chamado de Doador, designado por Propp como:

(2002, p. 49-50) “Uma categoria definida no cânone do conto. (...) Frequentemente, os doadores são chamados de Baba-Yagá, que são personagens pertencentes a categorias totalmente distintas, como a madrasta. Por outro lado, acontece de a Baba-Yagá típica ser chamada simplesmente de ‘a velha’, ‘a velha do fundo do quintal’ etc. Às vezes o papel da Baba-Yagá pode ser desempenhado por animais (o urso), por um velho etc.”

Iniciação: acontece sempre no mundo feérico. O herói passa por provas de coragem, de sagacidade, de esperteza. O herói cumpre todas as provas e ganha recursos que possibilitarão sua total adaptação ao mundo feérico. Quando o herói passa por todas as provas e cumpre toda sua missão naquele mundo, deve regressar ao mundo trivial.

A iniciação citada por Propp, fazia parte tipicamente do regime tribal. De acordo com o autor:

(2002, p. 54) “Esse rito ocorria no momento da puberdade. Ao cumpri-lo o jovem era introduzido na sociedade tribal, da qual se tornava membro investido de plenos direitos, ao mesmo tempo em que adquiria o direito de casar. Essa era a função social do rito. Acreditava-se que durante o rito o rapaz morria e ressuscitava como um novo homem. É a chamada morte momentânea. A morte e a ressurreição eram provocadas por ações que representavam a deglutição da criança por um animal monstruoso que a devorava. Era como se o animal a engolisse e ela, após uma permanência menos ou mais longa no estômago deste, era cuspidada de volta ou vomitada – ou seja, retornava. (...) Outra forma de morte momentânea expressava-se no fato de o rapaz ser simbolicamente queimado, cozido, assado, cortado em pedaços e depois ressuscitado. O ressuscitado recebia um novo nome, imprimiam-lhe marcas na pele ou outros sinais reveladores do rito a que se submetera.(...) Transmitiam-lhe técnicas de caça, segredos religiosos, conhecimentos

históricos, etc. (...)ensinavam-lhe tudo que era considerado indispensável para a existência”.

O conto passou a representar metaforicamente a iniciação nas sociedades, já que os ritos não eram mais realizados fisicamente. Bruno Bettelheim acredita que se o conto estiver estruturado corretamente, a criança pode vivenciá-lo de forma a modificar seus pensamentos. O conto passaria a ter a função dos ritos de iniciação.

Bettelheim afirma (2006, p. 12): “Quando vivenciamos algo, profundamente, e somos marcados de alguma maneira, adquirimos sabedoria e percebemos que somos capazes de transcender uma existência autocentrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida - senão imediatamente agora, pelo menos em algum tempo futuro”.

Retorno: a função do herói é sempre voltar com algo que reequilibrará o seu mundo. Ele pode também optar por ficar no mundo feérico, desde que sua estadia lá faça com que o mundo trivial seja reequilibrado. Quando o herói volta, não como guerreiro, mas como pessoa experiente, volta geralmente para narrar suas experiências aos demais habitantes do mundo trivial, de modo que não precisem enfrentar as mesmas provações para aprenderem algo.

Como a escritura de narrativas de passagem seria algo inédito, além da estruturação proposta por Vladimir Propp e da narrativa descrita no texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin, Abreu listou outras características essenciais, tais como:

Experiência: a narrativa deve conter, inevitavelmente, uma experiência humana. Benjamin afirma (1996, p. 200): “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”. Quando a experiência se torna arte, ela passa a ser mais importante, pois a arte é comunicável. A experiência relatada por outras pessoas já passou pelo crivo do racional e vem em forma de relato elaborado, sem carga emocional que possa comprometê-la.

Ficcional: a narrativa é mentirosa. Ela é verdadeira na comunicação. As personagens nela contidas devem estar além e aquém da realidade. Geralmente são modelos morais, heróicos, éticos etc.

Sem explicação: o escritor nunca deve perder de vista a noção de mistério. Abreu classifica a narrativa como: “Uma forma épica. Uma obra épica não necessita de explicações convencionais. A narrativa não precisa de explicações. Precisa de sabor”¹⁶.

Sem psicologia: por tratar-se de uma obra épica, quanto menos análises psicológicas descritas no texto mais o ouvinte terá condições de analisar as imagens nele contidas. A narrativa caracteriza-se por uma seqüência de imagens.

Benjamin diz (1996, p. 200): “Metade da arte narrativa está em não dar explicações. (...) O extraordinário e o maravilhoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser”.

Mesmo depois de estudados os elementos que compunham as narrativas, e após quase cinco meses de aulas teóricas com Abreu, muitos aprendizes não conseguiam escrever, diziam que estavam com medo, que ainda não estavam prontos ou que idéias mirabolantes surgiam em meio à escritura, fazendo com que perdessem o rumo do que estavam escrevendo. Abreu, então, propôs uma aula para esclarecer definitivamente como se daria o processo da escritura. Esta aula foi ministrada na ELT e as palavras de Abreu foram:

“1º. Enredo: relatar do que se trata a história e criar um *canovaccio* (roteiro de ações) a ser seguido minuciosamente. O escritor deve saber do que trata a história.

2º. Sempre que uma idéia “maravilhosa” surgir no meio da escritura da narrativa e essa idéia propuser outro rumo à história, não a siga. Anote a idéia, termine de escrever sua narrativa e só depois de escrita completamente veja se a

¹⁶ ABREU, Luis Alberto de. **Aula gravada**. Santo André: 05/04/2006. MP3. 174 min.

idéia ainda é relevante. Lembrem-se de que idéias maravilhosas podem gerar outras narrativas, portanto, anotem-nas. No momento da confusão mental, recorram ao *canovaccio* e perguntem-se: do que trata minha história?

3º. Aprendam a ver as narrativas de vocês como imagens, não como explicações, como conceitos. A narrativa deve ser uma seqüência de fotografias, como num filme, as imagens conectadas dão o colorido da história. O fundamental no processo de criação é aquilo que vemos antes de escrever.

4º. Delimitem sempre: Outrora / Separação / Iniciação / Retorno. Vejam se suas narrativas são compostas por esses elementos.

5º. O processo de criação é racional. Analisem as narrativas. Não digam que irão escrever quando tiverem inspiração. A inspiração é sentar na cadeira, ler, reler, analisar, pensar e reescrever. Na escritura de textos existe mais transpiração que inspiração. Sentem-se na cadeira que a inspiração vem.

6º. Sempre estamos prontos para fazer. Temos nossa bagagem e nossa intuição. O coração dita o modelo. O modelo não é externo, não temos que nos acomodar procurando novas informações e desculpando-nos por não termos adquirido ainda o conteúdo suficiente. Nós já possuímos o conteúdo e a maturidade suficientes” (Abreu, L.A. de, Aula gravada. Santo André: 10/06/2006. MP3 193 min.)

Após essas explicações, os participantes ficaram mais confiantes para o desenvolvimento da escritura. Abreu tinha o objetivo de estabelecer, por meio das narrativas de passagem, o mesmo tipo de relação de quando os contos de fadas foram criados: esses contos cumpriam o papel de preparar as pessoas para as mais adversas situações da vida por meio de exemplos (como conviver com uma madrasta, descobrir novos caminhos por si só, enfrentar o mundo adulto etc.). O conto propiciava uma vivência da situação que seria imediatamente relacionada pelo ouvinte com sua realidade. Ele cumpria o papel que antes cabia aos ritos de iniciação. O que aconteceu com o conto ao longo dos tempos foi sua cristalização. Os contos infantis remetem a épocas e costumes muito distantes de nossa realidade, e assim, deixam de cumprir o papel de transmissores de tradições e de auxiliares nas passagens a serem vividas. Esta é a razão pela qual

Abreu queria que a estruturação das narrativas seguisse padrões específicos, linhas condutoras, para assim, elas se tornarem tão importantes em nossa realidade quanto os contos infantis eram no momento em que foram criados e para a sociedade à qual foram direcionados.

Como modelo de estrutura narrativa, Abreu propôs um texto de domínio público, chamado *Andorinha*:

Andorinha, andorinha, andorinha voou, andorinha caiu, curumim a pegou. 'Piá, não me maltrata, não! Eu levo você pro mato pra enxergar bichos tamanho e correr com os guanambis.' O menino brincava, andorinha sofria. Ia de um lado pra outro e atordoada gemia: 'Piá, não me maltrata, não! Eu levo você pro mar, ver as ondas, ver as praias, ver os peixinhos do mar.' O menino malvado taperá machucou e já morre-morrendo a coitada falou: 'Piá não me maltrata, não! Eu levo você pro céu e nunca ninguém não cansa de ver as coisas do céu. É um sítio bonito mesmo, beiradeando o trem-de-ferro. Lá, você acha sua gente que faz muito que morreu. Assegure em minhas penas, vamos embora com Deus.'

Andorinha, andorinha, andorinha voou, foi subindo pro céu, curumim carregou. 'Assegure bem, menino, não olhe pra baixo, não! Não tem saudade do mundo que o mundo é só perdição.' E avoando, avoando, afinal se chegou. Andorinha desceu, curumim apeou. Abriu os olhos e viu: era o céu. Oh, boniteza! Tinha espingarda, gangorra, estilingue. Tinha bicho e tinha tanta surpresa que era mesmo um desperdício. 'Olha um cachorro jaguar! Olha a ave seriema! Olha aquelas três-marias da gente bolear inhambus.' Era que nem um pomar com tanta fruta aromando que o ar ficava que ficava bonzinho de respirar. O curumim caminhava, seguindo os postes da linha. Lá pelo varjão se ouvia uma fordeca assustada. E no meio-dia quente, amolengando maneiro, um aboio tão chorado que ecoava no corpo o doce sono do brasileiro. Tinha mandioca e açaí, mate, arroz, café, muita banana e feijão, milho, cacau, tinha até, pra lá do cercado novo cheio de taperobás, um rancho do nosso povo com seu mastro de São João. No galpão, um homem comprido, de uma quente morenês, de uma pele bem sapecada pelo sol deste País, gemia numa sanfona uma mazurca tão linda que se parava um bocado o ouvido cantava ainda. O menino olhou pro homem e gritou: 'Boas tardes, tio!' "Meu sobrinho! Entra no rancho! Nossa gente já está aí". E o piá se rindo matava a saudade do coração. Tomava bênção da mãe, do pai, abraçava o irmão. Afinal topou com o primo que era unha e carne com ele e,

comovidos os dois, os dois se deram a mão. E foram brincar pra sempre pelos pagos abençoados do meio-dia do céu. No céu sempre é meio-dia. Não tem noite, não tem doença e nem outra malvadez. A gente vive brincando e não se morre outra vez. (Domínio público)

Nesta narrativa podemos observar alguns dos procedimentos orientados por Abreu nas aulas:

Chamado/Separação: o menino é convidado pela Andorinha para um passeio que ele não sabe onde vai dar.

Iniciação: Ao chegar no novo local, no céu, o menino é convidado a entrar no rancho, para fazer parte daquela nova realidade.

Experiência: essa narrativa traz outra visão acerca do tema morte, que é abordado de forma delicada e sutil.

Ficcional: o texto não apresenta uma realidade plausível, pois uma andorinha jamais conseguiria carregar um menino para o céu. No entanto, com o desenrolar do enredo, o texto torna-se completamente imaginável, e a realidade da história passa a fazer parte do imaginário dos leitores ou ouvintes.

Sem explicação: não há explicações acerca dos acontecimentos, tudo ocorre de forma seqüencial, e as imagens apresentadas pelo texto são formadas durante o processo de leitura/audição.

Sem psicologia: em momento algum o texto faz referência direta aos sentimentos do menino, os sentimentos são imaginados pelos leitores/ouvintes de acordo com indicações, como: “E o piá se rindo” em vez de “o menino estava feliz”.

Após a apresentação deste modelo, Abreu solicitou que os participantes trouxessem na aula subsequente uma experiência, um relato, sobre o tema morte. O relato poderia ser sobre qualquer experiência dos aprendizes com a morte: um parente que faleceu, um amigo que internado viera a morrer etc., a única exigência era que esta experiência com a morte, com a passagem, tivesse afetado os aprendizes de alguma maneira, positiva ou negativamente. Esse relato se embasaria na memória dos aprendizes.

Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, faz uma análise contundente e profunda das memórias de alguns velhos paulistas. Ela ouve suas histórias e as classifica em tipos de memória (BOSI, 1995, p. 8): *Memória e interação, tempo e memória, lembranças de família, os espaços da memória, memória política e memória do trabalho*.

Para este trabalho, é relevante a análise preliminar por ela desenvolvida em relação à formação da memória, já que os aprendizes partiram da memória tanto para contarem seus relatos quanto para reelaborarem os relatos ouvidos e transformá-los em narrativas. Bosi analisa a chamada fenomenologia da lembrança defendida pelo filósofo Henri Bergson em seu livro *Matière et mémoire*, que propõe que (BOSI, 1995, p.46): “(...) nossa memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações”. Segundo esta análise, o ser humano possui dois tipos de memória: memória-hábito e a memória-lembrança (BOSI, 1995, p. 49): “A memória-hábito adquire-se pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos e palavras (...) já a memória-lembrança traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível da vida”.

Segundo a análise de Bergson desenvolvida por Bosi, a memória está diretamente relacionada ao que foi vivido. As pessoas analisam praticamente todas as histórias ouvidas e as experiências vivenciadas segundo suas próprias experiências em relação ao passado. Por isso a lembrança é única, porque (BOSI, 1995, p. 53) “(...) a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado conservando-se no espírito de cada ser humano”.

Mas há outra análise da memória do ponto de vista social feita pelo sociólogo Maurice Halbwachs em suas obras *Las cadres sociaux de la mémoire* e *La mémoire collective* e descrita por Bosi em seu livro. Halbwachs aborda a memória como um fenômeno social. Bosi afirma, que (1995, p. 54), “(...) a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão” Então, a memória de pessoas de uma determinada sociedade de um determinado local apresenta mais do que fatos em comum, mas o mesmo caminho percorrido para recordar. Halbwachs

defende que esta memória de um grupo, ou seja, a memória coletiva, está diretamente relacionada à esfera da tradição.

Halbwachs cita, como exemplo, a releitura que um adulto faz de um livro de narrativas previamente conhecido em sua infância ou juventude. A lembrança que o adulto tem da história não interfere na segunda leitura. Mas o foco de análise dado àquela história será diferente. O adulto lerá a história levando em consideração toda a sua vivência, cultura, profissão e tradições – aspectos ainda não desenvolvidos na infância. Segundo o autor, as crianças detêm-se mais às passagens maravilhosas como poções mágicas, furacões etc; porque ainda não desenvolveram a análise crítica do comportamento social. Os adultos detêm-se mais à estrutura psicológica dos personagens, analisando criticamente e estabelecendo paralelos com as pessoas com as quais convive ou conviveu em seu dia-a-dia. As passagens maravilhosas apenas enfeitam as histórias para os adultos. A cada fase do ser humano (infância, adolescência, adulta e velhice) a compreensão e a vivência das histórias serão diferentes, devido à evolução, do ponto de vista social.

Assim, a lembrança de um mesmo fato vivenciado por duas pessoas distintas será diferente ao levar em consideração as teorias de Bergson: cada uma possui um passado diferente; e a de Halbwachs: a interferência do fator social e da vivência da pessoa. A utilização dos relatos pelos aprendizes se daria da seguinte maneira: se João narra a morte da avó, Maria 1 e Maria 2 podem escrever suas narrativas baseadas no relato completo ou apenas em uma imagem do relato. Se, Maria 1, lembrar apenas de uma frase: “Uma sombra negra invadiu a casa”, ela pode basear toda a sua narrativa nesta única frase. Porém, mais de uma pessoa poderia interessar-se pelo mesmo relato e desenvolver sua narrativa com base nele. Como citado acima, a memória e a relação que cada aprendiz desenvolve com os relatos ouvidos estão diretamente relacionadas a seu passado e à relação de convívio social por ele experienciados.

Um dos exemplos de relato e de confecção de narrativas pode ser observado a seguir:

“Eu sempre tive uma relação muito boa com minha mãe. Sempre fomos melhores amigas e confidentes. Um dia minha mãe veio com a notícia que estava doente. Estava com câncer de pulmão. Tinha ido ao médico e teve que ser internada no dia seguinte. Fizeram a operação e retiraram um pulmão. A recuperação foi difícil. Eu tinha 17 anos e não queria ficar perto dela, eu não gostava de ver ela sofrer daquele jeito, aquilo me fazia mal. Às vezes voltava pra casa da escola pensando em como seria se eu chegasse em casa e recebesse a notícia que ela havia morrido. (pausa) Depois de dois anos da cirurgia e das químios e das radioterapias, minha mãe estava andando em casa e caiu. Não levantava mais. Foi pro hospital de novo e viram que o câncer tinha voltado para a coluna. Foi operada. Parou de andar. Ficava em casa gemendo de dor e eu sem saber o que fazer. Eu ficava com raiva, achava que ela não se esforçava para sarar, que seus gemidos eram exagerados. Não era possível alguém ter tanta dor daquele jeito! (pausa) Eu queria fugir. Eu não queria aceitar aquilo. (pausa) Aí ela foi pro hospital de novo, ficou lá sofrendo acho que uns dois meses, com morfina, sedativos...que merda de doença! (pausa) Eu não ia lá ver ela porque não gostava, eu não queria minha mãe daquele jeito! Mas um dia eu não sei o que me deu, eu falei pro meu pai que eu ficaria com ela naquela tarde. Cancelei todas as minhas aulas e fui pro hospital. Minha mãe morreu naquela tarde. Na hora da morte, eu tava sozinha e via que ela estava indo embora (pausa) chamava as enfermeiras, mas ninguém vinha. Tentei ligar pro meu pai, mas discava os números tudo errado, caía na escola, caía em casa, não conseguia lembrar o número dele. Eu tremia, ajoelhava, rezava e ela lá, respirando com dificuldade... aqueles aparelhos (pausa) aqueles sons que doíam em mim! (pausa) Quando ela morreu, a enfermeira entrou e desligou tudo. Foi um silêncio (pausa). Acho que o mais difícil foi contar para minha irmãzinha que tinha 5 anos na época. Ninguém conseguia. Foi meu pai sozinho, que deu a notícia. (pausa) A gente não deixou ela ir no velório. Ele contou depois. Não sei se isso é bom ou ruim. (pausa) Foi isso”. (Aula gravada. Santo André: 29/03/2006. MP3 45min.)

Fundamentando-se nesse relato, a aluna Silene Pignagrandi escreveu:
Cinderela, a história mais linda que já existiu:

Essa história aconteceu há muito tempo atrás num reino bem longe daqui. Todo mundo conhece essa história. Mas tem uma parte dela que quase ninguém sabe. “Era uma

vez uma menina que passou por algumas tristezas, mas um dia ela cresceu e virou uma linda mocinha. Conheceu um príncipe muito bonito num grande baile. Eles se casaram e viveram felizes para sempre”. Essa era uma das muitas histórias que a mãe contava pra filha todas as noites antes de dormir. E essa filha todo mundo já conhece. O nome dela é Cinderela.

Antes de Cinderela ficar famosa, ela vivia com o pai e com sua mãezinha numa casa grande, quase um castelo.

Uma noite, sua mãe não pôde vir contar uma historinha a Cinderela, e aí ela demorou bastante pra conseguir dormir. Uma semana depois, a mãe, de novo, não veio contar histórias, e foi mais difícil ainda pegar no sono. E na noite seguinte, Cinderela é que teve que contar... carneirinhos, porque história que era bom, nada!

Com olheiras enormes nos olhos, Cinderela levantou-se numa manhã, deixou o seu quarto, desceu as escadas, e achou a casa muito silenciosa. Não encontrou ninguém nem na cozinha, nem nas salas. Voltou para cima. O quarto de sua mãe ficava lá no fim do corredor. A porta estava entreaberta. Tudo estava muitíssimo silencioso. Empurrou a porta e foi andando devagarinho, mas nem bem entrou surgiu uma mulher alta, forte, com olhos quase esbugalhados, e com sua mão imensa agarrou o braço de Cinderela e a puxou pra fora do quarto.

- Sua mãe está doente e eu sou a enfermeira que vai cuidar dela. De agora em diante você só vai entrar aqui se eu deixar! – e a empurrou de volta pro corredor, fechando a porta do quarto.

Cinderela olhou para aquela porta por um tempo. Virou-se devagar, e começou a andar. Foi andando, e pensando. Andando, e imaginando as piores coisas que podiam estar acontecendo com sua mãe. Andou tanto, e sofreu tanto, que foi parar muito longe de casa.

Acontece que um gato de pêlo muito brilhante e olhos malvados tava por ali, no mato, esperando alguma coisa, balançando a enorme cauda peluda. Pois alguns instantes depois desceu do céu um passarinho, pra beber a água de um prato que tava no chão. Era uma armadilha. O gato avançou e com uma tigela cobriu o prato com o passarinho dentro. E no chão ele girava e girava o prato; o malvado ainda sorria, e já tava arreganhando as unhas, quando Cinderela agarrou o gato. Ele deu um arranhão tão grande nela, que ela derrubou ele no chão. Ele deu aquele miado bravo e fugiu.

Cinderela levantou a tigela devagar, e viu que o passarinho tava tontinho, tontinho. Ela pegou ele no colo e foi fazendo carinho nele, até que ele deu um pio e voou feliz ao redor dela.

De volta ao castelo, nos dias seguintes, Cinderela sempre encontrava a enfermeira, entrando e saindo do quarto de sua mãe. Ela viu também um homem que levava lá muitos vidros de remédios, e que sempre olhava pra ela, sério. Uma tarde, Cinderela se encheu de coragem e foi até ele, mas não conseguiu perguntar nada sobre sua mãe. Pior, ficou apavorada quando ele a levou pelo braço até sua mesa de poções. Lá ele pegou um vidro e derrubou um pouco do líquido na ferida que o gato tinha feito nela. Depois, sem ninguém falar nada, o senhor dos remédios lhe entregou bastante alpiste.

E assim, pertinho do castelo, Cinderela dava um pouco daquele alpiste a todos os pássaros dali, mas aquele passarinho que ela salvou foi se tornando seu melhor amigo. Cinderela falava com ele sobre tudo o que tava acontecendo. Contou que não queria entrar no quarto da mãe porque tava com medo da enfermeira brava. Então pareceu que o passarinho teve uma idéia: voou até a janela do quarto da mãe, deu uma espiada pra ver se havia alguém lá dentro, e piou bastante, como se chamasse Cinderela. Ela foi.

A porta do quarto tava meio aberta, e Cinderela entrou. Viu sua mãe, dormindo, pálida, e com cara de dor. Ela chamou:

- Mamãe, mamãe!

A mãe acordou e viu Cinderela aflita.

- Mãe, tá doendo muito?

Foi então que a mãe falou uma coisa muito importante a ela.

- Filha, um anjo virá em breve, e eu não vou mais ter dor nenhuma!

Depois, ela deu um abraço bem gostoso em Cinderela. Ficaram assim, juntinhas, matando a saudade de muito tempo.

Desde então, toda vez que Cinderela queria ver a mãe, era só ver se o passarinho estava cantando na janela.

Mas a doença da mãe foi piorando, e o movimento na casa aumentando. Até que a enfermeira não deixou Cinderela nem ficar no corredor. Depois, ela viu o pai chorando escondido. Algo ruim estava acontecendo, e Cinderela precisava ver sua mãe. Triste, ela saiu chorando do castelo. Seu coraçãozinho tava apertado, e ela chorava muito. Todos os passarinhos cantaram para ela, e nem o carinho de seu passarinho amigo adiantou. Foi então que

algo impressionante aconteceu. Uma luz começou a brilhar ao redor do passarinho, a luz foi aumentando e então aquele amiguinho tão querido revelou ser, na verdade, uma linda fada. A fada acariciou o rostinho de Cinderela, enxugou suas lágrimas, e disse:

- Cinderela, você vai poder ver sua mãe por uma hora, e ninguém vai saber que é você. Mas lembre-se: quando o sino da igreja der seis badaladas, você terá que ir embora. Depois disso, a magia acaba, e todos vão te reconhecer!

A fada levantou sua varinha e todos os pássaros foram se unindo atrás de Cinderela. E lentamente, a união de passarinhos transformou-se em duas asas magníficas. Com mais um toque da varinha da fada, essas asas fizeram Cinderela parecer um lindo anjo brilhante, e ela começou a voar, a voar, até a janela do quarto da mãe.

No quarto estavam o senhor dos remédios, o pai de Cinderela, a enfermeira rabugenta, e todos ficaram assustados com aquele anjo que entrava pela janela, menos a mãe de Cinderela. Ela foi a única a reconhecer a filha tão amada. Cinderela se aproximou da mãe. Não entendendo o que estava acontecendo, eles viram que a mãe começou a contar uma história a esse anjo, uma história linda, que ninguém jamais tinha ouvido.

Ouve-se ao longe a primeira badalada... A segunda, e a terceira. Mas a mãe tava agora contando justamente o finzinho da história, e Cinderela queria saber! Os outros viram que a luz do anjo começou a diminuir, foi diminuindo e uma pessoa conhecida foi aparecendo ali, mas finalmente a mãe conseguiu terminar de contar a mais linda história que já existiu. E ao ouvir-se a sexta badalada, ela fechou os olhos, tranqüila, e morreu. E ao seu lado, eles viram não mais um anjo, e nem mais uma menina, mas viram uma linda moça: Cinderela!

O senhor dos remédios e o pai sorriram para ela, e a enfermeira estava com o queixo caído e os olhos mais arregalados ainda!

Depois da história tão linda que sua mãe contou, Cinderela nunca mais precisou ouvir histórias para conseguir dormir. O que aconteceu depois que a mãe de Cinderela morreu, todo mundo já sabe...

Quando indagada sobre o que no relato a motivou a escrever a narrativa, Silene respondeu:

“Foi o final do relato. Aquilo ficou muito forte em mim. Eu tenho um filho pequeno. Ouvir que a irmãzinha tinha 5 anos... aquilo doeu e ressoou. A narrativa é em homenagem à irmãzinha que não se despediu da mãe” (PIGNAGRANDE, Silene. Entrevista. Santo André: 28/06/2006. MP3 33 min.)

É possível reconhecer na narrativa traços do relato, mas a carga emocional, os detalhes, são descritos de outra maneira. A experiência se transformou em algo possível de ser comunicado. Algo sem sofrimento, sem carga psicológica de quem narra. O narrador não vivencia a história como no relato, não há sofrimento explícito nem pausas emocionadas. O texto é possível de ser transmitido de uma pessoa a qualquer outra. Esta era a adaptação dos relatos sugerida por Abreu para a elaboração das narrativas. Alguns passos deveriam ser cumpridos para a finalização da escritura, etapas descritas e analisadas a partir da narrativa a seguir: *O menino que virou estrela*.

Esta narrativa foi escrita por mim durante as aulas do ano de 2006 no Núcleo Narradores de Passagem. Descreverei o processo de escritura em detalhes. Primeiramente, tive que eleger um relato de outro aprendiz que tivesse chamado minha atenção. Entre todos os relatos feitos no dia 29/03/2006, o que mais me chamou a atenção foi:

“Na minha família nunca falaram de morte. Eu tinha 10 anos e nunca tinha ido a um velório na minha vida. Até que um dia, um primo meu, que tinha 23 anos cometeu suicídio. Quando vieram me dar a notícia eu não entendia. Me disseram que ele tinha escolhido aquilo, que ele tinha ido para um lugar melhor. (pausa) Eu não entendia nada. Como é que alguém pode escolher morrer? Ele era um modelo para mim. Ele era muito alegre, não consigo lembrar de nada triste nele. Por que ele escolheu? Eu tinha um vazio dentro de mim que era preenchido de porquês. (pausa) Quando teve a missa de sétimo dia, um poema do Manuel Bandeira foi distribuído para todos. Eu guardo esse poema até hoje. Quando entrei no quarto dele, estava tudo vazio. Tinha fotos na parede. Eu chorava e não sabia o porquê. A única coisa que eu pensava é que os adultos têm um pacto com a morte, só eles a compreendem”. (Aula gravada. Santo André: 29/03/2006. MP3 45min.)

O relato anterior me fez pensar sobre aqueles que optam por fazer a passagem. A imagem de um vazio cheio de porquês me intrigou de tal forma, que criei um personagem com este vazio, muitas vezes indizível em palavras. O personagem também faz uma escolha na narrativa, ele opta por fazer a passagem.

Abreu sugeriu que, a partir da idéia inicial – o menino que sentia um vazio, que tinha muitas questões dentro de si e que no final faria a passagem –, eu elaborasse um roteiro de ações: um *canovaccio*¹⁷. Esse *canovaccio* deveria citar as ações mais importantes da narrativa. O *canovaccio* proposto foi:

1. Descrição física de Aristides – 6 anos.
2. Explicar o vazio cheio de porquês.
3. Tinta preta que saía pelo coração.
4. Minhoca Doadora: fornecer a opção da escolha.
5. Vazio cresce e Aristides escolhe fazer a passagem.
6. Descrever o caminho até o fim do vazio “O vazio não existia mais”.

A partir do *canovaccio*, eu deveria preencher as lacunas existentes entre as ações com imagens e descrições para complementar o enredo da estória. O primeiro modelo desta narrativa foi:

Aristides era um menino muito inteligente. Tinha 6 anos e as bochechas vermelhinhas como maçãs. Seu cabelo era como gema de ovo: bem amarelo.

Aristides vivia num sítio somente com sua mãe. Ele não gostava de ficar sozinho. Tinha muitas perguntas em sua cabeça. Ele perguntava sempre o porquê de todas as

¹⁷ Segundo Abreu, *canovaccio* é “(...) uma estruturação básica das ações e das personagens. Damos a essa estruturação o nome de **canovaccio**, termo que, na *Commedia dell’Arte*, indicava o roteiro de ações do espetáculo, além de indicações de entrada e saída de atores, jogos de cena, etc.” (ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: **Cadernos da ELT**, Santo André, v.1, n.0, 2003, p. 4.)

coisas. Era como se ele tivesse dentro dele um vazio cheio de por quês.

Mas havia um porquê que nem sua mãe conseguia responder. Aristides sentia um vazio dentro dele. Quando o vazio começava, ele não via mais nada. Ele só enxergava tudo preto. Então era como se escorresse uma tinta preta de seu coração que ia cobrindo o quarto todo: a cama ficava preta, o chão, a porta, até que Aristides não enxergava mais nada ao seu redor. Seu coração batia muito rápido como se quisesse pular para fora de seu peito. O preto ia aumentando, o coração batia mais rápido até que ele gritava – MÃE!!!!

Sua mãe vinha correndo para socorrê-lo. Assim que ela entrava no quarto, todo aquele preto sumia. Pensava durante horas: por que será que isso só acontece quando estou sozinho?

Bem, em uma das férias escolares, Aristides teve que ficar sozinho de novo. Seu coração começou a acelerar e ele já sabia: era o vazio. Aquela tinta preta escorria cada vez mais. Ele tentava controlar, mas não conseguia.

- Hei, menino, vem cá!

Era uma minhoca que estava parada na janela e resolveu falar com ele. O vazio desapareceu assim que a minhoca falou. Aristides disse:

- Será que você poderia me ajudar? O que é isso dentro de mim? Essa tinta preta que escorre de meu coração é...

- Ah, só quem sabe os por quês são as estrelas, que conseguem ver tudo e ouvir tudo.

Aristides não entendeu nada. As estrelas? Tão pequenininhas, com um brilhaço tão...

- Acontece, que lá de cima elas sabem tudo o que nós pensamos e perguntamos. Disse a minhoca.

- Como é que você sabe o que eu estava....

- Bem, como você é um menino de muito bom coração, vou te ajudar. Pra chegar lá, você tem que pensar bem forte e es-co-lher. É um caminho sem volta. Só os meninos corajosos seguem por esse caminho.

A minhoca desapareceu como num passe de mágica. Escolher? Será que ele teria que ir até as estrelas pra descobrir o que era aquela tinta preta em seu coração? Se ao menos não tivesse medo dela... E ele era corajoso, por que não podia seguir o caminho?

- Que se dane! Pensou. Agora vou dormir.

Virou prum lado, virou pro outro, virou de novo. Tum tum. Tum tum tum tum. Seu coração começava a

acelerar. Não queria chamar sua mãe. Ela não entendia, ninguém entendia. Só ele sentia esse vazio.

De repente o vazio foi aumentando, aumentando, transbordando pelo quarto e tudo foi ficando preto, vazio, a cama estava flutuando por um mundo preto, num buraco preto. Aristides estava desesperado: gritava por sua mãe, mas ela não ouvia. Sua respiração ia ficando cada vez mais rápida. Corria, andava, apalpava no escuro do vazio e, quando aquilo ficou insuportável, quando ele não sabia mais pra onde correr, gritou:

- Eu quero me livrar dessa tinta preta! Estrelas me ajudem!

Como num passe de mágica um caminho de estrelas surgiu bem na frente de sua cama. Todo aquele preto ficou iluminado por estrelas. Seu coração voltou a bater normalmente. Começou a subir por esse caminho brilhante. As estrelas, vendo que Aristides estava nervoso, começaram a fazer cócegas em suas perninhas. Eram suas amigas verdadeiras. Riam muito. Corriam e voavam junto com ele. Quando Aristides percebeu, estava irradiando uma luz muito forte, como a das estrelas. Olhou para o lado. Viu que todas as estrelas eram meninos como ele, brilhando muito. Todos foram abraçá-lo e beijá-lo. Voaram muito. Riram muito. Brincou para sempre. O vazio não existia mais.

Depois da escritura, o texto foi levado para uma leitura em sala de aula. Todos os aprendizes e mestres do Núcleo tinham a liberdade de comentar o que achassem necessário a respeito do texto proposto, desde que o comentário fosse embasado nos estudos teóricos e que servissem para a melhoria do texto escrito. Os comentários de Abreu sobre essa primeira versão foram:

- “Confusão sobre o vazio. O vazio não pode ser abstrato em uma narrativa. Ele deve ser transformado em imagens concretas. Dar corporeidade ao vazio. Como ele é? Que buraco é esse?”
- A narrativa está muito rápida. Curta o trajeto da personagem. Explique com calma, não caia na forma descritiva. A personagem vai criando forças durante a narrativa para enfrentar a passagem.
- As imagens estão boas. Descreva-as.
- Comece sua história situando-a no tempo e no espaço: “Era uma vez...”. Não comece pelo nome do

personagem. Primeiro descreva esse sítio, depois o herói, aí diga o nome dele.

- O personagem precisa de um tempo para realizar a escolha, ele precisa refletir, mostrar através de ações o pensamento dele.
- Descreva os pontos de tensão. Não tenha medo das imagens” (ABREU, L. A. de. Aula gravada. Santo André: 29/03/2006. MP3 45min.)

A narrativa foi reescrita a partir destes comentários. Esse processo é mais demorado. Aceitar as críticas e amadurecê-las no campo das idéias leva certo tempo. Depois de mais ou menos um mês de trabalho, cheguei à versão final do texto:

Numa cidade no interior de São Paulo, pouco tempo atrás, havia um sítio chamado “Perfume da manhã”. O sítio tinha esse nome porque lá havia um pomar cheio de macieiras e laranjeiras. Quando amanhecia e o sol começava a aparecer, era possível sentir o cheiro deste pomar de muito longe.

Neste sítio, morava um menininho que acordava feliz todos os dias por sentir o cheiro do pomar. Era só o sol começar a sair que o cheiro vinha como se fosse uma brisa para acariciar o rosto do menino. O menino, percebendo o carinho, respirava bem fundo e soprava o ar de volta bem devagar retribuindo o carinho recebido.

Esse menino chamava-se Aristides. Era muito inteligente. Tinha seis anos e as bochechas vermelhinhas como maçãs. Seu cabelo era como gema de ovo: bem amarelo.

Aristides vivia somente com sua mãe. Desde pequeno ouvia sua mãe e os doutores falarem que tinha sopro no coração. Sopro? Vento? Pensava consigo mesmo quem é que havia soprado lá dentro, mas não encontrava nenhuma resposta.

Todos os dias brincava de ser o dono do lugar: ia até a porteira do sítio e recebia fazendeiros invisíveis, mostrava-lhes o sítio todo, colhia laranjas maduras e distribuía para eles. Passava dias inteiros assim. Brincava de ser o cavaleiro corajoso: pisava em todas as formigas. Matava minhocas e mostrava sempre para seus amigos invisíveis. Num desses dias, quando estava colhendo laranjas para seus companheiros, Aristides viu uma minhoca. Decidiu que iria capturá-la para morar em seu quarto.

Começou a perseguição: a minhoca estava apavorada e escorregava no meio das folhas secas, enquanto Aristides ia tirando folha por folha para encontrá-la. Até que, quando ela viu que não tinha mais saída, gritou:

- Socorro! Socorro! Mamãe!

Vendo aquilo, Aristides ficou apavorado e perguntou:

- Você fala?

- Claro que sim. Falo, tenho família, sou viva e não quero morar no seu quarto, menino. Não me prenda!

- Ai, Dona Minhoca, não sabia de nada disso não! Desculpa? Pode ir, vai...

Aristides ficou ali parado um tempão pensando. Só depois que a minhoca foi embora é que percebeu que ele não tinha dito que iria capturá-la em voz alta, que só havia pensado aquilo. Como é que a minhoca adivinhou seu pensamento?

- Ah, deixa pra lá.

E continuou brincando com seus amigos invisíveis.

Ah, esqueci de falar da mãe de Aristides! Bem, a mãe de Aristides era muito nova e sorridente. Trabalhava o dia todo nas plantações. Muitas vezes, quando ficava muito tempo sem chover, sua mãe tinha que sair no começo da noite para regar as plantas.

- Por que você não faz isso durante o dia? Aristides perguntava.

- Porque as plantas podem queimar com o sol, filho. Temos que esperar o brilho da noite para que elas absorvam toda a água.

Aristides não gostava de ficar sozinho. Tinha muitas perguntas em sua cabeça. Ele perguntava sempre o porquê de todas as coisas. Quando sua mãe estava em casa ela respondia com a maior das paciências.

Mas havia um porquê, uma pergunta dentro dele que nem sua mãe conseguia responder: é que de noite, quando estava em seu quarto e ela saía para regar as plantas do sítio, Aristides sentia um vazio dentro dele. Esse vazio é igual quando a gente acorda à noite para ir ao banheiro e todas as luzes da casa estão apagadas: quando o vazio começa, não se vê mais nada. Ele só enxergava tudo preto. O vazio começava sempre no mesmo lugar: no coração de Aristides. Então era como se escorresse uma tinta preta de seu coração que ia cobrindo o quarto todo: a cama ficava preta, o chão, a porta, até que ele não enxergava mais nada ao seu redor. Seu coração batia muito rápido, como se quisesse pular para fora do peito. O preto ia

aumentando, o coração batia mais rápido, até que ele gritava:

– MÃE!!!

Sua mãe vinha correndo para socorrê-lo. Assim que ela entrava no quarto, todo aquele preto sumia. Pensava durante horas: por que será que isso só acontece quando estou sozinho?

Bem, em uma das férias escolares, Aristides teve que ficar sozinho de novo. Seu coração começou a acelerar e ele já sabia: era o vazio. Aquela tinta preta escorria cada vez mais. Ele tentava controlar, mais não conseguia.

- Hei, menino, vem cá!

Era uma minhoca que estava parada na janela e resolveu falar com ele. O vazio desapareceu assim que a minhoca falou. Aristides disse:

- Será que você poderia me ajudar? O que é isso dentro de mim? Essa tinta preta que escorre de meu coração é...

- Ah, só quem sabe os porquês são as estrelas, que conseguem ver e ouvir tudo.

Aristides não entendeu nada. As estrelas? Tão pequenininhas, com um brilhaço tão...

- Acontece, que lá de cima elas sabem tudo o que nós pensamos e perguntamos. Disse a minhoca.

- Como é que você sabe o que eu estava....

- Bem, como você é um menino de muito bom coração, vou te ajudar. Pra chegar lá, você tem que pensar bem forte e es-co-lher. É um caminho sem volta. Só os meninos corajosos seguem por esse caminho.

A minhoca então continuou andando até entrar num buraco na madeira da janela.. Aristides não se conformava com tudo aquilo. Escolher? Será que ele teria que ir até as estrelas pra descobrir o que era aquela tinta preta em seu coração? Se ao menos não tivesse medo da tinta... E ele era corajoso, por que não podia seguir o caminho?

- Que se dane! Pensou. Agora vou dormir.

Virou prum lado, virou pro outro, virou de novo. Tum tum. Tum tum tum tum. Seu coração começava a acelerar. Não queria chamar sua mãe. Ela não entendia, ninguém entendia. Só ele sentia esse vazio.

De repente o vazio foi aumentando, aumentando, transbordando pelo quarto e tudo foi ficando preto, vazio, a cama estava flutuando por um mundo preto, num buraco preto. Aristides estava desesperado: gritava por sua mãe, mas ela não ouvia. Tum tum tum tum tumtum. Seu coração batia rápido como nunca. Corria de um lado para o outro do

quarto preto, tropeçava, levantava e continuava tentando achar a porta. Não conseguia. Pensava em sua mãe, o que ela diria se ele escolhesse perguntar para as estrelas? Sua respiração ia ficando cada vez mais rápida. Corria, andava, apalpava no escuro do vazio e, quando aquilo ficou insuportável, quando ele não sabia mais pra onde correr, gritou:

- Eu quero me livrar dessa tinta preta! Estrelas, me ajudem!

Como num passe de mágica um caminho de estrelas surgiu bem na frente de sua cama. Todo aquele preto ficou iluminado por estrelas. Seu coração voltou a bater normalmente. Aristides parou na frente do caminho. Respirou fundo, como fazia todas as manhãs, pegou seu brinquedo preferido e deixou em cima de sua cama com um desenho para sua mãe. Começou a subir por esse caminho iluminado. As estrelas, vendo que ele estava nervoso, começaram a fazer cócegas em suas perninhas, o que o distraiu e aqueceu. Eram suas amigas verdadeiras. Riam muito. Corriam e voavam junto com ele. Quando Aristides percebeu, estava irradiando uma luz muito forte, como a das estrelas. Cada vez que ficava mais feliz e ria mais, o brilho aumentava. Olhou para o lado. Viu que todas as estrelas eram meninos como ele, brilhando muito. Todos foram abraçá-lo e beijá-lo. Voaram muito. Riram muito. Aristides viu sua mãe lá embaixo e mandou o brilho de felicidade mais forte que conseguia. Sua mãe, que estava dormindo, ficou feliz e aquecida com aquele brilho todo. Aristides brincou para sempre. O vazio não existia mais.

Esta versão foi apresentada para mais uma rodada de comentários. Com a aprovação do grupo, o texto estava pronto para ser narrado.

Quase todos os textos do Núcleo seguiram esse modelo de criação. Alguns trabalhavam em casa e enviavam os textos por *e-mail* para Abreu analisar. Outros liam o texto, ouviam as análises e paravam de escrever. A maioria, porém, seguiu o caminho da escritura. Os aprendizes escreveram, em 2006, cerca de doze narrativas diferentes. Os únicos textos que não foram criticados depois da leitura foram aqueles desenvolvidos por Abreu¹⁸, após a leitura destes houve silêncio, olhares e lágrimas.

¹⁸ Anexos 1 e 2

Com a escritura das narrativas, a formação do narrador estava parcialmente concluída, pois um narrador de passagem precisaria saber não só estruturar suas narrativas, como também narrá-las de forma única, preservando e estabelecendo relações humanas em suas apresentações artísticas.

2.2.2 Aulas de corpo, voz e memorização

As aulas de corpo, voz e memorização do Núcleo Narradores de Passagem ocorreram depois de toda a base teórica fornecida por Abreu, ao mesmo tempo que as narrativas eram escritas. Então, nas primeiras duas horas dos encontros, Abreu ministrava aulas teóricas. Nas duas horas seguintes, Verônica e Lucienne conduziam os exercícios práticos, que envolviam os aprendizes vocal e corporalmente. Essa segunda parte dos encontros era dividida em aquecimento, realização dos exercícios, memorização e apresentação das narrativas de passagem em sala de aula; com uma dinâmica muito semelhante à aplicada nos cursos de iniciação teatral. Jogos de integração, sensibilização, memória, descontração foram utilizados pelas mestras. A diferença entre as aulas de um curso de iniciação teatral para as do Núcleo de narradores era o foco dos aprendizes e mestres envolvidos. Ali, ninguém estava preocupado em atuar melhor ou pior que os outros, em desenvolver-se corporalmente para subir ao palco, mas havia o interesse da busca pelo narrador dentro de cada um. Todos – atores, costureiras, professores das mais variadas disciplinas, confeiteiras, bailarinos, advogados etc. (essas eram as profissões dos aprendizes do Núcleo) – investigavam a cada aula maneiras diferentes de procurar por seus narradores de passagem. Era uma pesquisa coletiva e individual: todos estudavam a estrutura das narrativas, escreviam suas histórias e ao mesmo tempo descobriam o que seria a figura desse novo modelo de narrador.

O compartilhamento das experiências adquiridas tanto na parte da escritura das narrativas, quanto na parte da apresentação dos narradores de passagem, era feito em uma roda, sempre 30 minutos antes do término das aulas.

Nesta roda também eram aceitas sugestões de exercícios feitas pelos aprendizes e havia o resultado do avanço individual apontado pelas mestras.

Verônica e Lucienne elaboraram exercícios corporais baseados em suas experiências como atrizes e professoras, além das pesquisas que ambas realizavam acerca do universo do narrador. Os exercícios foram formulados aula a aula e alguns retirados e adaptados de livros, tais como: *Jogos Teatrais – o fichário de Viola Spolin*¹⁹ e *Improvisação para o teatro*²⁰ e *Jogos para atores e não atores*²¹. Havia um planejamento geral, um objetivo em comum: formar narradores, mas as aulas não seguiam uma grade curricular fixa, eram preparadas de acordo com o andamento e as descobertas dos aprendizes.

Os exercícios que obtiveram maior resultado colaborativo na formação do narrador de passagem foram:

Exercício 1: Exercício da bolha

Este exercício consistia em imaginar uma bolha ao redor do corpo. Os aprendizes percorreram a sala em duplas, um paralelo ao outro. Exploraram toda a amplitude da bolha com movimentos de alongamento como se a bolha fosse flexível. O exercício foi feito nos níveis baixo, médio e alto. Num primeiro momento, o exercício era uma descoberta pessoal, então as duplas não interagiam entre si. Já num segundo momento, as duplas percorreram a sala interagindo com o olhar, mas sem invadir o espaço da bolha do outro. No terceiro momento, os aprendizes invadiam o espaço do parceiro, mas sem tocar na pessoa, apenas preenchendo os espaços vazios na bolha do outro e vice-versa. No quarto e último momento, os aprendizes caminharam completamente juntos, como se estivessem dentro de uma só bolha, unidos.

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem: percepção do espaço do outro. Ao narrar uma história para pacientes internados,

¹⁹ SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

²⁰ Idem. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

²¹ BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.

os aprendizes se deparam com diferentes “bolhas”, no sentido metafórico. Esse exercício auxilia o narrador de passagem a manter sua concentração durante a narrativa, a manter-se em sua “bolha”. Durante a narração, ocorre a “junção das bolhas”, ou seja, tanto o narrador de passagem quanto o espectador fazem parte da mesma “bolha”, compartilham das imagens descritas, envolvem-se com a história, é um momento de união. Após a narração, no entanto, o narrador de passagem deve lembrar-se de que sua “bolha” deve sair intacta, isso significa que não deve haver envolvimento emocional com o paciente, e, sim, com a história. Ele não pode se alterar depois da narração, porque atua em diversos quartos num mesmo dia.

Exercício 2: Massagem nas articulações

Aula a aula as articulações foram apresentadas através de desenhos e através de massagens para o reconhecimento das mesmas no corpo do outro e no próprio corpo. Sempre havia a proposta da exploração corporal com movimentos pela sala de aula que utilizavam as articulações trabalhadas.

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem: além do conhecimento corporal, este exercício visa o reconhecimento dos pontos de tensão no corpo. No momento da narração, os aprendizes devem reconhecer os pontos de tensão e relaxá-los, para que a tensão não influencie negativamente sua postura corporal, desviando o foco do espectador da narrativa para o corpo do narrador de passagem.

Exercício 3: Contar uma história com e sem exagero

Esse exercício começava com um dos aprendizes contando uma pequena história ou situação, exagerando todas as palavras com a voz e com gestos grandes. Em seguida, o aprendiz deveria contar a mesma história movendo-se o suficiente para torná-la natural.

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem: com o exagero dos movimentos e da entonação vocal durante o primeiro momento do

exercício e depois com sua redução, num segundo momento, os narradores de passagem devem notar que tipo de movimento e de entonação são realmente necessários durante a apresentação, tendo em vista sempre que o foco da apresentação é a narrativa e as imagens por ela propostas (para gerar futuras reflexões), e não a performance corporal e vocal do narrador de passagem, que atua como “agente condutor” da história.

Exercício 4: Fotografia

Em duplas, um fechando os olhos do outro, os aprendizes percorreram a sala de aula e quem estava guiando a “máquina fotográfica” escolheu dez pontos interessantes para uma fotografia. Cada vez que a foto era “batida”, o aprendiz que fechava os olhos do outro focava a cabeça exatamente no local que queria que o colega enxergasse, abria as duas mãos por cerca de 3 segundos, fechava-as, e continuava o percurso até o local da próxima fotografia. Inverteram-se as duplas. O mesmo procedimento foi feito. Ao final, a mestra solicitou que um a um os aprendizes fossem mostrando os dez pontos em que as fotos foram tiradas. Os outros aprendizes deveriam prestar atenção em como o outro lembrava: que gestos fazia? Que cara? E quando não conseguia lembrar, como ficava?

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem: O foco deste exercício era a percepção das expressões faciais e corporais mediante a solicitação da memória para recordar as fotos observadas. O exercício auxilia os narradores a perceberem expressões que denotam o esquecimento, ou um esforço muito grande para a lembrança. No momento da apresentação de uma narrativa de passagem, o narrador não pode deixar que expressões de “falta de memória” atrapalhem o foco de sua apresentação. A tensão do ato de lembrar não deve transparecer no momento da narração, a narrativa deve estar memorizada completamente, para evitar esquecimentos.

Exercício 5: Direcionamento do olhar

Esse exercício trabalhava o globo ocular. Os aprendizes movimentaram somente os olhos nas direções: direita, esquerda, para cima, para baixo, fazendo círculo nos sentidos horário e anti-horário. Depois disso, em duplas, um deveria comandar o olhar do outro somente com o estalar dos dedos: o olhar seguia o som. Somente o olhar. Inverteram-se as duplas para fazer o mesmo procedimento.

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem: Se durante a apresentação ocorre algum barulho que chama a atenção do narrador de passagem, este deve se conscientizar de que, se olhar para verificar o barulho, o foco do espectador seguirá seu olhar. O narrador precisa saber quando é o melhor momento para verificar o som escutado durante a apresentação.

Exercício 6: Zoom

Os aprendizes foram divididos em duas fileiras de modo que um ficasse de frente pro outro a uma distância de aproximadamente três metros. Os aprendizes de uma das fileiras deveriam focar algum ponto do corpo do aprendiz à sua frente e caminhar em direção a esse ponto, como se estivessem dando zoom com a máquina fotográfica. Por cinco minutos, observaram o ponto escolhido dos mais variados ângulos e distâncias. Voltaram para o local de origem, para que a outra fileira também realizasse o exercício. Ao final, todos comentaram como se sentiram observados e observando.

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem: O objetivo deste exercício é expor o aprendiz a uma possível situação no hospital ou asilo: como reagir quando a pessoa para quem se está narrando tem algum tipo de deficiência que chama sua atenção? Como evitar olhar para aquela parte? Como quem está sendo observado se sente? O narrador deve manter sua concentração sempre na narrativa, suscitando imagens no espectador para uma futura reflexão.

Exercício 7: Informação x Narrativa

Diferentes notícias de jornais e revistas foram espalhadas pela sala. Os aprendizes deveriam escolher uma delas e lê-la. Em roda, os aprendizes deveriam contar o que estava escrito sem acrescentar nenhuma emoção, como num telejornal. Depois que todos relataram a informação, foi solicitado que cada um transmitisse a informação como se tivessem presenciado o fato pessoalmente ou alguém próximo tivesse se envolvido na ação. A história da informação poderia ser modificada, desde que fosse algo crível e que pelo menos um dos personagens da reportagem permanecesse na narração. Todos recontaram suas histórias, mas agora com caráter narrativo, de experiência vivida.

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem: Este exercício contribuiu para a percepção dos narradores de passagem acerca da diferença entre relatar uma informação e narrar uma história. Percebe-se que envolvimento do espectador é maior quando se narra, pois este participa ativamente da criação da narrativa com a formulação de suas imagens e a constante reflexão acerca do tema narrado. Já na informação, a imaginação é limitada a cada momento por datas precisas, descrições do estado psicológico dos personagens, dos locais etc.

Exercício 8: Comunidade de ouvintes

Os aprendizes deveriam fazer dobraduras enquanto cantavam cantigas conhecidas por todos. A única regra era não parar a produção. Poderíamos diminuir o ritmo da produção, olhar para onde quiséssemos, mas a regra era não interromper o “trabalho”. Aqueles que não soubessem fazer dobraduras deveriam dobrar o papel em quatro partes, apenas para exercitar. Todos deveriam fazer algo que fosse fácil e mecânico. Num determinado momento, um dos aprendizes, previamente escolhido, narrou uma história enquanto todos os outros continuavam a realizar os “trabalhos manuais”.

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem: Este exercício visa recriar um ambiente próximo do que era o ambiente onde as narrativas eram contadas antigamente. Essa narração ocorria principalmente durante os trabalhos manuais, entre uma música e outra. O clima de descontração

gerado pelo exercício que favorece a contação de histórias de maneira “informal” – sem caracterizá-la como uma apresentação artística – possibilita aos narradores transportar essa mesma sensação de informalidade, de cumplicidade para suas apresentações em hospitais e asilos.

Exercício 9: A força da imagem

Todos os aprendizes sentados numa fila de olhos fechados. Quem orientará o exercício deverá descrever uma uva, sem falar o nome da fruta: *“Quero que vocês imaginem agora, uma fruta bem docinha e pequena, que pode ser vermelha, rosada ou verde, dependendo do tipo. Com esta fruta fazemos suco, vinho, doces, gelatina. Essa fruta é colhida em cachos, mas comida separadamente, uma a uma...”* O orientador do exercício deverá passar um copo de suco de uva para que os aprendizes sintam o cheiro da fruta. Depois, deve pedir que os aprendizes estendam uma das mãos e colocar nela uma azeitona do tamanho de uma uva. *“Agora, vocês têm nas mãos de vocês essa fruta. Sintam o peso, mas não fechem as mãos. Quando eu contar até três todos deverão colocar a fruta na boca de uma vez. Um, dois, três. Agora podem abrir os olhos..”* As mais variadas sensações são esperadas: desde aquele que, mesmo depois de comer, não identificou o que era até aquele que ficou com “nojo” da azeitona.

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem:

Esse exercício objetiva mostrar a força de uma imagem. A imagem da fruta fica tão forte na cabeça do aprendiz que, nos primeiros segundos, poucos conseguiram adivinhar que o que estavam comendo tratava-se de uma azeitona. Durante a narração de uma história, quando o espectador constrói suas imagens, o narrador em hipótese alguma deve interrompê-lo para dizer que a imagem está errada, ou então que não é bem aquilo que ele está descrevendo. A sensação vivenciada pelos aprendizes ao comer uma azeitona é semelhante à sensação dos pacientes que têm suas imagens alteradas pelo narrador de passagem.

Exercício 10: Narrando com interrupções

Todos sentados em roda. O orientador pede que cada um cante uma cantiga infantil e que quem queira acompanhar o colega na cantoria que acompanhe. Depois, divide-se a sala em grupos de quatro pessoas. Cada grupo deve escolher uma cantiga infantil que contenha um enredo. Por exemplo: “Teresinha de Jesus”. O grupo deve cantá-la primeiramente. Depois o grupo deve ficar com um aprendiz de frente para o outro (dois pares). Os aprendizes de um dos lados narram a história da música sem detalhes. Os aprendizes do outro lado devem interromper a narrativa para descrever com detalhes o que julgarem necessário. Por exemplo: o *Aprendiz 1 começa: “Teresinha tinha o sobrenome de Jesus herdado da mãe” Aprendiz 2 “Teresinha era morena, muito magra, com os dentes bem amarelos e não gostava desse sobrenome ‘de Jesus’ porque, no Nordeste, é o sobrenome dos que não têm pai” Aprendiz 1 “Um dia estava andando e tropeçou numa pedra”. Aprendiz 2 “A pedra era grande e cinza” etc.* Ao final da história, invertem-se os papéis.

Objetivo e colaboração na formação dos narradores de passagem:

Esse exercício tem por objetivo estabelecer a continuidade da narrativa mesmo com interrupções, essas interrupções fazem parte das apresentações nos hospitais, por exemplo, quando enfermeiras entram para aplicar algum remédio, trocar o soro do paciente, perguntar se o almoço já foi servido etc. O narrador de passagem precisa habituar-se a essas situações, e mesmo com as interrupções não deve ter a estrutura de sua narrativa afetada.

Após a realização destes e de outros exercícios, os narradores de passagem começaram sua trajetória rumo ao estudo das narrativas. As mestras Verônica e Lucienne conduziram uma seqüência de etapas para uma completa memorização do texto. Havia apenas uma restrição no que diz respeito ao estudo das narrativas: que não fossem decoradas. Como não se tratava de um texto teatral, os aprendizes e mestres desenvolveram uma técnica própria para a memorização das histórias. A escolha das narrativas era pessoal: cada aprendiz elegia aquela que lhe chamasse mais a atenção. Duas ressalvas feitas por Abreu foram que os aprendizes não estudassem as narrativas embasadas em seus

relatos pessoais – para evitar envolvimento emocional – e nem estudassem aquelas por eles escritas – pois já saberiam o encaminhamento da história. O processo de estudo da narrativa, então, foi dividido em etapas.

Etapa 1: leitura da narrativa e separação das imagens. Os aprendizes do Núcleo deveriam separar todas as imagens de suas narrativas e descrevê-las detalhadamente. Cada pessoa, cada local, cada objeto que aparecesse na narrativa deveria ser imaginado e ter sua imagem ampliada na cabeça do narrador. Por exemplo, ao selecionar a narrativa *A dona do Igarapé*²², no primeiro parágrafo:

Roni era um menino de cinco anos que morava numa mata do Pará. Por morar ali adorava subir em árvores e brincar de sagüi. Ele tinha uma irmãzinha que ainda era um bebê, ela dividia seu tempo em mamar na mãe e dormir na rede. A casa deles era muito simples, todos dormiam em redes e Roni adorava brincar de canoa no rio bravo, sempre que subia na sua rede. As paredes eram de barro, que o pai dele pegou do chão e construiu e o telhado era de palha seca que também ele colheu.

Uma das aprendizes descreveu as imagens:

Roni: 5 anos. Cabelos negros, moreno, magro e ágil.

Mata: fechada, muito verde, com muitas árvores. Dentro da mata era possível ver somente filetes de sol. Cheiro de terra úmida.

Casa: de barro marrom avermelhado com telhado de palha seca pelo sol. Dentro, a casa cheirava a palha. Tinha o chão de terra e alguns troncos em pé para sustentar o telhado, nos quais se penduravam as redes para dormir. Todas as redes eram do mesmo tamanho, exceto a da irmã de Roni, que era menor.²³

A descrição das imagens era feita de acordo com a visualização de cada aprendiz. Portanto, ao selecionar uma narrativa que já estivesse sendo narrada por outra pessoa, o aprendiz deveria criar suas próprias imagens, pois estas o auxiliariam no momento da apresentação artística.

²² Anexo 3

²³ Aula gravada. Santo André: 31/05/2006. MP3. 32 min.

Etapa 2: leitura contínua do texto durante a semana. Para memorizar a narrativa, os mestres sugeriram a leitura diária do texto em voz alta. Quantas vezes fossem necessárias, até que a narrativa se tornasse orgânica e fizesse parte da memória do narrador.

Etapa 3: conexão das imagens com a narrativa. Uma vez que a narrativa estivesse memorizada, ao contá-las, os narradores deveriam visualizar em suas mentes as imagens descritas na etapa 1. A narrativa deveria fluir ao mesmo tempo que as imagens na cabeça do narrador. As imagens serviriam de recurso aos narradores assim como o sub-texto serve de recurso aos atores.

Etapa 4: narrar em sala de aula. A primeira apresentação da narrativa deveria ser necessariamente em sala de aula. Todos os mestres e aprendizes ouviriam a narração e apontariam as melhorias. A narração em sala de aula seria repetida por diversas vezes, até que o narrador estivesse seguro de sua performance narrativa, ou que um dos mestres sugerisse que ele começasse a fazer visitas nos hospitais.

Etapa 5: narração em campo. Os narradores que estivessem com suas narrativas memorizadas e completamente seguros na performance narrativa deveriam ir aos hospitais, casas de apoio ou asilos para narrá-las e ter uma experiência prática, unindo a ela toda a teoria e as técnicas aprendidas no curso. Essa experiência deveria ser compartilhada com os demais aprendizes do Núcleo nas rodas ao final das aulas subseqüentes. Esta etapa será analisada no capítulo 3 desta dissertação.

Após o cumprimento de todas as fases do curso: discussão acerca da morte, escritura das narrativas, exercícios corporais e vocais, memorização das histórias e estudos práticos de narração ainda em sala de aula, os narradores de passagem estariam prontos para atuar em campo. A formação desses narradores, porém, se daria em diferentes épocas, de acordo com o aproveitamento de cada aprendiz nas aulas. Após essas primeiras atuações em campo, os narradores de passagem não estavam desobrigados de freqüentar as aulas, pelo contrário, deveriam ter uma participação mais ativa, auxiliando os novos aprendizes do Núcleo na descoberta de seus narradores.

O narrador formado no Núcleo possui algumas características em comum com o narrador tradicional (modelo benjaminiano) descrito no Capítulo 1. A primeira delas é que ambos recorrem à experiência própria ou à experiência alheia para a elaboração de suas narrativas. A segunda é que, por recorrer a essas experiências, a narrativa possui uma dimensão utilitária; no caso do narrador tradicional, essa dimensão pode ser expressa através de um conselho, de um ensinamento moral, de uma norma prática ou de uma norma de vida; já no caso dos narradores de passagem, a dimensão utilitária estaria mais relacionada à transmissão de uma experiência de passagem, de uma reflexão acerca do tema morte proposta pela performance narrativa. A terceira seria que ambos não impõem ao ouvinte o caráter psicológico da história e dos personagens, deixando-o livre para interpretá-la à sua maneira: as imagens e personagens são criados na imaginação dos espectadores, no ato da narração.

Ao confrontarmos o narrador benjaminiano com os narradores de passagem, algumas diferenças sobressaem. Uma delas é que o narrador tradicional apresentado por Benjamin elabora suas narrativas a partir das experiências pessoais ou alheias, não há registros que falem que esse narrador tradicional escrevesse ou analisasse suas narrativas antes de contá-las, ele também não necessita de nenhum estudo sobre a estruturação da narrativa, ele a constrói naturalmente. Esse narrador tradicional possui uma comunidade de ouvintes fixa, pois participa dos eventos sociais narrando suas histórias, o que ocorre, muitas vezes, a pedido da população.

O narrador de passagem, por sua vez, tem sua formação pautada em estudo teórico (estruturação das narrativas, discussões acerca da morte) e experiências práticas (exercícios corporais e vocais, memorização e apresentação das histórias). Ele precisa aprender a estruturar uma narrativa para só então desenvolvê-la textual e oralmente. Ele tem uma comunidade de ouvintes particular, pois atua em diferentes locais e com públicos diferenciados. Por não provir da tradição oral, precisa da narrativa escrita para memorizá-la de forma mais eficaz e apresentá-la com segurança.

Os narradores de passagem estão próximos e, ao mesmo tempo distantes, do modelo de narrador benjaminiano. Seria praticamente impossível “reinventar” o narrador benjaminiano em nossa atualidade, pois um narrador sem sua tradição, fora do contexto de sua comunidade de ouvintes, perde seu sentido.

Essa nova proposta de narrador sugerida por Abreu, abre novas portas ao estudo da arte narrativa em nossa sociedade, assim como aponta para uma forma de apresentação artística única e diferenciada, analisada no Capítulo 3.

Capítulo 3 – Narradores de passagem: atuação em campo

A apresentação da narrativa de passagem deveria se dar, obrigatoriamente em hospitais, casas de apoio e asilos públicos, para que dessa forma cumprisse o objetivo proposto por Abreu aos narradores de passagem, o de levar uma reflexão acerca do tema passagem, através de uma apresentação artística, para pessoas de baixa renda, muitas vezes segregadas pela sociedade, e que possuem pouco acesso à arte. A terceira etapa da implementação do projeto, a atuação em campo, gerava algumas dúvidas nos aprendizes: como abordar as pessoas e narrar as histórias? Será que haveria aceitação do projeto? Que tipo de reação as pessoas teriam ao assistirem uma apresentação teatral diferenciada?

A apresentação artística da narrativa de passagem se diferencia de uma apresentação teatral convencional porque, a relação narrador/espectador é altamente individualizada. Cada narrador apresenta sua narrativa para um espectador. A relação do olhar, a respiração do espectador, seus comentários são observados e influenciam diretamente no ritmo e no desencadeamento da narrativa.

Nesse tipo de apresentação artística o narrador está tão exposto quanto o espectador, e a relação estabelecida entre eles é de cumplicidade e troca. O espectador sente-se à vontade para interferir na narrativa – seja com mudanças na expressão facial, seja com comentários. Suas interferências são sempre levadas em consideração pelo narrador, e complementam a apresentação da narrativa. Não há relação palco/platéia, como num teatro convencional. Ali, o espectador influenciará no ritmo da apresentação, nas pausas propostas e no tom das falas, e será, portanto, tão importante quanto o narrador para a completude da apresentação da narrativa.

Havia em Santo André um asilo de senhoras com o qual uma das aprendizes do núcleo já tinha estabelecido contato. Então, este foi o local escolhido para a primeira atuação em campo dos narradores de passagem, já que os aprendizes estavam receosos de irem aos hospitais num primeiro momento. Três narradoras se propuseram a visitar o asilo durante o final de semana.

O resultado da visita foi assustador para os aprendizes que não haviam ido ao asilo e souberam do ocorrido na roda, ao final da aula do Núcleo: as narradoras voltaram dizendo que tiveram de lidar com situações muito inusitadas, como, por exemplo, de uma senhorinha que tinha problemas de memória e não se lembrava que acabara de ouvir a história, ou de outras senhorinhas que não queriam ouvir nada, mas que, carentes de visitas, começaram a contar suas vidas e não as deixaram narrar. As narradoras dividiram com o grupo o prazer de contar as histórias em campo e o temor de não saberem lidar com certas situações. O temor das narradoras influenciou os demais aprendizes, que não tinham ido ao asilo, mas que indagavam Abreu com perguntas como: “O que faremos se nos envolvermos emocionalmente? Como não ser influenciado pela situação caótica em que essas pessoas se encontram? E se soubermos o diagnóstico e ficarmos com pena delas?”

As narradoras queriam a presença de Abreu na visita seguinte. Abreu ouviu atentamente o que havia acontecido e concluiu ser exatamente o que esperava. Ele não contava, porém, com a reação das narradoras, que afirmavam precisar do auxílio de uma psicóloga no Núcleo para fornecer suporte psicológico aos narradores de passagem. Abreu reiterou que a função dos narradores não era assistencialista, que as narradoras não estariam indo a campo para auxiliar tampouco para resolver o problema de ninguém, ao contrário, estavam indo a campo para uma apresentação artística – isso nunca deveria sair de foco. Abreu reafirmou que a razão da ida aos asilos e hospitais era a apresentação da narrativa; era gerar através dela uma reflexão no espectador acerca do tema passagem. Sem isso, os narradores de passagem seriam visitantes comuns, como os evangélicos que freqüentam os quartos dos hospitais.

No fim de semana seguinte as narradoras voltaram ao asilo. Desta vez, todas conseguiram narrar pelo menos uma história. O retorno da visita, na roda da semana posterior foi completamente diferente: com o foco na apresentação artística, as narradoras não sentiram o impacto psicológico da visita – de verem pessoas abandonadas pelas famílias, dignas de compaixão e que precisariam delas para se sentir melhor –, mas oposto a isso: sentiram um enorme prazer em

atuar como artistas e em conduzir aquelas pessoas a reflexões através das narrativas.

Com a mudança da postura dos narradores, a receptividade do público também foi diferente. Os espectadores passaram a enxergar arte na apresentação, valorizando o ato narrativo. As senhoras queriam ouvir as histórias e comentavam umas com as outras suas opiniões a respeito dos enredos, do desfecho das histórias, analisavam e pensavam sobre o tema.

Desse dia em diante, os narradores ganharam mais confiança para ir a campo. Outros locais de atuação foram abertos, como o Hospital Municipal Vereador José Storopoli (Hospital Vila Maria), o Centro de Pesquisa de Hematologia e Oncologia além do Ambulatório de Oncologia da Faculdade de Medicina do ABC, o Centro Hospitalar de Santo André, Associação Beneficente dos idosos (ABEI), por exemplo.

Para atuar nos hospitais o processo foi um pouco mais complexo. Os narradores de passagem passaram pela comissão de humanização do hospital, por uma equipe de psicólogos e psiquiatras, além de diversas reuniões para apresentar o projeto e solucionar a dúvida daqueles que lá trabalham. A abertura do primeiro hospital foi bastante trabalhosa, pois perguntas de todos os tipos eram feitas e toda a classe hospitalar queria respostas sobre o projeto e as conseqüências que ele causaria nos pacientes, repostas que os narradores ainda não possuíam, mesmo porque o tipo de reação de cada indivíduo perante uma história certamente será diferente da reação dos demais. Numa dessas reuniões, por exemplo, uma das psicólogas perguntou à Elisabete Kaczorowski (uma das primeiras narradoras a atuar em campo e coordenadora do Núcleo atualmente):

“Psicóloga: E se, depois que vocês contarem essas histórias de morte, meu paciente decidir se jogar pela janela, o que você faria?

Elisabete: Primeiro eu seguraria sua perna, então gritaria pelo auxílio de uma das psicólogas, porque, se depois de ouvir uma história ele tomar essa decisão, é porque realmente precisa de ajuda. Além disso, acho que os programas televisivos são bem mais chocantes que uma simples narrativa, e, se o paciente não se jogou da janela até

hoje, mesmo depois de assistir a tanta desgraça na televisão não acredito que o faria por causa de uma simples história”²⁴

Este é apenas um exemplo do leque de questões respondidas pelos aprendizes do Núcleo para conseguir atuar em campo. Depois da abertura do primeiro hospital, o trabalho começou a fluir. Semanalmente narradores de passagem se dirigiam aos hospitais e asilos para se apresentar. Após as atuações em campo, os narradores elaboravam um protocolo (espécie de relatório) que descrevia tudo o que havia acontecido nas apresentações. O resultado de algumas dessas experiências pode ser observado nos seguintes protocolos:

Eu estava assustada, temia como a Dona Teresa receberia a narrativa, uma senhora acamada, em um quarto com vários leitos, lugar frio, pisos e azulejos. Sua cama ficava bem próxima de uma janela que dava para um corredor, por onde as funcionárias e outras internas transitavam. Apresentei-me e começamos a conversar, falamos sobre a janela e o vidro que protegia o corredor. Disse a ela que aquele corredor me lembrava de uma história e perguntei se podia contar, ela aceitou. Narrei *Tempestade*²⁵. Foi tão maravilhoso! Vi seus olhos marejarem várias vezes durante a narrativa. Assim que terminei, ela me disse que se lembrou de quando era criança e de todas as vezes que, quando caíam trovões e relâmpagos, ela e seus irmãos se escondiam debaixo da mesa da cozinha (que cobriam com um cobertor fazendo uma cabaninha, ficavam ali encolhidinhos pedindo pra Deus que o temporal passasse logo). Abraçou-me e disse que minha história fez com que ela atravessasse o vidro do corredor e, por alguns minutos, voltasse ao seu passado e revivesse momentos saudosos. Beijou-me e agradeceu minha presença e o presente que eu havia lhe dado. Saí tão empolgada que narrei para umas seis senhoras naquele dia. (KACZOROWSKI, Elisabete. 2006)

Neste primeiro protocolo, a narradora não explicou do que se tratava o projeto, falou apenas que o corredor e os vidros a lembravam de uma história e começou a narrativa. A recepção da espectadora gerou comentários imediatos após o término da narrativa, além de uma valorização da narrativa apresentada.

²⁴ (Diálogo relatado por KACZOROWSKI, Elisabete durante a aula do dia 03/05/2006)

²⁵ Anexo 4

Hoje fomos eu e Beth Rizzo ao Vila Maria. Foi o primeiro dia de apresentação depois das férias de final de ano. Logo de início fomos barradas na portaria porque os porteiros, que eram novos ali, não tinham conhecimento do projeto. Ligaram para a diretoria do hospital, que também informou que não sabia de nada. Depois de muita conversa, consegui explicar que trabalhávamos com as psicólogas, e só então, ligaram para falar com uma delas, que autorizou nossa entrada.

O hospital estava cheio. Na pediatria cerca de quinze bebês com menos de um ano de idade estavam internados. Muitas crianças de dois a cinco anos de idade também.

Entramos no primeiro quarto, do Nathan, um menino de oito anos que havia operado da fimose. Perguntei-lhe se gostava de histórias e ele disse que sim. Perguntei se gostava de vídeo games e um sorriso se abriu em seu rosto. Narrei *Carlito*²⁶ para ele e durante toda a narrativa ele fazia interferências apontando para a mãe ao lado e rindo: “Essa aí é igual!... Ichi, croc na cabeça!” No final da narrativa falou: “Que coisa!... Que coisa boa esse menino! Vou sarar igual a ele!”

Subimos para o 4º andar e passamos por um quarto de onde saíam muitas risadas. Vimos três senhorinhas com visitas rindo muito. Decidimos voltar depois do horário de visitas para falar com elas. Continuamos até que Beth visse um senhor magrinho, com cerca de noventa anos de idade. Respirava somente com a ajuda de aparelhos e tinha uma sonda para comida em seu nariz. Seu colega de quarto, um senhor meio mal-humorado, disse-nos que o nome dele era Ilson. Seu Ilson tinha os batimentos cardíacos monitorados por um aparelho. Beth narrou *Andorinha* para ele, e os batimentos se alteraram durante a narrativa. A acompanhante dele nos disse que isso era um fato inédito, pois desde o primeiro dia de internação (já fazia uma semana que estava internado), os batimentos mantinham um ritmo constante.

Voltamos para o quarto das senhorinhas, que já estavam sem visitas. Elas realmente eram muito animadas. Tinha a dona Terezinha, a dona Marilda e a dona Maria. As três estavam internadas por motivos diferentes, mas se davam muito bem. Conversavam alto e riam de tudo. Ao entrarmos, nos apresentamos e dissemos que havíamos ido lá para visitá-las. Elas já quiseram saber o motivo da visita, quem, éramos nós etc. Explicamos sobre o projeto

²⁶ Anexo 5

Narradores de Passagem. Perguntei-lhes se gostariam de ouvir uma narrativa. Elas disseram que sim. Narrei *Tempestade*. Durante a história o quarto se silenciou. As três estavam tão compenetradas na história que até uma enfermeira ameaçou entrar, mas disse que voltaria mais tarde. Ao final, estavam emocionadas. Beth aproveitou e narrou *Andorinha* logo na seqüência. Abraçamos as senhorinhas, e saímos. (TERRA, Isabela. 11/01/2007)

Já neste segundo protocolo, verifica-se, primeiramente, a dificuldade encontrada muitas vezes pelos narradores de passagem para apresentar suas narrativas. A burocracia hospitalar e a quantidade de funcionários dificultam o acesso e roubam tempo das apresentações. Na primeira apresentação descrita, o espectador Nathan refletiu imediatamente sobre o tema da narrativa quando disse, “Vou sarar igual a ele!” Na segunda apresentação, um caso diferente: o paciente estava completamente sedado. Apesar de não interagir com a narrativa através de movimentos, notamos que seus batimentos se alteraram durante a apresentação. Na última apresentação, a das três senhorinhas, a recepção foi diferente: as narradoras explicaram do que se tratava o projeto e depois narraram. A reflexão acerca da narrativa foi tão profunda que, as três permaneceram emocionadas e completamente atentas do início ao final das duas apresentações. Num terceiro protocolo observamos uma reação diferente:

Narrei para uma senhora portuguesa chamada Dona Cida. Primeiro conversamos um pouco e depois, como percebi que ela gostava de conversar, contei *Tempestade*. Logo na primeira frase, na qual eu descrevo o povoado, os olhos dela se encheram d’água. Fui narrando a história e me emocionando junto com ela, que interrompia para dizer, - Sabes que isso que me contas é tudo verdade, não sabes? Eu dizia que sim. Ao final da narrativa, D. Cida falou emocionada, - Obrigada, filha, isso foi uma massagem em minh’alma! Ela me deu sua mão e começou a chorar. Depois, viajei com ela para uma cidadezinha em Portugal, há muitos anos atrás, onde ela trabalhava no plantio de batatinhas e andava com suas tamancas que faziam toc toc toc toc... À noite, nesse lugarejo, D. Cida saía de casa com a lamparina nas mãos e percorria a vila toda para levar o milho até o moinho, onde se fabricava farinha de milho. No caminho, passava por entre as casas de onde se ouviam as famílias

todas rezando, numa melodia tão bonita, que era mais uma cantiga que uma oração. Das chaminés destas casas, saía uma fumacinha branca que dava um visual mais bonito para a noite. Ela me disse, - As noites eram assim, minha filha. Uma beleza só! E tu me fizeste lembrar de tudo isso. Antes que vás embora, quero que saibas que todas as casas são feitas de paredes como estas daqui, mas o que importa, não são as paredes, e sim as pessoas que nela habitam. Quero que saibas que eu levo um pedacinho de ti dentro de mim. Tu fazes parte de minha história de vida agora. Não pare nunca de levar essa história para as pessoas, porque é disso que precisamos, filha, de pessoas que recheiem as paredes das casas. (TERRA, Isabela 12/04/2007)

A espectadora recebeu a história como um passaporte para seu passado, além disso, houve a troca de experiências, quando a espectadora se sentiu confortável para narrar sua história, invertendo o papel narrador/espectador.

Os resultados causados pelas apresentações eram verificados sempre nas apresentações subseqüentes, quando o mesmo paciente da semana anterior comentava que durante toda a semana não conseguia parar de pensar na história, ou quando os narradores entravam nos quartos e eram recebidos com questionamentos ansiosos por respostas, como: “Era isso que você queria dizer na semana passada?” Ou então: “Eu nunca ouvi poesia não... mas o que você me disse era tão bonito que só pode ser uma poesia... não é?” Ou: “O raio da imagem do trovão não sai da minha cabeça! O que isso quer dizer?”.

Para todas as perguntas havia uma resposta padrão: “O que você acha?” E, depois da reflexão e da conclusão do paciente, os narradores apenas concordavam: “Então, é isso mesmo. Você está certo”, pois o objetivo do projeto era sempre o de gerar reflexão acerca dos textos narrados.

O trabalho dos narradores passou a ser divulgado pelos próprios médicos em outros hospitais e o projeto começou a ganhar proporções maiores: hospitais à espera de narradores, médicos querendo a divulgação dos trabalhos também em hospitais particulares (o que não aconteceu devido às premissas do projeto) e casas de apoio e asilos solicitando mais do que uma visita semanal, pois a demanda por parte dos pacientes que permaneciam internados por um período longo estava aumentando.

Com a experiência das visitas, a memorização de novas narrativas se fez necessária, pois de uma semana para a outra os narradores precisavam preparar-se com novas histórias. Uma revisão com relação ao método de memorização das narrativas foi criada, como podemos constatar na entrevista abaixo, realizada com duas aprendizes do Núcleo (narradoras e atrizes) acerca da influência do trabalho em campo na revisão do método de memorização de novos textos:

1. Como você memorizou sua primeira narrativa? Descreva os procedimentos utilizados passo a passo:

Silene: Minha primeira narrativa foi *O planeta Kike*²⁷, e o processo de memorização foi muito interessante. Aproveitei esse momento para testar em mim um estudo sobre como alunos deveriam estudar para as provas escolares. Diz o seguinte: o aluno deve ler a matéria, buscando sua compreensão, a cada 5 horas durante 4 dias antes da prova. Foi o que fiz. Como o encontro dos narradores se realiza às quartas-feiras, a partir do domingo anterior eu começava a ler uma vez a narrativa, de manhã, à tarde e à noite. Na primeira semana que fiz isso, não memorizei exatamente as palavras, mas já sabia dizer o que acontecia na história. Fui repetindo esse processo durante várias semanas, e ia, é claro, incorporando as orientações sugeridas à minha narração recebidas nos encontros. Com a repetição desse processo durante semanas, cheguei ao ponto de saber de cor as palavras exatas do texto, mesmo não sendo essa minha intenção.

Elisabete: A princípio, lendo, lendo e lendo. Eu particularmente tenho muita dificuldade em entender textos apenas lendo, uso o recurso de gravar e depois ouvir várias vezes.

2. Relate sua experiência ao narrar pela primeira vez no hospital:

Silene: A primeira vez que contei essa narrativa foi na mostra de processos realizada na Casa da Palavra. O público estava sentado num grande círculo. Éramos quatro narradores e fui a última a narrar. Isso foi um privilégio,

²⁷ Anexo 6

porque ao ouvir meus colegas pude observar seus acertos e erros. Então apliquei na minha vez o que tinha achado bom, evitando o que não tinha sido. Busquei o olhar de todos, sem uma seqüência, durante toda a narração. Dei ritmos e entonações diferentes, salientando momentos emocionais mais fortes do texto, seja com delicadeza, seja com alegria. Foi muitíssimo prazeroso.

Elisabete: Foi chocante e um pouco traumático, confesso que nem prestei muita atenção na narrativa em si. Procurei narrar o mais rápido possível, pois o lençol da paciente começou a ficar ensopado de sangue. Se eu parasse de narrar iria assustá-la mais do que já estava, terminei o mais breve possível, me despedi rapidamente e procurei um enfermeiro, que me acalmou e disse que ela estava com hemorragia, mas que estava tudo bem.

3. Como foi a experiência da memorização em prática?

Silene: Acredito que a compreensão profunda do texto, percebendo intenções e porquês, seja o fator mais importante para a narração e, em decorrência, sua memorização. Atestei positivamente o estudo citado acima, e me senti segura quanto ao domínio da narrativa.

Elisabete: Foi bastante interessante, quando foram introduzidos elementos como imagens, ou fotos. Visualizar cada momento da história, passo a passo, ainda hoje enquanto narro vejo as mesmas imagens que foram criadas para a história e que surgiram através dos exercícios práticos.

4. Houve mudanças ao decorar sua segunda narrativa? Que técnica você utilizou? Caso tenha utilizado uma nova técnica, o que a motivou a modificar essa técnica?

Silene: Minha segunda narrativa foi *Tempestade*. Utilizei a mesma técnica anterior, mas esta história exigiu um maior esforço. *Kike* é uma narrativa ágil, de fatos que vão se desenrolando do começo ao fim. Já *Tempestade* é mais devagar, no sentido de parar a ação para descrever maiores detalhes. Optei por cortar alguns para não perder a fluência. Quando exercitei sua narração da primeira vez, tentei trazer esses detalhes desde o começo e, como não conseguia

lembrar de todos, me “deu uns brancos”. Então parei de me preocupar com eles e continuei narrando as ações, e consegui chegar ao fim. Mantendo a técnica, com o tempo fui agregando essas descrições com sucesso.

Elisabete: Muita mudança da primeira para a segunda: continuei lendo e ouvindo a gravação, mas agora havia o elemento das imagens. Somando as técnicas, ficou muito mais fácil, realmente utilizando as imagens fica mais difícil esquecer a história.

5. Relate sua experiência ao narrá-la no hospital:

Silene: *Tempestade* foi narrada mais intimamente, somente para duas pessoas, durante o *workshop* realizado pelo Grupo. Mantive o mesmo compromisso na forma de narrar, mas com a liberdade de me movimentar e gesticular mais naturalmente. E o que foi interessante foi o retorno que pude ter, pois o exercício consistia nas pessoas que me ouviram narrar de volta a mim o que tinha ficado. E ambos narraram praticamente todas as ações, e justamente os detalhes eles inventaram os seus próprios.

Elisabete: Foi bem mais tranqüila que a primeira, por ser uma narrativa infantil, mas para crianças maiores, acabei narrando para um garoto de 10 anos e outro de 9, riram muito dos momentos engraçados e sorriram o tempo todo. Ficaram um tempo em silêncio após o final e perguntaram se não tinha outra história para contar.

6. Para que você decorasse sua terceira narrativa uma técnica diferente foi utilizada? Descreva o processo:

Silene: Minha terceira narrativa foi *Tarcirurga*²⁸, e o que a diferencia das outras é seu tamanho, isto é, ela é bem longa. Ela tem também características semelhantes a ambas as narrativas anteriores, agilidade e detalhamento, este agora não tão descritivo, mas explicativo. Por isso precisei também cortar o excesso, enxugando o texto. Mas, mesmo sendo comprida, o incrível foi que o tempo de memorização de sua essência, utilizando a mesma técnica, não

²⁸ Anexo 4

diferenciou muito das outras. E credito isso ao fato de, repetindo, buscar a compreensão profunda das ações das personagens, e mesmo as intenções do autor.

Elisabete: A cada novo exercício sugerido, mesmo aqueles que na prática não utilizamos, acabam sendo agregadores no momento de estudar uma nova narrativa. Mas, utilizei as mesmas técnicas já mencionadas, com alguns fatores relacionados ao conceito de oralidade desenvolvidos nos exercícios práticos, e neste momento foi mais uma preocupação ao estudar. Mas surpreendentemente tive mais dificuldade com esta terceira, acredito que pela maneira como ela foi escrita, não sei, por alguma razão não “entrava”. Sinto que algumas narrativas, principalmente com as quais temos certa “simpatia” ou “afinidade”, não sei bem dizer, estas parece que de alguma maneira memorizo com mais facilidade.

7. Relate as diferenças ao narrar a terceira narrativa:

Silene: Eu a narrei também intimamente, para uma pessoa somente. Antes de começar não estava me sentindo muito segura. Mas logo no começo isso passou e a narração fluiu com um entusiasmo maior que as outras, acho que por causa do desafio de seu tamanho.

Elisabete: Nesta etapa, já me sentia um pouco mais segura ao narrar para as pessoas, mas não com a narrativa em si, pois esta foi alvo de algumas discussões sobre até que ponto seu conteúdo não iria “fazer mal” aos ouvintes. No entanto, surpreendentemente os momentos mais “tensos”, eram os mais curtidos pelos ouvintes. Quando terminei, a garota de 10 anos disse: “Da hora!!! Este menino era uma estrela, né?”

8. Você pode afirmar que possui uma técnica especial para decorar suas narrativas? Qual é essa técnica?

Silene: Acabei, sim, por me apropriar dessa técnica testada e aprovada por ver seus resultados positivos. Ela acontece de forma natural, sem pressões

nem expectativas. E o que é muito bom, sem demandar muito tempo. A técnica está descrita na resposta à pergunta 1.

Elisabete: As técnicas são: visual, auditiva e imagética. Eu as acho especiais, sim. Porém a escolha da narrativa é muito importante e influencia muito no tempo e dedicação que teremos de dispor para estudá-la. Algumas são mais fáceis e prazerosas, enquanto temos outras que exigem uma dedicação maior de estudo.

9. Qual a diferença entre decorar um texto teatral e uma narrativa para você?

Silene: Não tive oportunidade de testar essa técnica num texto teatral, o que gostaria muito de tentar. Falar um texto de teatro exige um trabalho de corpo condizente. Por isso a diferença está em deixar o corpo falar também, através de gestos e atitudes, e esse trabalho, para mim, começa junto com o trabalho de leitura e memorização do texto teatral. Na narrativa, somente a palavra é necessária ao veículo das imagens do texto. No teatro, a palavra e o corpo dos atores, além das informações que vêm de todo o contexto teatral, como cenários, figurinos, luz, som, etc, dão forma às imagens não só do texto como das intenções da encenação do espetáculo.

Elisabete: Quando decoro um texto para o teatro, em função das marcações, que normalmente nos são impostas de alguma maneira, pensamos no texto imaginando a encenação, em como iremos apresentá-lo naquele espaço físico e acabamos utilizando as marcações como ajuda para decorarmos. Já com as narrativas, a liberdade que temos ao imaginar cada passagem, cada detalhe, frase ou sentimento, fazemos de acordo com o que visualizamos, com o que acreditamos e criamos em nossas mentes, conseqüentemente, acredito que, facilita muito a fixação da história em nossa mente.

Nas entrevistas acima, percebe-se uma modificação no processo de memorização das narrativas estudadas, de acordo com a demanda de tempo e com a deflagração da narrativa na prática. Como os hospitais e asilos exigiam que

mais narradores de passagem se apresentassem semanalmente, ou que os mesmos narradores se apresentassem diversas vezes para um mesmo espectador, a mudança no processo de memorização era inevitável. Cada narrador de passagem deveria adotar o método que lhe fosse viável e, dessa forma, pudesse suprir a demanda dos locais de atuação em campo com novas narrativas. Apesar de todos os narradores participarem das mesmas aulas teóricas e exercícios práticos, a técnica de apresentação e de memorização sofreu adaptações de acordo com a dificuldade imposta pela narrativa ou enfrentada no ato de narrar. Havia etapas iniciais a serem seguidas para a memorização, mas, com o tempo, cada um desenvolveu sua técnica. No entanto, a qualidade das apresentações não foi afetada pela modificação da técnica de memorização.

As apresentações das narrativas citadas nas entrevistas foram se aperfeiçoando com o aumento do número de atuações. Quanto mais os narradores atuavam em campo, mais seguros ficavam em relação à memorização e à apresentação da próxima narrativa a ser estudada.

O resultado das apresentações mantinha sempre o padrão exigido pelos mestres. Então, mesmo se utilizando de diferentes métodos de estudo, os narradores apresentavam uma linearidade na forma como as narrativas eram apresentadas.

3.1 Performance teatral e apresentação narrativa

O processo desenvolvido por Abreu no Núcleo Narradores de Passagem para a escritura das narrativas foi muito parecido com o processo colaborativo que o autor desenvolve em companhias teatrais para a construção de um espetáculo. Uma possibilidade comparativa se dá no artigo *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*, escrito por Abreu, no qual ele relata as etapas do processo colaborativo para a construção de um espetáculo teatral:

A cena

No processo colaborativo proposto por Abreu, o espetáculo começa com o levantamento de material teórico sobre o tema a ser estudado e desenvolvido no espetáculo. Esse material deve ser lido, discutido e transformado em uma cena. Essa cena deve ser apresentada ao grupo para discussão e comentários. Segundo Abreu, é importante ressaltar (2004, p. 4): “Só uma nova cena tem o poder de refutar a cena anterior. Essa é uma regra geral no processo colaborativo: tudo deve ser testado em cena, sejam idéias, propostas, sejam simples sugestões”.

Este mesmo processo pôde ser observado na elaboração das narrativas: levantamento de material teórico – como se tratava de um curso dentro da Escola Livre de Teatro, quem fez o levantamento teórico foi Abreu, com algumas contribuições dos aprendizes: elaboração de uma primeira estrutura narrativa, apresentação para o grupo, discussão e substituição do texto original por outro mais bem elaborado a partir das sugestões.

O *canovaccio*

A elaboração de um *canovaccio* no processo colaborativo confere ao dramaturgo uma linearidade no processo de criação. Ele sabe, através deste roteiro de ações, quando a peça começa, o que acontece durante o desenvolvimento da mesma e quando termina a ação dos personagens. O *canovaccio* (ABREU, 2004, p. 4) “é a resultante de todo o trabalho preparatório organizado em propostas de cenas.(...) todo o trabalho anterior já aparece estruturado. O *canovaccio* contém, de forma embrionária, uma visão possível do espetáculo”.

Procedimento também utilizado no Núcleo Narradores de Passagem, mas com um diferencial: na criação de um espetáculo, o *canovaccio* é elaborado e levado para discussão grupal antes do início da escritura das cenas. Já no Núcleo, cada aprendiz teve a liberdade de criar seu próprio roteiro de ações e de escrever a primeira versão de texto, para só depois levá-lo à discussão.

A crítica

Dentro do processo criativo, a crítica exerce um papel fundamental. Como é um dos momentos mais delicados da criação, a crítica deve ser feita somente pelos aprendizes envolvidos no processo.

Segundo Abreu (2004, p. 5-6): “Os resultados têm sido desastrosos quando pessoas afastadas do processo de criação, por mais competentes que sejam, são chamadas para opinar. Afastadas do processo, desconhecendo os objetivos pretendidos ou o esforço empreendido pelos criadores, essas pessoas tendem, naturalmente, a analisar o que vêem como resultados e não como “algo em perspectiva”, como imagens, formas e cenas em progresso, sujeitas, muitas vezes, a radicais transformações. O olhar de pessoas alheias ao processo é evidentemente útil e necessário quando o trabalho já se encontra em sua fase final, mais sólido, e os criadores menos inseguros”.

No Núcleo observamos o mesmo fundamento. Somente os aprendizes poderiam interferir no texto lido pelo colega. As críticas deveriam sempre ser embasadas e fundamentadas no estudo teórico, ou seja, era praticamente improvável que uma pessoa alheia ao processo soubesse exatamente como se deu o processo de construção da narrativa e, portanto, opinasse com clareza. Creio que os próprios aprendizes só ouviram as críticas e se sentiram à vontade para criticar devido à proposta inicial feita por Abreu.

Podemos estabelecer, ainda, uma comparação entre o tipo de proposta do Núcleo Narradores de Passagem e o trabalho desenvolvido por Augusto Boal na Europa – o Teatro Invisível, com relação ao jogo estabelecido por ambos entre artistas/espectadores.

O Teatro Invisível, de Boal, faz parte de um teatro designado por ele como Teatro do Oprimido, e utiliza-se de uma técnica diferenciada de apresentação. Há um texto escrito, previamente escolhido e com a possibilidade de modificação de acordo com a relação travada entre atores e *espect-atores*²⁹. O tema escolhido deve suscitar o interesse dos *espect-atores* e, a partir desse tema, uma peça de teatro é estruturada. Tudo transcorre como na preparação de um

²⁹ Boal considera que todos os seres humanos podem ser atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Então classifica todos os seres humanos como *espect-atores*.

teatro convencional, mas, quando o espetáculo está pronto, ele é apresentado num lugar que não é um teatro e para espectadores que não tenham a consciência de que são espectadores e, portanto, podem interferir no texto conforme a necessidade. Segundo Boal, neste tipo de teatro, os atores devem interpretar seu personagem o mais verdadeiramente possível. Somente os atores têm a consciência de que se trata de uma performance artística.

Já no Núcleo Narradores de Passagem, depois de passar por aulas teóricas, oficinas práticas, ensaios de suas narrativas e apresentações em sala de aula, os narradores saem para a experiência em campo. Ao narrarem suas histórias, estabelecem com os pacientes uma relação de artistas e espectadores. A apresentação se configura num local não convencional (hospital, asilo, etc.) e sem regras pré-estabelecidas. A única regra existente, alguma vezes, é que os narradores perguntam numa sondagem inicial se a pessoa está interessada em ouvir uma história. O que se desenvolve a partir daí é novidade. O paciente/espectador pode tanto interromper a narração para fazer um comentário qualquer quanto permanecer atento e não comentar nada ao final da história. A reação dos espectadores, como numa apresentação teatral convencional, só é conhecida no momento da apresentação. Com uma ressalva: os espectadores dos narradores de passagem não sabem que aquilo é uma apresentação artística. A relação artista/platéia só está clara, assim como no Teatro Invisível, para o artista, neste caso, o narrador. Mas o narrador, diferentemente do ator do Teatro Invisível, não deve utilizar-se de um personagem para narrar sua história, deve simplesmente ser o mesmo narrador desenvolvido em sala de aula e responder aos estímulos vindos do espectador no momento da apresentação ou ao final da mesma.

Em ambos os casos, os espectadores desconhecem que estão fazendo parte de uma apresentação artística, mas em níveis diversos, tanto no caso do Teatro Invisível quanto no dos Narradores de Passagem, este 'desconhecimento' se faz necessário para gerar uma reflexão contundente, como se a relação se desse de ser humano para ser humano, sem a utilização de uma personagem.

No caso do Teatro Invisível, os atores interpretam personagens e levam uma proposta de discussão para as ruas. Nos narradores, a proposta de discussão acerca de uma história se dá entre dois seres humanos, sem personagens pré-estabelecidos.

Por tratar-se de um texto épico, sua apresentação estaria mais próxima do que Bertolt Brecht designou como forma épica de representação.

Uma das bases desta forma de representação é o distanciamento³⁰ do ator em relação à personagem representada colocando as situações da peça sob um ângulo que deveria suscitar a crítica do espectador. Como exemplo de teatro épico, Brecht utiliza-se de um exemplo modelar designado *Cenas de rua*, em que se apresenta um acidente de trânsito. Para representá-lo, o ator deve narrar a situação de maneira a possibilitar nos espectadores um juízo crítico sobre o acidente. Desse modo, se o ator fizer os movimentos com agilidade, pode simplesmente narrá-los, e não terá sua exemplificação prejudicada por isso, ao contrário, Brecht afirma que alguns procedimentos do ator épico são (2005, p. 91): “Não tem que arrastar ninguém consigo, não deve transportar ninguém, servindo-se de seu poder de sedução, da esfera do cotidiano para outra mais elevada”. O indivíduo que descreve a ação ocorrida a vivenciou emocionalmente de alguma maneira, mas não deseja fazer com que seu relato resulte em vivência para o espectador. (BRECHT, 2005, p. 92): “O objetivo de sua descrição não é criar emoções puras”, mas emoções acompanhadas de reflexões críticas.

O teatro épico deverá desenvolver uma técnica para permitir uma reflexão crítica por parte dos espectadores. Isso não significa que o público não deva emocionar-se durante a representação. Esta emoção deverá sempre vir acompanhada de posterior reflexão, ou melhor, ela deveria advir do entendimento crítico ao qual o espectador é instado pela cena. Para isso, o ator no teatro épico brechtiano deve distanciar-se de seu personagem, não abandonando jamais uma atitude de narrador (daquele que conhece algo) e posicionar-se. Por isso, um dos procedimentos essenciais à forma épica de representação é a atitude de explícita

³⁰ Brecht classifica como efeito de distanciamento a utilização (2005, p. 97) “(...) de uma técnica especial, pela qual se confere aos acontecimentos representados um cunho de sensacionalismo; os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais”.

duplicidade que o ator adota. Ele deixa claro a todo o momento que quem está em cena não é a personagem descrita, mas sim o ator, como um dos narradores da fábula desenvolvida na cena, imitando-o. Mesmo ao utilizar máscaras (adereços, figurinos), o espectador não deve ter a ilusão de que quem está representando a ação é a própria personagem descrita. Esse efeito de distanciamento deve (BRECHT, 2005, p. 97): “(...) possibilitar no espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social”. O narrador pode interromper seu discurso quantas vezes forem necessárias para sua imitação. No teatro épico, essas interrupções são feitas quando o ator se dirige diretamente ao público, ou quando são exibidas projeções ou quando o coro entra em cena. Tudo com o mesmo objetivo: provocar o desenvolvimento de uma análise crítica no espectador.

Com relação à apresentação da personagem por parte do narrador brechtiano, a forma épica de representação é semelhante àquela dos Narradores de Passagem, pois este modelo de narrador também não precisa utilizar-se de elementos técnicos de representação para “prender” a atenção do ouvinte, ao contrário, o narrador vivencia seu texto emocionalmente de alguma maneira, mas deseja que seu ouvinte o vivencie com emoção e também com reflexões críticas.

Mas num outro ponto, esses tipos de narradores divergem: o narrador brechtiano imitará a atitude de suas personagens descritas somente até que o espectador tenha uma imagem nítida da ocorrência. (BRECHT, 2005, p. 94): “(...) ele imita ações permitindo, assim, que a respeito delas se tire uma conclusão”. O ator/narrador brechtiano deve submeter seu estado de emoção a uma atitude primordialmente crítica.

Já o Narrador de Passagem não imita a atitude de nenhuma das personagens da narrativa. As personagens são descritas em detalhes, através de imagens, e o objetivo é que o espectador as visualize de acordo com o encaminhamento da descrição das imagens. Não há um direcionamento crítico por parte do Narrador de Passagem em relação à personagem descrita nem ao teor da narrativa. O espectador é livre para adotar sua versão de personagem e dos fatos ocorridos. Ele interpretará a história de acordo com sua realidade, sua

reflexão e experiência e, para isso, o Narrador de Passagem não utiliza nenhuma personagem e nenhum tipo de caracterização cênica.

Em se tratando de apresentação, o teatro épico possui valor artístico por conter um caráter profundamente estético, que só pode ser concebido com artistas, com conhecimento estético, com humor, fantasia e simpatia. Sem esses e outros elementos seria impossível a realização de um teatro épico, que tem por objetivo primordial divertir e ensinar:

(BRECHT, 2005, p. 129) “(...) é este empenho, precisamente, que lhe confere e continua a conferir, uma dignidade especial. Como característica específica basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um plano superior; muito pelo contrário, o teatro deve justamente se precaver neste caso, para não degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo agradável, ou, melhor, suscetível de causar prazer aos sentidos”.

Brecht afirma que o teatro épico é um teatro altamente artístico, por denotar um conteúdo complexo, além de forte preocupação social.

A apresentação de uma narrativa de passagem, além de possuir preocupação social – pois leva a arte a locais onde pessoas têm pouco ou nenhum acesso a ela –, também possui preocupação estética: as apresentações e textos são minuciosamente discutidos, analisados e ensaiados antes de sua apresentação. A postura do narrador, a reflexão crítica e as imagens propostas pela narrativa são verificadas constantemente durante os encontros. A apresentação da narrativa, assim como o teatro épico, vale-se de humor, fantasia e simpatia. Também denota conteúdo que possibilitará ao espectador uma reflexão diferenciada através da arte. Daí seu valor artístico.

O trabalho realizado pelos narradores de passagem em campo é uma pesquisa em andamento. Os resultados das apresentações das narrativas podem ser mensurados quando há um contato posterior com o espectador ou quando a reflexão é feita por ele imediatamente após a apresentação. Nos demais casos, a seriedade com que a pesquisa no Núcleo é conduzida, o esforço dos narradores para desenvolverem e memorizarem suas narrativas e o aumento da demanda de

apresentações nos hospitais são indicativos de que o resultado é alcançado a cada ida aos hospitais ou asilos.

Luís Alberto de Abreu não só implementou sua pesquisa teórica acerca do narrador de passagem na ELT, como também a complementou ao desenvolver juntamente com Lucienne Guedes e Verônica Nóbili uma metodologia única na formação desses narradores. Essa nova versão de narrador estudada e desenvolvida no Núcleo possibilita um outro modelo de apresentação artística, uma performance narrativa diferenciada, pois trata-se de um espectador e de um narrador por apresentação, na grande maioria das vezes. Com isso, a reflexão pretendida pelos mentores do projeto, ao iniciarem a formação dos Narradores de Passagem, é gerada de maneira “natural”, como num aconselhamento, graças à relação humana estabelecida durante as apresentações.

Os narradores formados no Núcleo são dotados de domínio e segurança na arte de narrar, incentivam seus espectadores a refletir sobre as histórias narradas, possuem conhecimento corporal e vocal, têm embasamento teórico acerca da escritura de um novo modelo de narrativa, memorizam e apresentam essas narrativas em campo, enfim, são narradores de passagem.

Conclusão

O narrador de passagem possui uma concepção única e tem em sua proposta de formação embasamento no modelo de narrador tradicional descrito por Walter Benjamin. Luís Alberto de Abreu une ao seu conhecimento teatral a teoria de grandes pensadores como, Vladimir Propp e Bruno Bettelheim, para desenvolver procedimentos contundentes na busca de um novo narrador, o narrador de passagem.

O processo de formação do narrador de passagem segue uma metodologia única: discussões acerca do tema passagem, embasamento teórico acerca da estruturação de uma narrativa, escritura das próprias narrativas, atividades corporais e vocais, técnicas de memorização, apresentação em sala de aula e, finalmente, apresentação em campo. Essa metodologia utilizada com os primeiros aprendizes do Núcleo serviu de base para a formação dos aprendizes formados posteriormente. A série de estudos e pesquisas desenvolvida por Luis Alberto de Abreu, Lucienne Guedes e Verônica Nóbili possibilita a continuidade do Núcleo no que se refere à investigação teórica, corporal e vocal da formação dos narradores de passagem.

O modelo de apresentação artística se diferencia dos padrões teatrais convencionais, e, portanto, tem resultados que também fogem a esse padrão. Os pacientes/espectadores refletem sobre o resultado das narrativas assistidas na semana subsequente à apresentação, comentando-as com seus familiares e posteriormente, com os narradores. Alguns, porém, não chegam à semana subsequente, e fazem a passagem. Deste segundo tipo de espectador, não há como colher resultados concretos, mas há sempre um familiar para agradecer a história, agradecer pelo conforto e pela reflexão gerados pela narrativa para seu ente querido – o espectador que teve o privilégio de, quem sabe, vivenciar o enredo da narrativa no momento da passagem. O que sabemos de concreto, é que a morte vista sob um ponto de vista artístico é menos dolorosa, mais sutil, mais parte de nossas vidas, enfim, uma passagem tão normal quanto as demais passagens de nossas vidas.

Hoje (2008), o Núcleo Narradores de Passagem é uma ONG (Organização não-governamental) buscando a qualificação como OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público). Quando se tornar uma OSCIP, o Núcleo buscará patrocinadores para a formação de novos coordenadores de Núcleos e ampliação do projeto em outras cidades ou estados. O objetivo do Núcleo, porém, não foi modificado: seus aprendizes continuam sendo voluntários que participam de um curso gratuito com o intuito de formar-se narradores de passagem, para atuação em instituições públicas como hospitais, asilos ou casas de apoio, levando a seus espectadores reflexões através das narrativas.

As atuais coordenadoras do Núcleo (Elisabete Kaczorowski, Mônica Roberta e Sandra Jaskonis) são narradoras de passagem formadas nas primeiras turmas. Elas receberam orientações de Abreu sobre como conduzir as aulas, os exercícios corporais e reportam a ele o que está ocorrendo no dia-a-dia do projeto. São responsáveis pela formação de novos narradores, ministram quatro horas de aulas semanais, fazem contato com novos hospitais, asilos etc., para a continuidade e ampliação do projeto, supervisionam as apresentações semanais dos narradores através de protocolos, além de atuar como narradoras de passagem em diversos hospitais. Tudo voluntariamente, pois ainda não possuem patrocínio.

Abreu fornece o suporte teórico aos narradores de passagem, participando de algumas aulas semestrais e analisando as narrativas elaboradas durante o processo. Lucienne Guedes e Verônica Nóbili auxiliam como colaboradoras do Núcleo, escrevendo narrativas e solucionando eventuais dúvidas, mas não ministram aulas. O projeto, no entanto, se amplia a cada ano, com mais inscritos, mais narradores formados e um maior número de espectadores tendo acesso às experiências artísticas com as narrativas de passagem e seus narradores.

Ser um narrador de passagem é uma opção política. Política no sentido de levar a arte aos menos privilegiados, aos esquecidos pelo Estado e por seus familiares, muitas vezes; àqueles que se autodenominam “menos importantes”. É

lutar contra um sistema que insiste em afirmar que um trabalho filantrópico é um trabalho assistencialista e que estas pessoas, as “menos privilegiadas”, precisam de ajuda. Afinal, quem necessita de ajuda? Como podemos classificar pessoas como necessitadas e não necessitadas?

Ser narrador de passagem é superar o ego do artista em querer apresentar-se e ser admirado por muitos, concorrendo a prêmios e a análises críticas de suas apresentações.

É receber a melhor crítica de todas: a do público, diretamente (à qual dificilmente temos acesso em apresentações teatrais convencionais), sem a necessidade de aplausos ou de parabéns após as apresentações, mas com a certeza de estar realizando um trabalho artístico digno que faz a diferença em seu caminho.

Lanço-me no desafio de trazer para a academia, através da reflexão iniciada nesta dissertação, mais uma manifestação artística desenvolvida por artistas para uma camada singular da sociedade. Uma apresentação artística que se desvincula dos padrões tradicionais, fugindo ao formato palco/platéia encontrado nos espetáculos teatrais convencionais. O narrador de passagem leva com suas narrativas o fio condutor para retomar o contato humano por meio da arte e gerar reflexões capazes de modificar o pensamento estratificado daqueles que se consideram à margem da sociedade.

Referências *

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo : relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT**, Santo André, v.1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.

_____. A restauração da narrativa. **O perceivejo**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 9, p. 115-125, 2000.

BALLONE, Geraldo José. Lidando com a morte. 2002. Disponível em: < <http://gballone.sites.uol.com.br/voce/morte1.html>> Acesso em 11 dez. 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, vol. 1**. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1996.

_____. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, vol. 1**. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1996

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, vol. 1**. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1996.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2006.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada em 2001 por Leituras SME**.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. A opinião e o estereótipo. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRECHT, Bertolt. As cenas de rua. In: **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano Vol. 1: artes de fazer**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

HAVELOCK, Eric. **A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais**. São Paulo: Ed. Unesp / Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1996.

LIMA, Francisco Assis de Sousa Lima. **Conto popular e comunidade narrativa**. Recife: Ed. Massangana, 1984.

OURIQUE, João Luis Pereira. O resgate do narrador. 2006. Disponível em: < http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num11/art_07.php > Acesso em 07 dez. 2008

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

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. **Nas malhas da Letra**. Ed. Companhia das Letras, 1989, p 38-52.

SANTO ANDRÉ. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. **Os caminhos da criação**; Escola Livre de Teatro, 10 anos. Departamento de Cultura : 2000.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

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

Bibliografia

Livros, teses e dissertações

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, vol. 1**. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1996.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1992.

BRITO, Rubens J. S. **Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu**. 1999. 226 p. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

CALDAS, Alberto Lins. **Oralidade: texto e história para ler a história oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Ed. Palas Athena, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978.

DASTUR, Françoise. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2002.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 219p.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. São Paulo: Ed. Papyrus, 1996.

JARDIM, Marcelo Rodrigues. **Vozes (po)éticas: a moral em narrativas orais na região Londrinense**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Estadual de Londrina. 145p.

KUBLER-ROSS, Elizabeth. **Sobre a morte e o morrer**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ed. Ática. 2001.

LOPES, Sara Pereira. **Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro**. 1997. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo.

MAGIOLLO, Luciana Cristina. **La Candelaria: a criação coletiva como caminho para desenvolvimento de uma dramaturgia nacional**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo. 156 p.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

NICOLETE, Adélia. **Luís Alberto de Abreu Até a Última Sílab**a. São Paulo: Coleção Aplauso Teatro Brasil, 2004.

ONG, Walter J. **Orality and Literacy: the technologizing of the world**. Great Britain: TJ International Ltd, Padstow, Cornwall, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo : Perspectiva, 1999.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Editora Forence Universitária, 2006.

ROMERO, Silvio. **Contos populares do Brasil**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

SANTO ANDRÉ. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. **Cadernos da ELT. v.1**, n.0, março de 2003.

SANTO ANDRÉ. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. **Cadernos da ELT. v.2**, n.1, junho de 2004.

SANTO ANDRÉ. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. **Cadernos da ELT. v.3**,n.2, agosto de 2005.

SANTO ANDRÉ. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. **Cadernos da ELT. v.4**, n.3, março de 2007.

SILVA, Anna Christina Bentes. **A arte de narrar: da constituição das histórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense**. 2000. Tese (Doutorado em Lingüística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. 313p.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Livros relacionados:

BÂ, Amadou Hampâté. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Ed. Palas Athena, 2003.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Artigos

ABREU, Luis Alberto de. A trajetória de um dramaturgo. **Comunicação & educação**. São Paulo, v. 3, n. 8, p. 90-95, jan-abr 1997.

_____. A personagem contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v.1, n. 1, 61-67, jun. 2001.

_____. Odisséia: doze passos de um processo de criação. **Cadernos da ELT**, Santo André, v.1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.

COSTA, José da. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 9, p. 3-24, 2000.

SANTANA, Mário. A narrativa como mote. **Revista Teatro Educacional**. Secretaria Municipal do Estado de São Paulo, 2004, p. 25-26

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Meus pensamentos são todos sensações: corpo e voz nas narrativas africanas. Disponível em: <<http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/Artigo%20Ana%20vers%C3%A3o%20final.pdf>> Acesso em 07 dez 2008.

VALE, Simone do. A morte como obra de arte. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt> Acesso em 31 out. 2008.

Sites relacionados

Associação Brasileira de História Oral: www.cpdoc.fgv.br/abho/

Associação Viva e Deixe Viver: www.vivaedeixeviver.org.br

Centro de Estudos da Oralidade: www.pucsp.br/pos/cos/ceo/

Centro de Memória – Unicamp: www.centrodememoria.unicamp.br/

Narradores de Passagem: www.narradoresdepassagem.org

Núcleo de Estudos de História Oral: www.fflch.usp.br/dh/neho/

Para entrar em contato com a autora desta dissertação: isabelaterra@gmail.com

Anexos

Anexo 1: A mulher da xícara

Na rua em que eu vivi, três casas para baixo, em frente a uma quaresmeira que todo abril se cobria de flores roxas, morava a velha Encarnación. Velha muito velha, velhinha de cabelos brancos, corpo meio curvado e sorriso sempre o mesmo. Encarnación ficava no quintal olhando para a rua, para a gente com um sorriso que não dizia nada. Fui vizinho dela por muitos anos e sei que chegou da Espanha antes da guerra e, agora, na velhice a memória lhe foi sumindo devagar. Tudo começou a lhe faltar: palavras, imagens... Algo em sua mente secava persistentemente... O esquecimento chegou aos poucos, um pouco de névoa a mais a cada dia como num longo outono. Ela talvez tivesse aflição e medo de perceber aquilo acontecendo com ela mas não sabia dizer isso em palavras... Então, foi virando um problema, coitada! Ficava deprimida, quieta, sentada no quintal olhando para o nada, algumas vezes agressiva... Passou a não conversar mais, não reconhecia as pessoas, ficava só agarrada a uma xícara de louça branca, de desenhos azuis e frisos dourados.

Em sua memória, primeiro se apagaram os lugares: a velha aldeia, ruas, casas e cheiros. Depois, pessoas da infância, parentes... fatos recentes...

A xícara, me contaram, era a última peça de um jogo de chá, presente de casamento, mais de sessenta anos atrás... O casamento, me contaram também, foi uma festa linda que reuniu pais, parentes, amigos, vizinhos, riso e música. E o noivo, contaram, era belo como um deus jovem que se teme e deseja... Mas aquela mulher já não se lembrava mais.

O marido que ela já não reconhecia fazia tempo morreu velho, de repente. Coração. Ela, acho que nem deu pela falta, não deu mostras, mas o mundo lhe pesou e doeu.

Já começava a anoitecer em sua memória e a névoa que lhe ocupava a mente engoliu um velho poste de luz de 1940, o retrato oval de seu pai na parede da sala, os móveis da casa, a imagem de sua santa de devoção, filhos. Então,

tudo, tudo, se tornou para ela absolutamente estranho. Eu ainda a vejo andando pelo quintal, desmemoriada, carregando aquela xícara e sorrindo sem que nem pra quê.

Depois que morreu o velho ela desandou em tristeza que não era suspiro nem gemido. Era quietude e alheamento.

Acho que só lhe restava a xícara. Ela sorria para seu friso dourado na borda e suas estampas de flores. E penso que sentia algo indizível: a sensação de um casamento que já não lembrava, um cheiro que já não definia, amigos e parentes que não sabia o que eram, uma festa sem sons nem imagens. Mas sentia. Principalmente sentia um noivo sem rosto, mas que era um deus jovem que temia e desejava. Não posso dizer com certeza mas desconfio que na velha xícara dormiam as memórias perdidas e, nelas, as sensações do mundo.

O que sei com certeza foi que um dia os filhos se reuniram. Asilo, pensaram, asilo, decidiram! Lá, tentaram lhe tirar a velha xícara. Pra ela não se machucar, disseram. E foi aí que a risonha velhinha espanhola, a velhinha caduca, coitada, virou fera: se abraçou à xícara, gritou, mordeu, irrodeputa!, xingou. E ninguém a separou daquela pequena xícara de louça. E ela, me contaram, ficou lá, no asilo, vagando pelo pátio com seu vestido escuro, seu xale de lá, seu sapato baixo, sua xícara... com tão pouco, mas com tudo que precisa!

Dizem, se é verdade não sei, que essa mulher perambula agarrada àquela pequena coisa de porcelana que lhe recorda todos os dias a sua história. É verdade, se acreditam, não sei.

Autor: Luis Alberto de Abreu

Anexo 2 : Histórias de Vó Dé

Todo dia depois que o sol descamba pra trás das montanhas e a noite desce devagarinho sobre as encostas da Mantiqueira, Vó Dé fecha o trabalho do dia e vem sentar na varanda pra ver os últimos raios do sol. E espera. Ela sabe que depois do banho e da janta os netos começam a chegar, se ajeitam pela varanda e, não demora muito, vem o pedido de sempre: conta uma história!

Vó Dé levanta os olhos do bordado e só espera as crianças se acomodarem em volta dela, no banco, no chão de tábuas da varanda, no velho tamborete de couro, herança de sua mãe, vindo de um sítio distante. E ali vai, com a voz pausada, tecendo um caso, uma história, ao mesmo tempo em que a agulha e a linha vão desenhando flores azuis no tecido branco. E, logo, começa a levar as crianças todas para um mundo onde tudo é possível, qualquer medo é vencido e qualquer sofrimento sempre tem fim.

Vó Dé pertence a uma linhagem de gente muito antiga, a uma nobreza mais velha e importante que muito rei e príncipe: pertence a linhagem das contadoras de história, gente rica de imaginação e com poder de calar a bulha dos pequenos e acalmar o coração dos grandes.

De tudo que vê, ouve, lê e vive Vó Dé tira motivo para suas narrações. Inventava histórias que junta ao lado de outras que ouviu de sua mãe que junta ao lado daquelas que lê nos livros que junta ao lado daquelas histórias que vai recolhendo dos vizinhos e amigos. Vai guardando tudo bem enfileiradinho lá dentro de sua cabecinha que já começa a branquear e não esquece um “a” de nenhuma delas.

E lá está ela rodeada pela criançada, iluminada pela fraca luz da varanda. Quem olha de longe a casa de varanda plantada no meio da montanha só vê um ponto de luz que mal clareia e pouco revela a atenção e os olhinhos ávidos de cada criança. Não importa. A bem dizer, nem as crianças estão mais ali. Devagarinho, devagarinho já estão entrando no mundo da imaginação, levadas pelas imagens que a voz segura e pausada de Vó Dé desenha no ar. Todas elas

estão agora caminhando por um campo imenso que é por onde começa a história do dente de leão.

Dente de leão é aquela florzinha de campo cheia de pétalas bem amarelinhas. Mas no campo não tem nenhuma delas, não é tempo. O que têm é capim meio amarelo e folhas, muitas folhas que o vento arranca das árvores, flutuam por um momento no ar e caem à terra. Hoje o vento está forte, varre o campo, forma redemoinho de folhas e sibila vergando o mato rasteiro. Vento que traz chuva, frio, dias cinzentos e noites escuras. E assim passa o tempo.

Se vocês não sabem, no mundo tem um lugar onde é sempre escuro e não é caverna, nem porão nem quarto sem luz. Neste lugar mais escuro que a noite, onde nada se vê, onde tudo é apertado, alguma coisa viva faz muito esforço, geme, se contorce e, devagarinho, se move até um pequeno ponto de luz. Um último esforço e salta de vez: é um talinho de planta que surge da terra entre duas pedras. O tempo agora é quente e uma chuva leve cai de vez em quando refrescando a terra. Ao redor, outros brotos começam a surgir, mas aquele primeiro, protegido pelas pedras, cresce vigoroso e, logo, na ponta de seu talo começa a inchar um botão de flor que se abre em inúmeras pequenas pétalas amarelas: é o primeiro dente de leão da temporada. Durante dias ele reina solitário e belo no campo, assistindo ao por do sol luminoso e colhendo o orvalho das manhãs. De longe é só uma bonita manchinha amarela no campo esverdeado por uma infinidade de brotos que saltam da terra. E logo, numa manhã, o campo se forra de dentes de leão, movidos pelo vento como ondas amarelas inquietas. E cigarras, joaninhas, besouros, abelhas, gafanhotos, louva-deus, cantam, trilam, esvoaçam, pousam, zumbem, rastejam e louvam a manhã. Vagalumes luzem no escuro das noites quentes e borboletas colorem as manhãs de sol. E o tempo outra vez passou.

Um dia, aquele primeiro dente de leão acordou murcho, com suas pétalas fechadas sobre si mesmo. Algo acontecia ali dentro, pois passou um tempo e ele se abriu de novo mostrando uma cabeleira redonda espetada de muitos fios. Na ponta da cada fio, uma sementinha firmemente presa na polpa redonda que havia sido a flor. E bem no centro da polpa, protegida por aquela

cabeleira de fios e sementes, uma delas se destacava: brilhava como ouro ao sol, como mínimo ponto de luz dourada na clareza da manhã.

Parece que foi um sinal: nos dias seguintes milhares de cabeleiras se abriram e enfeitaram o campo, embaladas pelo vento que as movia como ondas de algodão, bonita de ver. O tempo podia parar e a vida podia até ser sempre assim, essa harmonia e beleza todos os dias.

Mas tudo na vida muda e não demorou muito o tempo mudou. Uma tarde, uma nuvem carregada escureceu o céu e o vento soprou com mais força descabelando árvores, vergando outras até o chão, formando redemoinhos de folhas e assustando os dentes de leão. Chicotadas de vento arrancaram as cabeleiras deles sem dó e elas voaram, trombando desencontradas, rodopiando sem rumo no ar agitado. Aquele primeiro dente de leão, protegido pelas pedras, tremia com as rajadas de vento e conservava ainda intacta sua cabeleira. Mas o vento sibilava bravo, varria cada pedacinho do campo e logo lambeu, bateu nas pedras e desabou sobre o dente de leão. Vigoroso, ele resistiu, vergou, segurou sua cabeleira numa luta desigual e vã. Uma a uma as sementes foram arrancadas. A semente dourada ainda resistiu a duas lufadas de vento agarrando-se como podia à planta, mas o vento levantou um redemoinho puxou-a para o ar e ela separou-se para sempre.

Como se tudo fora feito de propósito o vento amainou, a nuvem escura esfiapou-se e o sol retornou para mostrar o resultado da fúria do vento: galhos partidos, silêncio e tristeza. As hastes dos dentes de leão, com suas cabeças nuas, não se aprumaram mais: murcharam, deitaram e secaram dias depois.

Mas longe dali não havia tristeza. O vento que havia carregado as cabeleiras dos dentes de leão soprava agora sem fúria e as sustentava no ar. Inúmeras, as sementes giravam, subiam e desciam, trombavam, roçavam, pousavam umas sobre as outras numa confusão alegre de festa de criança. Conduzidas pelo ar quente e seco, viajavam sem peso e sem direção certa. Entre elas brilhava a semente dourada. Chegou a noite e o céu se pintou em escuro salpicado de estrelas, raiou o dia e a semente dourada percebeu que estava só. Durante a noite cada semente tinha tomado seu rumo. O ar esfriou, o céu se abriu

e choveu. Uma grossa gota a abraçou em sua descida e a semente dourada despencou do céu. No chão, foi arrastada na enxurrada junto a folhas, galhos, terra e foi, por fim, engolida por aquela massa em movimento. Depois de tempo o movimento parou e tudo se aquietou. Estava muito escuro apertado e não se sabe quanto tempo passou.

Um dia a semente dourada sentiu que havia chegado sua hora. Como era semente e as plantas são sábias não teve medo do que estava para acontecer. Inchou, doeu e começou a morrer. E, morrendo como semente, brotou como uma haste pequenina. E fazendo muito esforço, gemeu, se contorceu e, devagarinho, se moveu até um pequeno ponto de luz.

Se vocês não sabem, no mundo tem um lugar onde é sempre escuro e não é caverna, nem porão nem quarto sem luz. E a haste saltou desse lugar para o dia e para ser o primeiro dente de leão da temporada.

Autor: Luis Alberto de Abreu

Anexo 3: A dona do igarapé

Roni era um menino de cinco anos que morava numa mata do Pará. Por morar ali adorava subir em árvores e brincar de sagüi.

Ele tinha uma irmãzinha que ainda era um bebê, ela dividia seu tempo em mamar na mãe e dormir na rede.

A casa deles era muito simples, todos dormiam em redes e Roni adorava brincar de canoa no rio bravo, sempre que subia na sua rede. As paredes eram de barro, que o pai dele pegou do chão e construiu e o telhado era de palha seca que também ele colheu.

Sua mãe plantava mandioca e colhia frutas, seu pai caçava animais como a paca e o tatu e pescava peixes no igarapé.

Existiam dois caminhos para chegar ao igarapé. Um mais longo , porém mais fácil, era plano e o pai de Roni sempre cortava o mato. O outro caminho era um atalho, mas também era uma subida, por isso era mais difícil nos dias de chuva .

Roni gostava muito do igarapé e passava todos os dia mergulhando no poço, ele ia pulando o mato pelo atalho, fazendo o caminho da onça ,como ele chamava.

Quando a noite chegava, chegava também a hora de ouvir seu pai contar as aventuras da caçada do dia, todos ficavam dentro de casa com a lamparina acesa , porque a noite na mata é muito escura e pertence aos bichos que caçam de noite. Quando a lua é cheia a noite fica mais clara e as pessoas da mata saem de suas casas para se reunirem em volta da fogueira e contar histórias sobre a natureza. Roni adorava essas noites de lua cheia , ele via a luz prateada que desenhava todas as árvores e clareava todas as trilhas. Nas noites escuras ele ficava tentando olhar da porta de casa, mas sempre era assustador, qualquer som que vinha da mata no meio da escuridão fazia aparecer animais ferozes na imaginação de Roni, o pai dele ria muito , porque muitas vezes eram corujas , cigarras e outros bichos inofencivos.

Numa noite depois da história já contada e da lamparina já apagada, Roni fechava e abria os olhos e não conseguia dormir, ficava pensando na história do pai, que naquele dia enquanto procurava alimento tinha ouvido a onça. Roni sentou-se na rede e ficou se balançando, procurando o sono, e no meio da escuridão viu uma luz sobre a rede da pequena irmã. A princípio ele achou que era um vaga-lume, mas então a luz foi crescendo, crescendo se transformando em um vulto e antes que ele pudesse realmente ver algo, gritou pela mãe. Assustado sua mãe concordou em deixar a lamparina acesa, porque assim Roni acreditava que a luz não viria novamente lhe visitar. E assim ele fez durante meses, pedia que a lamparina ficasse acesa até ele dormir.

Em um ensolarado dia de primavera, como de costume, Roni foi ao Igarapé enquanto seu pai fora caçar alimento. Quando o sol já estava alto e Roni flutuava na água do poço, sonhando que matava a onça, foi chamado pela mãe que estava na beira do igarapé com as cabaças na mão pegando água para terminar o almoço. Ela lhe disse que a comida já estava pronta. Faminto, ele mergulhou como um peixe nadou até a margem e pegou o atalho chegando em casa antes da mãe.

Quando entrou, viu que uma mulher muito bonita vestida com uma roupa feita de lírios brancos segurava sua irmãzinha no colo. Ela usava colares de pedras do rio e seus cabelos eram presos por galhos e flores. Ela levantou a cabeça olhou para ele e sorriu, seu sorriso tinha um brilho tão intenso e crescente que fez ofuscar a vista de Roni e quando ele olhou novamente ela havia desaparecido.

Ele correu até a rede da irmã, e a bebê estava lá sorrindo para ele, neste momento sua mãe chegou. Ele contou o que havia visto e ela riu dele dizendo que ele tinha a imaginação mais forte que a de seu pai.

E na noite daquele mesmo dia, a bebê adoeceu, seu corpo ardeu em febre, Roni ficou acordado junto com seus pais, eles não sabiam mais o que fazer até que a febre foi baixando e com a chegada dos primeiros raios de sol, a irmãzinha de Roni foi se aquietando e quando já era dia ela estava morta. A mãe de Roni, inconformada, só sabia chorar. Ela mal dava conta dos afazeres. Roni

sentia saudades da irmã mas tinha muita pena de sua mãe que passava os dias chorando. Ele passou a cuidar da mãe , ia todos os dias ao igarapé para encher as cabaças de água , e no caminho ainda pegava algumas flores para presentear a mãe e ver em seu rosto um breve sorriso.

Um dia , quando quatro luas já haviam se passado desde a partida da pequena irmã , Roni foi ao igarapé buscar água para sua mãe e teve a idéia de também pegar algumas pedrinhas para lhe fazer um colar de presente, enquanto trançava o cipó para prender as pedrinhas escolhidas, seus olhos foram ofuscados por um brilho que vinha de dentro do igarapé , Roni olhou e pode ver a imagem da mulher que vira em sua casa, ela estava segurando sua irmã no colo. Ele olhou para trás e não a viu. Então gritou e pediu que ela devolvesse a menina para sua mãe.

A mulher sorriu e de seu sorriso de luz ela novamente apareceu diante de Roni.

Disse ser a dona do igarapé e que sua irmã não poderia mais voltar , ela agora era uma estrela do céu. Roni perguntou o porque transformá-la em estrela, e ela lhe disse que só uma criança tem a luz necessária para se tornar uma estrela verdadeira.

E Roni perguntou o porque de mais estrelas se no céu já existem tantas? E ela lhe explicou que só a luz das estrelas, refletidas nas águas do rio podiam iluminar as nascentes fazendo com que as águas cristalinas brotassem das pedras dando vida a correnteza do igarapé que matava a cede e a fome de muitas famílias como a dele. A mulher se aproximou de Roni e colocou um colar de pedra em seu pescoço e disse que aquela pedra continha a força de seu bisavô ,ela também lhe disse que o espírito dos moradores mais velhos tinham virado as pedras do rio, que protegiam aquelas águas.

Naquele dia Roni voltou para casa contente por levar para sua mãe sua irmãzinha dentro das cabaças e um colar que tinha preparado como presente que continha o espírito da avó ,mãe de sua mãe.

E naquela noite Roni, sentiu-se forte, foi até a mata na escuridão porque carregava em seu pescoço o espírito do maior caçador de onças da região e

também foi ele quem contou a aventura do dia sob a luz da lamparina e ao terminar a história beberam todos juntos aquela água , certos de que a pequena estrelinha estaria sempre com eles.

Autora: Daniela Rosa

Anexo 4: Tempestades

Quando menina, morei num povoado tranqüilo, de terras fartas e planas, cercadas por montanhas, tendo nas encostas, casas pintadas de branco e quintais forrados de verde. Mas numa noite, o céu costumeiramente estrelado, escureceu.

Trovões, relâmpagos e raios, rasgaram o céu, anunciando a tempestade que viria acompanhada de rajadas de vento forte, redemoinhos retorcendo e quebrando os galhos das árvores.

Quando o temporal desabou, minha casa, que ficava na entrada do vilarejo, ao pé de uma montanha, foi uma das primeiras a ficar ilhada. Através da janela, ao invés da luz de uma lua cheia e branca, podia ver o lugarejo, quase todo mergulhado em escuridão, sendo que aqui e ali, se via pela fresta de alguma janela, um raio de luz tremulando.

Nos quintais, roupas penduradas nos varais, enxovalhadas se debatiam em luta com o vendaval devastador, que varria com fúria, o granizo saltitante no gramado. Na varanda de casa, Jamelão, um cão velho e doente, dormia encima de estopas, alheio ao barulho e as sombras, que cobriam e descobriam seu corpo cansado.

Dentro da casa às escuras, entravam através da vidraça, reflexos de relâmpagos que iluminavam por alguns segundos, a sala onde eu estava.

Assustada, com um estrondo de trovão, que estremeceu tudo, atravessei um corredor, tateando no escuro, até parar enfrente a porta do quarto de meus avôs, que estava entreaberta. Dei um passo para dentro e vi num canto, em meio a penumbra, minha avó ajoelhada, rezando tão fervorosa, que nem percebeu minha presença. Tinha nas mãos, uma vela acesa, que refletia figuras e sombras se movimentando na parede, no teto e me causando muito medo.

Estranhei a ausência de meu avô e mais ainda ele ter deixado em cima da cama, o relógio de bolso, do qual nunca se separava. Me aproximei da cama, apanhei o relógio, vi que estava parado e um calafrio, percorreu minha espinha. Sentei na beirada da cama e senti novo arrepio, ao ouvir o piado de uma coruja,

que se escondera da chuva, no forro do telhado. Tomada pelo pavor mas com a inocência de uma criança de dez anos, pressenti algo estranho mas não sabia o que era. Então recostei a cabeça no travesseiro e fiquei encolhida, ouvindo o barulho da chuva e do vento, que soprava como um uivo, tão metódico, que me deu sonolência.

Quando um clarão iluminou a vidraça, vi meu avô no quintal e quando ouvi sua voz, corri com o relógio nas mãos, para lhe entregar, mas parecia que eu corria em câmera lenta.

Passando na sala, notei que o relógio de parede, curiosamente parou, no mesmo horário, em que parou o relógio de meu avô, mas continuei andando, em direção a porta da rua, tendo a impressão que os pés não pisavam no chão.

Abri a porta e com surpresa vi, que a chuva passara, o dia estava claro, e na minha frente, uma lagoa imensa com reflexos de sol na água límpida, que ilhava tudo, até a linha do horizonte.

Permaneci um tempo, na soleira da porta, pensativa, enquanto segurava o relógio, e quase não percebi, que a água começou a baixar, recuando, redescobrimo o quintal, a vegetação e as pedras submersas. Lentamente foi mostrando um leito arenoso e cintilante, delineando margens e se transformando num rio de águas apressadas, que desapareciam atrás de uma imensa pedra, deixando para trás, um lençol de areia fina e úmida.

Pisei descalça na areia molhada e fui andando, devagar, acompanhando de longe o rio, que ia se formando e transformando a paisagem. Me distraía, com as águas mais á minha frente, parecendo ondas mansas, brincalhonas, dessas que lambem, as areias das praias e depois correm camufladas em espumas brancas, dando saltos e cambalhotas, antes de se misturar ao mar. Ali elas viravam rio e iam embora.

O sol refletido na água, me ofuscava a visão, mas pude ver uma embarcação á deriva, descendo o rio e levando meu avô, e um homem, que reconheci como sendo o vizinho, que ia todas as tardes, jogar xadrez com ele e quando deixou de ir, disseram em casa, que ele havia feito uma viagem.

Eles estavam felizes, cantavam se divertindo, enquanto a embarcação era levada pela correnteza do rio.

Pensei em correr e entrar na água, mas como não sabia nadar, corri por um atalho na mata. Subi numa pedra na margem do rio e esperei que passassem, mas não deu pra jogar o relógio, porque passaram muito rápido, acenando e sumindo numa curva, levando com eles o cachorro Jamelão.

O silêncio, orquestrado pelo som das águas correndo, foi num repente, substituído pelo tic tac do relógio, que guardei como um presente precioso.

Autora: Diva Mendonça

Anexo 5: Carlito

“Carlito, vem jantar!” Era isso que ele escutava todo santo dia. “Carlito! Vem jantar, menino, larga isso e vem jantar!” Era a mãe que ralhava com ele, ficava gritando daquele jeito, só porque ele demorava pra descer a escada. É que era muito difícil largar o jogo bem na hora que a mãe queria. Ela não entendia, ele tava quase conseguindo passar de fase, não dava pra “parar”. A mãe também não sabia que não era só dar pausa pra depois continuar, porque quando ele dava pausa o videogame dava “pau” e ele perdia todo o trabalho. Imagina sair bem quando quase tinha destruído todos os monstros inimigos, quase ganhando um bônus de energia superpotente? Imagina começar tudo de novo? Bom, ele começava tudo de novo, porque não resistia quando escutava a mãe com aqueles passos duros na escada, já pronta pra descer um “croc” na cabeça dele, daquele jeito, com a mão bem fechada. Carlito escutava os passos, desligava rápido tudo de qualquer jeito, se adiantava e quase sempre conseguia chegar no banheiro antes de ela ver: “Já vou, tô só lavando beeemm a mão e já vô!” Porque aí a mãe não brigava, se ele falasse que demorava por causa das mãos, ela até esquentava de novo a comida e ele até ganhava um elogio: “Viu só que bonito, como ele lava as mãos desse jeito?” Até beijo ele ganhava, às vezes. Mas quando não dava tempo de chegar no banheiro ou desligar o vídeo game...

A mãe não entendia, ela não entendia como ele gostava de jogar aquilo. Carlito era muito bom no jogo, muito bom mesmo. Ele conseguia vencer todos os inimigos. Cada dia ele vencia mais uma fase, cada dia ele aprendia um truque novo. Ele treinava muito, sem desistir, até conseguir passar por cada dificuldade. Era talvez por isso que ele não sentia fome, nem pensava nisso. Ele adorava quando conseguia chegar no placar final, aquele em que você põe seu nome no “ranking”. Como só podia pôr três letras, ele punha C-A-R. Ele gostava de ter carro no nome. Como ele ficava feliz! Dava uns socos no ar de tanta alegria, assim daquele jeito que fazia o Pelé quando marcava um gol, sabe? Rhhuuuu! No ar! E então ele “fechava” o jogo, é como ele gostava de dizer: “fechar”.

Agora eu vou contar o que aconteceu com Carlito, depois das férias de julho. Talvez você não vá acreditar, mas aconteceu assim. Foi surpreendente pra todo mundo. Foi difícil de acreditar, pra quem não viu acontecer, mas é verdade. É assim: como o mês de julho foi muito frio naquele ano, frio de doer mesmo, de rachar os lábios só de respirar, o ar saía da boca com aquela fumaça... esse frio de rachar a gente prejudicou muito a saúde do Carlito. Ele tinha uma febre que não passava de jeito nenhum. A mãe dele fez de tudo: todos os chás que ela conhecia, raiz de não-sei-quê que ensinavam pra ela, foi a todos os médicos que existiam por ali. E nada. Nada da tal febre ir embora. Coitada da mãe, ela se sentia culpada por aquilo, achava que ela é que não havia cuidado bem dele, e todo fim de dia a gente podia ver, de longe, ela lá na soleira da porta dos fundos, enxugando as lágrimas com um aventalzinho branco com as rendinhas na ponta. Carlito, claro, teve que ir para o hospital, ficar “em observação constante”, foi o que o médico explicou. Ele ficou lá muitos dias. Mas para ele, tudo bem, porque a mãe tinha deixado ele levar o vídeo game, o pessoal do hospital também deixou. Ele passava seus dias, então, alternando a tristeza de ver a mãe com cara de choro e a alegria de poder jogar seu jogo.

A febre inexplicável de Carlito não ia embora de jeito nenhum. Já fazia quase quarenta dias. No quadragésimo primeiro dia a médica veio conversar com ele e disse assim:

- Carlito, eu preciso conversar com você, te explicar uma coisa. Eu e os outros médicos, as enfermeiras, sua mãe, todo mundo está cuidando de você e tentando fazer o melhor pra ver se essa febre vai embora. Mas eu já tentei todos os remédios que eu conhecia, todos os exames, e eu não tenho mais nada que eu possa fazer. Sabe, como no seu vídeo game? Esse que você joga todo dia? Você tem aí dentro de você um monte de inimigos pra lutar e vencer. Monstros verdes muito fortes e armados até os dentes. Ogros gigantes. Só que agora não há mais “energias” pra pegar e ganhar mais vidas. Não tem nenhuma energia pra você ganhar, eu não tenho mais nada pra te dar. Agora, você tem que tentar vencer com aquilo que você ainda tem.

A médica, que era uma pessoa muito legal, saiu do quarto, então. Carlito, sozinho ali, entendeu: tinha uma batalha forte e difícil pra jogar. Uma batalha dentro dele mesmo. E começou, afinal ele era muito bom naquilo. Não havia aparecido ainda alguém melhor que ele.

Quando a mãe entrou no quarto, devagarinho, ela viu Carlito recostado na cama, um pouco sentado. Ele estava como se olhasse para a tela do vídeo game, mas com os olhos fechados! E a tela estava desligada! “Que estranho!”, pensou ela. E resolveu entrar devagarinho e se sentar perto dele.

Carlito estava jogando o jogo dentro dele! Os olhos fechados se mexiam de um lado pro outro, dava pra ver! Seus dedos estavam sobre suas coxas, e se moviam rápido, com a precisão necessária.

Era um jogo muito difícil. Tinha muitos ogros, inimigos de um outro mundo, que soltavam fogo pela boca. Ele teve que se esforçar muito pra conseguir passar da primeira fase. Os dedos até doíam, as costas e as pernas também. Tão decidido ele estava a conseguir lutar que não parou por umas quatorze horas.

Ele de olhos fechados, se mexendo, os dedos que não paravam... as vezes o corpo inteiro fazia um golpe, dava pra ver. Às vezes ele dava uma paradinha, como se estivesse congelado, pra logo depois tentar um golpe certo. E ele ali: ts! Tststsst! Aiaiaiai! Uhhhh! , e respirava fundo, assim: fhuuuuuu! Ts! Ugh! Ugh! Ugh!, quando se faz muita força! E respirava fundo de novo: Fhuuuuuu! Umas quatorze horas, por aí. Ele estava muito cansado, e achou que não ia conseguir.

E a mãe ali, do lado. Carlito ficou surpreso quando percebeu a mãe do lado dele, torcendo pra ele vencer todos os monstros. Ele ficou contente. “Vai filho, força, não desiste não!”, ela falava bem baixinho. Ela entendeu! Ele ficou muito contente que ela havia entendido!

Foi então que ele percebeu um novo truque! Não adiantava querer destruir o Ogro rei, o maior, com a arma; ele percebeu. Ele conseguia destruir os outros, mas faltava aquele, o maior. Qualquer arma não serviria para nada.

O que ele tinha que fazer, então? Ele achou que devia dar um golpe certo, sem arma, sem dúvida um golpe que gastaria toda a energia que ainda

restava, mas se acertasse ele venceria o jogo. Era muito perigoso, ele teria que arriscar toda a energia para conseguir vencer num só golpe, sem nenhuma arma. Então ele treinou bastante, muito mesmo, até que conseguiu entender bem o movimento dos dedos na velocidade certa. Ele ficou treinando uma tarde inteira, com a mãe ali do lado, torcendo. Então, já com as mãos e as costas em frangalhos, ele arriscou toda a sua energia e conseguiu!! Ele deu um pulo de alegria que até assustou a mãe! Sem entender direito o que acontecia, ela pulou também, ali no quarto. Carlito abriu os olhos e mostrou aquele sorriso muito manso e aberto, sorriso que ela conhecia como ninguém. Ela deu um beijo nele, e pediu desculpas por tantos “crocs” que já tinha dado nele. “Viu só, que bonito, você conseguiu, e sozinho!”.

Agora ele queria descansar: estava exausto. Queria descansar muito. No dia seguinte, Carlito saiu do hospital, sem febre. E voltou pra casa, ainda muito cansado, claro!, mas sem febre. Fome ainda não tinha, então pediu pra mãe se ele podia comer depois de dormir. A mãe deixou, tudo bem!, ele agora precisava descansar, o Carlito, seu herói. Não havia no mundo menino mais corajoso e forte que aquele Carlito, filho dela.

Autora: Lucienne Guedes

Anexo 6: O Planeta Kike

Numa noite fria dessas de lua, Henrique acordou para ir ao banheiro fazer xixi. Ascendeu sua luminária de foguete, calçou as pantufas de alienígena e andou até a porta do quarto, abrindo-a em direção ao corredor, ascendeu a luz do corredor e chegou ao banheiro escuro, no momento em que ia acender a luz, percebeu uma outra luz refletida no espelho. Mesmo no escuro pode ver sua imagem e constatar que de seu peito a luz surgia. Levantou a camisa do pijama de estrelinhas e mais forte a luz se mostrou. Intrigado fez xixi e mais uma vez olhou no espelho, a luz continuava lá - Bom devo estar sonhando acordado, pensou o garoto de 11 anos, é melhor eu voltar a dormir.

Na manhã seguinte levantou e correu até o espelho para ver se a luz ainda estava lá, mas percebeu que no lugar dela havia apenas uma mancha como se tivesse batido em algum lugar, e então teve a certeza de que tinha sonhado. Vestiu o uniforme do colégio e pegou seu trabalho de ciências, desceu as escadas até a cozinha, aonde sua mãe o esperava com um sorriso e uma tigela de cereal de milho com leite. Tomou seu café da manhã deu um beijo na mãe e foi até a rua esperar a perua escolar. Ele estava ansioso pois naquele dia iria apresentar seu trabalho sobre os astros. Henrique adorava estudar os planetas, sabia o nome de todas as constelações e no último natal até ganhara um telescópio de seu avô.

De volta em casa, depois de já ter almoçado foi para o quarto fazer sua tarefa de escola, sentado na sua escrivaninha sentiu aquele soninho gostoso de depois do almoço e resolveu descansar.

Sonhou que era um astronauta, que tinha uma roupa especial e que através de uma bebida científica ele podia atravessar o espaço e mudar de dimensão como se seu corpo pudesse viajar na velocidade da luz. Desse modo tinha descoberto um novo planeta, que era muito parecido com o nosso, aonde todo o tipo de vida era possível, plantas, pessoas animais e por ter descoberto esse novo planeta batizou-o de kike, que era seu apelido.

Quando ele acordou já era noite, e no seu quarto escuro pode ver uma luz que saía debaixo de sua coberta, e lá estava novamente seu peito a brilhar,

levantou e foi até o espelho e percebeu que além do peito, brilhava também sua barriga abaixo do umbigo – hora não é possível será que estou ficando maluco? – perguntou kike. Desceu e foi jantar

Comia o tempo todo olhando para seu corpo tentando ver se as luzes apareciam mas não era possível notá-las. Voltando ao quarto ficou ascendendo e apagando a luz diante do espelho e constatou que elas só brilhavam no escuro, no claro, eram apenas manchas.

O tempo foi passando, e a cada noite uma nova luz surgia em seu corpo, e a cada dia uma nova mancha, ele resolveu guardar segredo daquilo, não queria preocupar seus pais, mas numa manhã o segredo foi descoberto, sua mãe notou uma mancha em seu pescoço e preocupada resolveu examiná-lo, percebeu que ele tinha outras manchas no peito e também nas costas, naquele dia Henrique não foi na escola, foi ao médico.

O médico fez uma cara de preocupado, e a mãe de Henrique fez uma cara de assustada, o menino riu porque imaginou a cara deles quando vissem o corpo dele durante a noite. E assim aconteceu, ele ficou no hospital para ser examinado, e quando a noite chegou, para a surpresa de todos, menos a de Henrique, seu corpo ficou cheio de luzes que saiam dos lugares aonde de dia eram manchas. O médico chamou outro médico, que chamou outro médico, e não parava mais de virem médicos que cochichavam e nada entendiam. Decidiram tirar-lhe sangue para examinar, e surpreendentemente perceberam que o Sangue do menino era um líquido iluminado, a seringa parecia mais uma lanterna e ninguém sabia o que fazer. Não havia solução para aquela doença desconhecida. Então os amigos e os familiares de Henrique passaram a visitá-lo no hospital, mas ele pedia que eles sempre viessem de noite, pois queria mostrar para todos as luzes que saiam de seu corpo. E os meses foram passando e a cada dia uma nova luz lhe surgia, e numa manhã, Henrique teve a certeza, e que estava próximo o dia em que seu corpo seria só de luz, e naquela noite pediu que sua mãe lhe trouxesse seu telescópio, e pediu que todos de sua família viessem visitá-lo. Ao comunicar-lhes a certeza de sua total transformação, todos começaram a chorar, então Henrique pegou o telescópio e disse que com aquele instrumento

todos poderiam vê-lo todas as noites, pois como os astros mais simples, a luz dele era forte o suficiente para ser vista da terra, porém ela não brilhava mais do que o grande astro Sol. Despediu-se de todos e sentindo a luz rasgando o pouco de corpo que lhe restava, como um cometa ele saiu pela janela do quarto e como em seu sonho viajou através do espaço e se transformou num novo planeta.

Assim todas as noites o avô de kike conta essa história para outras crianças e com o telescópio ele procura entre as estrelas a luz de seu neto.

Autora: Daniela Rosa

Anexo 7: Tarcirurga

Como a última noite é longa. Principalmente dentro de um ovo. Depois de 49 longos dias e noites, Tarcirurga esperava pelo quentinho do sol, que a ajudaria arrebear os limites, abrindo caminho pelo mundo rumo ao mar.

Não que estar no ovo fosse ruim, mas era monótono e solitário. Vez ou outra Tarcirurga trocava umas palavrinhas com as tartaruginhas instaladas nos ovos ao lado do seu, mas o escuro de dentro do ovo e o som do mar, vindo de baixo da areia, davam uma bobeira, um sono; e ela passava quase todo o tempo dormindo. A cada vez que acordava, o ovo estava menor e ela maior, sem espaço para espreguiçar as nadadeiras ou coçar seu longo pescoço. O creme de gelatina que revestia seu casulo era fofo e quente, um perfeito colchão natural que também servia de alimento. De mordidinha em mordidinha, Tarcirurga roia as paredes de gelatina e às vezes ficava enjoada imaginando que primeiro é ela dentro do ovo, depois o ovo dentro dela.

Na longa última noite-ovo, Tarcirurga, mais uma vez sonhava acordada. Seu pensamento tomava conta de todo o interior de seu pequeno ovo-universo, com suas paredes úmidas e gosmentas transformadas em tela de cinema. Deitada de barriga para cima, com os olhinhos semi abertos ela enxergava um tantão de areia branca abrindo caminho feito ponte até o mar azul, azul.

Uma vez no mar ela nada calmamente, testando a largueza do espaço e a leveza de seu próprio corpo. De repente avista um lindo pé de algas pronto para ser saboreado a moda das tartarugas marinhas: sem pressa. Em pouco tempo passa de centímetros para metro e com toda sua força e sabedoria ganha águas estrangeiras, areias de outros portos, novas amizades, quem sabe até um amor. E quando chega o momento, volta para aquela praia de origem, deposita sua ninhada e depois ganha o mundo mar novamente.

Seus pensamentos são interrompidos pela algazarra vinda dos outros ovos. O dia estava amanhecendo. Ela iria nascer para o mar.

Tarcirurga já estava em sua terceira tentativa de vida em águas do Atlântico, preste a ter sua casca rebentada, para então romper a maresia e ganhar

o mar. Era o quinquagésimo dia do ovo na areia e da Tarcirurga no ovo, esperando sua hora e sua vez. Como um bebê experiente ela sabia que quando tivesse brecha era sair correndo, sempre em frente até as ondas levarem-na para alto mar, para sempre ser feliz.

Nesses longos 50 dias, enquanto esteve no ovo, ela montou e remontou sua estratégia de ação: é sair correndo, mas não com as patas e sim com o coração. Esse era o conselho do Tartugo Manso, o velho sábio responsável por treinar as tartarugas bebês, antes do nascimento. Ela não tinha entendido muito bem o que ele queria dizer, mas o velho Tartugo Manso sabia das coisas, afinal ele viveu mais de 150 anos nas águas do Atlântico e quando saiu do mar, foi por gosto próprio do tempo. Bom, o Tartugo Manso era tão esperto que o colocaram para dar conselhos às tartaruguinhas de primeira viagem.

Tarcirurga não entendeu todas as lições do Tartugo, mas ela sabia, pois já tinha vivido, que o maior desafio não era correr, era correr o mais rápido possível para escapar das gaivotas gigantes que têm como prato favorito: tartaruguinhas recém saídas da casca. E a Tarcirurga já tinha passado por isso duas vezes, sempre sem alcançar o mar.

“Seria uma maldição que recaia na última filha de 500 irmãos e de mãe solteira?” Perguntou ela ao Tartugo Manso, antes de iniciar sua terceira tentativa. E o Tartugo respondeu: “não minha pequena flor de alga, não existe maldição nenhuma. É que as gaivotas gigantes - assim como nós - querem viver e para viver elas precisam se alimentar, tal como você precisa chegar ao mar”.

“Então é a minha vida ou a dela? Muito justo tendo em vista que eu terei três centímetros e a gaivota gigante um metro de comprimento e ainda ataca por cima, já que sabe voar”. Gritou a Tarcirurga revoltada.

“No entanto, muitos de nós conseguimos chegar ao mar e muitas delas não capturam ninguém”, respondeu o Manso Tartugo.

A Tarcirurga, protegida pelo seu ovo-cinema e lembrando dessa conversa, começou a pensar que talvez existisse equilíbrio no meio do caos e que se ela corresse com o coração seria possível ir mar adentro.

Seus pensamentos foram interrompidos por uns estalos e a luz do sol passando pelas frestas a cegou. Mas quem tem coração não precisa nem de patas, quem dirá de olhos. Com os olhos fechados, seguindo seu instinto, ela rasgou o ovo e deu de cara com seu primeiro obstáculo: a parede de areia.

Moleza, desde a primeira vez tinha tirado de letra a saída do buraco. Olhou para cima, e pelo que pode ver, o céu estava sem nuvens, e o melhor, sem gaivotas. Pressentiu a boa sorte e com um salto já estava fora do buraco, livre do casulo, frente a frente com a vida. Colocou seu plano em prática: correu, correu, desesperadamente para o mar, finalmente ia experimentar suas nadadeiras e sentir o gosto do sal.

Com o tempo os olhos foram se acostumando com a claridade e ela pode ver aquela massa azul transparente bem próxima, olhou para o céu e viu as gaivotas se aproximando pela direita, olhou para o mar novamente e ele parecia mais longe. Lembrou das outras vezes em que o mar a enganou ficando perto e longe alternadamente, mas dessa vez não tinha erro, ela corria com o coração. Chegou a ouvir gritos das companheiras incentivando o grupo: corre, corre, vamos conseguir!

A areia molhada denunciou a vitória e a próxima onda a levou sã e salva para dentro de sua nova casa fluída e transparente. Enquanto flutuava na crista da onda viu como o azul do céu se encontrava com o mar formando um desenho circular e pensou que talvez aquilo fosse um grande ovo.

Mas, já era hora de por as nadadeiras para funcionar. Tarcirurgia nadou incansável, de costas, de barriga, só com as nadadeiras dianteiras, só com as nadadeiras traseiras, de lado, ... uma festa. Entre uma acrobacia e outra deu de cara com uma estrela do mar, que disse com superioridade: “Que animação tartaruguinha, até parece que nunca viu o mar.” E a Tarcirurgia, nadando em torno da estrela do mar, respondeu: “até parece? É minha primeira vez. Nunca tinha passado da areia”. “Meus parabéns”, disse a estrela, já tonta de acompanhar, com a cabeça, os movimentos da Tarcirurgia. “E você já deu o seu primeiro mergulho profundo?”, perguntou a dona estrela. Tarcirurgia parou de nadar no exato momento em que ouviu as palavras *mergulho profundo*. O mergulho profundo era

um dos seus grandes sonhos. Pois é no primeiro mergulho profundo que as tartarugas marinhas experimentam seus talentos especiais.

“Não, ainda não. Mas já me sinto pronta para esse momento”, disse a Tarcirurgia cheia de confiança. “Então vamos, eu te acompanho”, se ofereceu a estrela do mar.

Tarcirurgia se concentrou, fechou os olhos, tomou impulso e foi direto para o fundo, ficou rente, rente com o chão. Lá, pode ouvir as nadadeiras de suas companheiras abrindo caminho nas águas, um som fino e agudo, assim assim como quando se joga um balde de água no cimentado quente. A respiração dos peixes estourava em seus ouvidos igual tampa de garrafa sendo aberta. E o ruído das algas contra as pedras parecia tecido raspando na pele. A areia que se movia sob as patas do siri feito colar de pedrinhas que se arrebenta e toda a conversa dos camarões como bola rolando na grama seca.

Com satisfação, Tarcirurgia concluiu que sua audição estava perfeita. Foi então que a estrela do mar deu uma de Tartugo Manso e disse: “ter uma boa audição é o primeiro passo para viver no mar”. E a Tarcirurgia confusa: “ué, eu pensei que fosse o coração”. A estrela balançou a cabeça de um lado para o outro como quem está diante do serzinho mais ignorante do Atlântico. Tarcirurgia já se preparava para voltar à superfície, quando a estrela do mar gritou: “Hei mocinha, onde vai com tanta pressa? A caso não sabe *também* que deve levar uma lembrança de seu primeiro mergulho profundo?”.

A estrela do mar disse isso enquanto se aproximava de Tarcirurgia e lhe entregava uma casa de caracol vazia. Tarcirurgia olhou para o presente, olhou para a estrela, como quem diz: e para que serve isso? A estrela respondeu como se ouvisse seus pensamentos: “leve isso com você, para que não se esqueça que onde estamos é sempre passageiro, seja ovo, casulo, corpo, mar, céu ou terra. O que realmente importa é o que somos. O que somos seremos sempre. Assim como esse caracol que morava aí, continua sendo ele em algum outro lugar. Agora, vai, e volte, sempre”.

Tarcirurgia não pensou duas vezes. Agradeceu o presente e pegou o rumo da superfície falando consigo mesma: “Eu heim, essa estrela consegue ser

mais macabra que o Tartugo Manso”. Guardou a casa de caracol embaixo de seu casco e lembrou que após o mergulho profundo era a vez de testar seu senso de direção

Voltou para superfície e disse para si mesma: ali é a minha praia, para onde devo retornar e depositar meus próprios ovos. Lá o mar gelado; devo manter distância, porque não me dou bem com as baixas temperaturas. Do outro lado é o mar em fúria, casa e abrigo de gente faminta, grande perigo para seres com menos de 50 centímetros. E, por fim, por ali é aonde vamos nos reunir para ver o tempo passar sem pressa.

Feliz com suas qualidades, Tarcirurga foi engrossar a turma das tartaruguinhas que festejavam a vitória contra as gaivotas. Tarcirurga era uma das mais animadas, dava saltos, organizava corridas, puxava cantigas e comemorava sem parar, gritando: consegui, pessoal eu tô no mar, consegui, conseguimos.

Foi quando percebeu que suas companheiras fugiam dela, sem entender do que se tratava olhou para trás e viu uma boca enorme de um escuro sem fim vindo ao seu encontro.

De volta ao berçário das tartaruguinhas bebês, a Tarcirurga reencontrou o Tartugo Manso, que com naturalidade perguntou: “já de volta marinheira?”

“É seu Tartugo, descobri que as gaivotas gigantes não são as únicas a nós devorarem”.

E o Tartugo disse: “ótimo. O importante é aprender. Agora vamos embora que você tem muito trabalho pela frente até a próxima leva de ovos partir”. Ao dizer isso o Tartugo Manso estendeu a mão para a Tarcirurga e ela gelou ao ver em seu dedo mindinho um anel com uma casa de caracol, toda amarelada pelo tempo. Seus olhos ficaram vidrados na jóia. E o Tartugo explicou: “ganhei de uma estrela do mar, há muito tempo”. Tarcirurga não disse mais nada, apenas engoliu seco, pegou na mão do Tartugo e foi se juntar às outras tartaruguinhas que estavam chegando.

Autora: Elizabeth Cardoso

Anexo 8 : Entrevista com Luís Alberto de Abreu

(realizada em 05 de agosto de 2008 na Escola Livre de Teatro de Santo André.)

Pesquisadora: O narrador desenvolvido no Núcleo é diferente do que o Benjamin descreve, que é aquele que vem da tradição, do marinheiro e do camponês sedentário...

Abreu: Então, Isabela, eu terminei um pequeno ensaio sobre o narrador contemporâneo. Tem umas 40 páginas, mas é um ensaio muito complexo, no qual eu situo o narrador do Walter Benjamin, que é o narrador tradicional, o narrador histórico, o narrador daquele tempo, que nós não temos mais. Não temos mais porque aquele tempo já foi. E a proposta nesse ensaio são alguns apontamentos na construção do narrador contemporâneo. Nele eu chamo o narrador tradicional de contador de histórias, porque ele está fora do contexto que ele tinha, da comunidade de ouvintes, etc. E ele está fora de função. A função dele agora é só contar. Ele não tem a função que tinha aquele narrador do Walter Benjamin.

P: O que eu vejo, é que neste projeto de formação de narradores, você tenta suprir algo que nossa sociedade está carente: relações humanas através da arte. Então é como se essa formação fosse “imposta” àqueles dispostos a cumprirem este papel?

A: Perfeitamente. Não há mais coesão do imaginário, esse papel cabe agora a esse novo narrador. Ele vai ter que construir de novo essa comunidade de ouvintes, o estado da apresentação da narrativa, a relação com as pessoas. O narrador contemporâneo terá que construir tudo. O narrador de Walter Benjamin fala de algo do conhecimento daquelas pessoas, ou que fosse chocar o conhecimento delas. Mas o “cenário” já estava montado: público, local, tudo previamente definido e aceito pela comunidade. Agora esse novo narrador não, ele tem que montar tudo, tem que estabelecer até sua função social, coisa que outros meios de comunicação não estão suprimindo. E aí eu desenvolvo partindo daquele narrador tradicional, que não existe mais, o que existem são contadores e essa nova proposta que surge através da necessidade da criação de um narrador que ainda está em pesquisa.

P: É algo muito novo essa proposta. Ninguém sabe exatamente como era antigamente a atuação deste narrador tradicional. Sabemos através de relatos e estudos que chegaram até nós...

A: Exatamente. Nós nos pautamos nas histórias que foram contadas, nos ensaios de Walter Benjamin, de ouvir esses velhos narradores da tradição, narradores plenos, daí nós sabemos o que é um narrador. Não sabemos a função que ele desempenhava lá, antigamente. Agora qual a função que ele terá que desempenhar aqui? O contexto da narração foi desmobilizado, assim como a comunidade de ouvintes.

P: A mídia também influenciou na decadência deste processo.

A: Pois é, se o narrador hoje, não estiver imbuído da função dele, a função até mítica do narrador, ele se transformará num noticiador de histórias de aventuras. Ele perderá a função de carregar seus ouvintes para este universo da ficção, esse universo da experiência.

P: Este trabalho desenvolvido no Núcleo Narradores de Passagens, as pessoas que saem formadas para atuarem em hospitais, asilos, etc. podem ser chamadas de narradores ou devemos utilizar o termo contadores de histórias?

A: Bem, estamos no caminho do narrador; estamos muito mais próximos do caminho do narrador do que do contador de histórias. Nós partimos da experiência, as narrativas são construídas fundamentalmente a partir da experiência, ou da sensibilização, mesmo quando é ficcional, há uma sensibilização da estrutura da narração, não se trata de uma história, mas de uma narrativa estruturada, e tem todo o trabalho desenvolvido nas aulas práticas, que é um trabalho artístico de formação de narradores, porque tivemos que criar todo o universo e o imaginário dessas pessoas que fazem parte do Núcleo através de leituras, discussões, debates, exercícios, etc.

P: O narrador possui então essa função social. Os narradores de passagem quando se dirigem aos hospitais, vão com a função de narrar uma história, mas não no sentido assistencialista, pois o projeto não pretende ajudar ninguém, mas levar uma apresentação artística que possibilite a retomada das relações humanas e uma posterior reflexão acerca da vida e da morte.

A: Isso. Fundamentalmente é um projeto de relação humana. É um projeto de encontro, de expressão. Um grupo de teatro amador é assistencialista? Não. Então porque ele faz aquilo? É uma forma de expressão, de comunicação artística, de relação do artista com seu público. Só que a apresentação deles é um ato público, para muitas pessoas. O foco aqui no Núcleo é a relação mesmo, é retomar esse tipo de relação como as visitas às famílias e aos doentes, isso é uma relação. O apoio que existia no momento das passagens antigamente, isso é relação humana. Não se trata de um projeto assistencialista. Por exemplo, vamos comemorar um aniversário de uma pessoa, bodas de ouro, todos vão lá celebrar aquilo sem qualquer intenção a não ser a relação humana, sem assistencialismo. As pessoas não vão lá para se exhibir, mas para se expressar. Isso é um ato humano. Agora, no Núcleo, existe a arte envolvida na retomada dessa relação. Essa relação humana só acontece devido a uma apresentação artística do narrador. O conceito de arte mudou muito na sociedade burguesa, porque a arte que era encontro, celebração, retomada de histórias, acontecia de uma forma natural. Na sociedade capitalista a arte passa a ter um valor, e tendo valor, foi para locais privados, e determinou-se quem é o artista e quem é o público. Apresenta-se um produto e o público paga. Esse tipo de arte que fazemos no Núcleo com o narrador de passagem é pré-capitalista, é o resgate dessa arte. É por isso que falamos que é arte: a narrativa é uma arte e o narrador de passagem é um artista. Agora não existe essa relação com o público pré-estabelecida, mas nem por isso pode ser considerada assistencialista, pois é uma arte aberta, livre do mercado e dos locais privados. É uma forma de arte.

P: E a questão do voluntariado, por que os aprendizes são voluntários?

A: Por exemplo, um mutirão. Um mutirão não é assistencialista, num mutirão para fazer uma festa ninguém se reúne esperando nada em troca. É um grupo de pessoas unidas por um mesmo objetivo, que vão participar de um movimento, doando-se artisticamente de forma diferenciada da arte convencional. Os aprendizes são voluntários, pois o intuito do Núcleo é retomar este formato de arte, no qual um grupo de pessoas acredita numa causa, reúne-se, prepara-se e todos neste grupo saem com o mesmo objetivo.

P: Em sua caminhada, Abreu, você já encontrou algum tipo de narrador que se aproximasse muito daquele descrito por Benjamin?

A: Muitos. Muitos, mesmo. Principalmente com relação à técnica da narração. São pessoas que começam a contar histórias, não tem jeito; as pessoas se juntam para ouvir. Minha mãe era uma delas. Não tinha jeito de não ouvir. Geralmente são pessoas idosas. Tem um narrador que é muito bom, de Tiradentes, ele tem umas imagens lindíssimas, ele senta, começa a contar, não tem jeito. Você pára o que está fazendo para ouvir. Isso é uma técnica muito refinada. É uma técnica muitas vezes intuitiva, pois ninguém aprende isso na escola. Quando a gente ouve uma vez, duas vezes, três vezes, a gente nota uma determinada estrutura. É uma técnica que ele desenvolveu. Então ele se aproxima muito do narrador benjaminiano pela técnica, pela transmissão da tradição. Mas o que não existe hoje é a preocupação com a função, que era agregadora, transmissora de uma experiência humana. Isso não existe mais porque a sociedade industrial utilizou um outro meio de comunicação: baseado na informação, ou na venda de histórias. O cinema, por exemplo, é o grande narrador da sociedade industrial. Porque é um meio de comunicação que atinge várias pessoas, mas é um meio de comunicação pertencente a um grupo, um meio privado, que muitos não têm acesso. Os antigos narradores não tinham acesso a isso. Então eles começaram a transmitir ficção cada vez mais dissociada da comunidade. Por exemplo, as comunidades todas, do Brasil inteiro começaram a receber "narrações" cinematográficas de Hollywood, que muitas vezes nem transmitiam a realidade da comunidade norte-americana. Isso não transmitia valor algum, pois era ficcional ao extremo, ou melodramas que

não tinham relação alguma com a comunidade brasileira. Não que isso não deva existir, deve sim, mas a agravante é que houve uma desqualificação de todos os narradores da comunidade. Um filme Hollywoodiano entra nas comunidades muito mais fortemente que qualquer narrador, pois vem acompanhado da força da tecnologia, da modernidade e o narrador é essa figura interpessoal, que deve ser resgatada em primeiro lugar. Depois a função desta figura, desse narrador, teria que ir para todos os meios de comunicação: cinema, tv, etc. Então o cinema teria que expressar aquela comunidade, e a partir daí sim estabelecer uma relação de troca com as comunidades do outro lado do mundo.

P: Então o cinema seria mais um contador de histórias que um narrador. Afinal, a diferença entre o narrador e o contador, qual seria?

A: Quando Vladimir Propp fala de João e Maria, ou a história da Branca de Neve, que ela chega naquela casa no meio da floresta. Ele vai falar: essa casa aqui pertence a determinado período histórico, essa casa aqui era casa ritual. Essa menina está entrando no mundo dos homens e sairá daqui com outra função. Ela vai passar por um ritual de iniciação sexual aqui dentro. Antes disso, a figura que cumpria ritualisticamente a passagem de morte e de renascimento era o Lobo. Então o Lobo ou a Fera era o elemento ritualístico que possibilitaria a passagem do garoto ou da garota pra o mundo dos adultos. Aí depois vem a casa ritual. Hoje nós contamos essa história. Quando esse conto foi criado, na época que existia o rito, isso tinha outra função. Imagina contar para uma criancinha daquela época a história do Barba Azul, esse homem que matava as mulheres. Ou contar a história do Chapeuzinho Vermelho, que iria ser devorada pelo Lobo. Naquela época, contar esse relato - porque esse conto era um relato do que acontecia no ritual - era essencial para a preparação da menina/menino. Imagina uma menininha ali, escutando Chapeuzinho Vermelho, pensando aterrorizada: "Daqui a pouco isso vai acontecer comigo." Isso era uma preparação para quando ela fosse enfrentar o ritual dela. Essa é a diferença básica: hoje, essas histórias estão fora de contexto, nós apenas informamos costumes de uma determinada época. O conto se transformou nisso. Não há mais a transmissão de uma experiência humana.

P: O conto não foi sofrendo as modificações necessárias para continuar a transmitir uma experiência humana, é como se "congelássemos" uma forma de contar e a reproduzíssemos.

A: Isso. Ele vai cada vez ficando mais longe, pois carrega nele imagens do Neolítico, e nós estamos na idade moderna. E não há contos de nossa época que aproveitem todo esse conjunto de imagens, que aproveitem toda essa experiência humana e recontem aquilo. Quem conta hoje aquela história, apenas repete. Se ele pudesse repetir no Neolítico, para uma meninazinha, seria perfeito, mas o contador está aqui e agora, onde não há essa referência aos rituais de iniciação. E como é que o narrador contemporâneo pode provocar isso? Ele pode indicar a necessidade humana de uma experiência tão forte quanto aquele ritual. Porque o conto não faz a experiência, quem faz a experiência é o rito. Então uma narrativa tem que me predispor à experiência, por exemplo, Romeu e Julieta, pode cumprir esta função, porque a partir do momento que eu tenho uma experiência, que eu participo de uma experiência tão intensa quanto a de Romeu e Julieta, eu me predisponho ao rito da paixão. Eu estou atraído pelo rito da paixão. Então Shakespeare cumpriu a função de um excelente narrador. Ou seja, ele não faz um ritual, mas ele me predispõe a fazer aquele ritual. Então quando eu assisti pela primeira vez Romeu e Julieta eu pensei: "Eu quero um amor igual", eu me predispus a passar pelo ritual, só que não é um ritual religioso, é um ritual de vida, de paixão. Essa é a diferença. Não que não tenha valor o contador, o contador tem um valor muito grande porque ele manteve essa tradição oral viva que é magnífica. Existem então contadores que estão por aí, que mantiveram numa sociedade hostil, a própria arte deles dentro de casa, com seus vizinhos, mas mantiveram a técnica da narração que é fundamental. Hoje a gente não consegue desvendar qual técnica é essa, pois a gente tem que fazer laboratórios com os aprendizes do Núcleo, porque não há mais contexto em que essas histórias possam ser narradas. A gente pode fazer uma pesquisa, pinçar os elementos constitutivos da narração, e aí reproduzir em laboratório, como se fosse um processo científico mesmo. Isso é feito aqui. Já que não temos as condições de

quando o mundo foi criado, a gente faz um laboratório e experiência o Big Bang aqui. E a arte permite isso. Por isso que temos os estudos, as pesquisas, as aulas práticas, as discussões, para desenvolvermos conceitos científicos acerca deste tema, auxiliando na recuperação desse tipo de arte pré-capitalista. Temos que transformar o contador num narrador.

P: O narrador se aproximaria mais do ator, então?

A: Não. O ator é aquele que interpreta. O narrador é aquele que cria a narrativa e narra; ele é um artista completo. Ele vê o fato, ele sensibiliza o fato, ele cria a narrativa e transmite essa narrativa, esse é o narrador. Isso vem de uma técnica milenar que o narrador absorve do pai, da mãe, do vizinho, da tia, da avó etc. Ele absorve e vai contando. Essa absorção vem da prática, do exercício diário. Ele não é funcionalista porque ele é pré-capitalista. No capitalismo começou a divisão do trabalho: temos o ator, o dramaturgo e o diretor. Antes, não existia isso, tudo era uma coisa só, nada era dividido para facilitar a produção.

P: O pai que conta histórias para seu filho, por exemplo, está cumprindo o papel de contador ou narrador?

A: Se ele conta uma experiência dele, está mais próximo do narrador porque no ato de transmitir, seja para o filho ou para qualquer um, já está implícita uma função de narrador. Espontaneamente ele começa a organizar aquilo e começa a colocar tons, valores, escolher as palavras, daquilo que ele está contando. Isso é um processo natural, e se ele for uma pessoa mais acostumada com isso, ele organiza o conteúdo de forma a ser contado.

P: Bruno Bettelheim fala disso, do pai que tem que contar e não ler uma história a seus filhos.

A: Com certeza, pois quando ele lê a história ele está transmitindo um universo não vivencial, um universo que não é dele, porque ele está lendo, ele precisa do papel. Quando ele narra, o universo da história pertence a ele. Esse universo já foi sensibilizado ou foi vivido de alguma forma. O narrar possui um valor diferente

porque cria um outro nível de relação, isso é o que o Bettelheim coloca. Ou seja, quando ele conta uma história que referenda um conto infantil, isso tem um valor psicológico imenso para a criança porque é um gigante, seu opositor, e que embora seja seu pai, é um gigante muito poderoso e ele chancela valores infantis, como se falasse. “Olha eu sou um gigante, mas eu estou de acordo com esses valores teus, eu acredito nesse valores aqui. Esse valores não são menores não. Embora às vezes eu pareça um pouco distante, eu compartilho desse mesmo mundo que você” Isso é muito importante psicologicamente. Isso cria uma relação fundamental numa narração. Você tem uma comunidade de ouvintes atenta, com um imaginário comum e que ouve uma experiência. Para a criança essas histórias infantis têm um poder muito grande. Porque para uma criança aquilo é tudo verdade, a imaginação para a criança é verdade. Há uma série de relações que são criadas no sentido da narração ou do narrador. Então, eu acho que esses pais que contam histórias caminham no sentido do narrador, mas ainda não cumprem o seu papel. Porque a narração tem que propiciar uma experiência. Se eu tiver que contar para uma menina, por exemplo, para a minha filha, a Bela e a Fera, que é uma história iniciática, que está falando exatamente da função, do poder e da coragem feminina no sentido de amansar a fera terrível que é o homem, então, na minha narração eu vou ter que colocar alguns pesos em determinados lugares. Eu não posso simplesmente contar a história, porque aquilo vai ter que remeter à minha filha, uma criança, para aquela função, aquela função que é dela. Ela vai ter que se encontrar com a fera, ela vai ter que ter coragem e sair de casa, abandonar o pai - com tudo que isso significa para uma filha - se aproximar de uma fera, ficar perdida com uma fera que quer destruí-la e ela tem que saber que pode amansá-la. Então psicologicamente ela está transformada através da história. A história tem que ter esse papel, senão vira um desenho animado como esses que passam na televisão, toda a mitologia da história se perde. Devemos contar essa história do ponto de vista da iniciação feminina, trazer essa história, essa trajetória e toda parte iniciática nela contida para os dias de hoje. Temos que saber, como narradores, em que parte o ouvinte tem que ficar franzido, com medo, aliviado, feliz, enfim, temos que fazê-lo vivenciar a história. Narração é isso, pois não temos

mais um ritual, então as narrativas têm que cumprir esta função. As imagens do conto infantil e sua estrutura são fortíssimas, por isso elas são contadas até hoje. Agora, onde está o narrador para falar que essas histórias se tratam de experiências difíceis, duras, mas que também vão ajudar os ouvintes em suas vidas? Então essa é a questão: o material está aí, a técnica está aí, mas falta entender qual é a função do narrador.

P: Você acha que através de um curso, como o dos narradores de passagem, no qual se estuda, pesquisa, narra, é possível chegar próximo dessa função do narrador?

A: Lógico, a função do narrador não é uma função estática, é uma função que depende do contexto onde ela está. Tem que ter uma necessidade para a existência do narrador. Temos esta necessidade? Se sim, transmite-se a experiência. Isso exigirá um trabalho de estudo, um trabalho de treinamento, um trabalho de transmitir essa experiência para aprender. O nosso narrador vai ser diferente do narrador de Walter Benjamin, necessariamente. Ele vai ter que ser um narrador que cumpra a necessidade de sua época. Não existem hoje em dia pessoas pré-dispostas a ouvir. Existe prazer de ouvir - que não é um prazer prioritário das pessoas. Quando as pessoas ouvem uma boa narrativa, elas deixam a novela das oito de lado para ver esse narrador. Um exemplo disso é em Minas Gerais, na praça de Tiradentes, que as pessoas saem de suas casas para ouvir o velho contar histórias. Existem funções do narrador de Benjamin que se acrescem ao narrador de hoje, por isso é necessário o preparo dos narradores de hoje, tem que haver estudo, pesquisa, trabalho na construção desse novo modelo de narrador.

P: Quando escrevemos uma narrativa, e depois para contá-la a retiramos do papel, nós a vivenciamos, primeiro na escritura, depois na memorização, na estrutura. Eu vivi aquilo de alguma forma, não na experiência prática, mas na experiência sentida. Tem algumas pessoas, entretanto, que ao narrar não conseguem transmitir as imagens, elas se perdem, às vezes até fazem uma

adaptação do texto narrado. Qual a importância de manter-se fiel ao texto original?

A: Tem duas coisas, a cultura oral vai preservando aquilo que é essencial, as histórias vão se modificando, vai restando aquilo que é imagem essencial, momento essencial, informação essencial. Por exemplo, Branca de Neve é uma história essencial, você não precisa tirar nem acrescentar nada a ela senão você prejudica a história. Mas com o tempo, as várias gerações de narradores foram depurando essa história. Aqui no Núcleo, quando a gente escreve, a gente faz uma depuração, o que às vezes acontece é que quem narra, às vezes não passa pelo mesmo processo de criação de quem escreveu. Isso é uma coisa que no levantamento do método da formação do narrador de passagem é algo que eu abordo sempre. Quando eu crio uma narrativa escrita, aliás a gente escreve para organizar e para registrar (pois não temos a qualidade dos narradores antigos e nem anos disponíveis para passar essa narrativa como eles tinham), nós temos alguns atalhos, por exemplo, o fato de escrever é um laboratório da narração. Não é que a escrita tem o valor da escrita não, pois vamos trabalhar dentro da literatura oral. A escrita é apenas laboratório, o teste mesmo, vai acontecer na narração. Só que para eu escrever uma narrativa eu passo por todo um processo de criação, de seleção. Quando eu vou pensar por exemplo o lugar, eu pego um fato acontecido e começo a transformar aquilo numa narrativa, então eu modifico aquele lugar. Até que eu decida onde é que vai começar, a imagem certa, eu passo por uma série de imagens. Então tem o caso, por exemplo, de uma narrativa que eu vou escrever sobre a mulher que teve câncer no seio, perdeu o seio naquela operação. Eu tenho algumas imagens na minha cabeça dessa experiência, mas eu tenho que compô-las melhor: a imagem do hospital ou da casa dela, eu vou ter que passar por uma série de imagens até decidir: a casa tinha isso, isso e isso... , e tinha uma luz assim. Eu construo esta narrativa imagetivamente. Há uma série de escolhas que eu tenho que fazer, é um trabalho muito delicado, de muita atenção e muito demorado. Então eu falo: “A luz amarela que vinha de fora passava pela janela, iluminando metade do rosto da fulana de tal quando ela recebeu a notícia do câncer no seu seio”. Suponhamos que seja

essa a imagem que eu estou trabalhando. Para chegar a essa imagem eu tive que elaborar e re-elaborar até deixá-la bem nítida. O narrador, ao narrar, terá que participar desse mesmo processo de construção. Se eu sei que a luz bateu naquele momento ali, mais tarde eu consigo imaginar também como a personagem estava psicologicamente. O narrador vai ter que criar suas imagens através do que está escrito e não acreditar que precisa apenas repetir oralmente a imagem descrita no texto, ele tem que viver aquela imagem. Então, o processo oral pode sofrer modificações, mas com a escritura das narrativas conservamos a essência inicial. O narrador de passagem tem que obedecer todo o processo de formação. Porque se ele for simplesmente contar essa história, ele vai contá-la como quer, e as imagens, assim como todo o trabalho de construção, será perdido. A arte de narrar é uma arte épica na qual as imagens e os acontecimentos têm valor e devem ser respeitados.