



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Mariana Freire de Andrade Romana Ribeiro

**Práticas Narrativas e Perfis de
Contadores de Histórias**

Junho de 2013



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Mariana Freire de Andrade Romana Ribeiro

Práticas Narrativas e Perfis de Contadores de Histórias

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Estudos da Criança
Área de Especialização em Associativismo e
Animação Sociocultural

Trabalho realizado sob a orientação do
Professor Doutor Fernando Ilídio Ferreira
e do
Professor Doutor Fernando Azevedo

Junho de 2013

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

Aos meus avós, que fazem parte da minha história de vida
e que genuinamente me ensinaram a contar.

ii AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, Doutor Fernando Ilídio Ferreira e Doutor Fernando Azevedo que, pela disponibilidade e prontidão no apoio ao estudo e pela partilha de conhecimentos pessoais e académicos, tornaram possível a execução da presente dissertação, agradeço com amizade.

Aos grandes contadores de histórias, particularmente ao Rodolfo Castro e ao António Fontinha, que cederam o tempo necessário para a realização das entrevistas e tão prontamente se disponibilizaram à partilha de vivências e experiências, agradeço com estima.

Aos meus avós e professores na escola da vida, que genuinamente me ensinaram a contar, dedico este mestrado e agradeço com afeição.

Aos meus pais e irmãos, com quem cresci e a quem vi crescer, pelo crédito e apoio moral incansavelmente prestados, agradeço com sinceridade.

Ao meu marido, fonte de toda a força de vontade e ânimo para os momentos de maior fraqueza, e ao meu filho, que tem ainda muito conto por escutar e muita história por viver, agradeço com carinho.

*«Vos Bendigo Pai Santo, porque contais em
perfeita dicção o humilde enredo da minha História.»*

Mariana Ribeiro

iii RESUMO

A presente dissertação trata a envolvimento da narrativa, cuja prática se considera por si só implícita no domínio da animação cultural, no desenvolvimento humano, bem como os vários perfis de narradores profissionais e contadores de histórias, com os quais houve oportunidade e disponibilidade de conhecimento mútuo e espaço para a partilha de experiências de vida. É parte integrante do estudo proposto a abordagem da formação da pessoa como contadora profissional e a sobre saliência da importância da formação empírica, adquirida na prática da contação.

Destaca-se uma questão geradora (seguida por várias outras que, mais tarde, deram origem a uma entrevista), com a perspectiva de orientar o estudo e o caminho a tomar para a concretização do trabalho proposto. Eis que a questão consiste no seguinte: *Como se realiza a Narração ou Contação de Histórias enquanto processo educativo?* Partindo deste ponto, pretende-se explorar, definir e relacionar preferências e hábitos narrativos subjacentes aos perfis de contador. Concretiza-se, na presente dissertação, a abordagem dos métodos dos diferentes narradores e a pesquisa em vários contextos, tendo em conta a diversidade dos públicos que possam constituir a audiência e de recursos materiais a que o profissional tem acesso e recorre, seja de forma previamente pensada, seja de modo improvisado.

A primeira parte do trabalho efetuado apresenta uma breve explicação terminológica, com o intuito de garantir a ausência de interpretações erróneas por motivos vocabulares. Encontra-se, seguidamente, o estudo do estado da arte através da abordagem da questão da memória oral nacional e estrangeira. A segunda parte do mesmo expõe o capítulo dos estudos de caso, onde se submete em observação todo o material conseguido ao longo das pesquisas efetuadas no terreno, isto é, as entrevistas semiestruturadas e o diário de bordo. Por fim, concebe-se uma reflexão fundamentada sobre a prática da narração e contação de histórias e sua mais-valia para o desenvolvimento do ser humano, em particular, durante a sua infância.

iv ABSTRACT

The following dissertation deals with the involvement of the narrative, which is considered an implicit act of cultural animation, in human development, as well as with the various profiles of professional narrators and storytellers, with which there was the opportunity for mutual understanding and for sharing personal life experiences. The proposed study presents an approach about the empirical training of the individual as a professional storyteller, acquired during their performance.

There is one main question (followed by several others with which an interview was created) which perspective is to guide this study and to define what path to take to achieve the proposed work. The one question consists on the following: *How does the Narration or Storytelling takes place while being one current practice in educational process?* Based on this idea, we intend to explore, define and relate preferences and habits of the narrative, underlying on the profiles of storytellers. Part of this same study is the approach to the various methods used by the different narrators, as well as the research in different contexts, without ignoring the diversity of the publics and the diversity of materials used by the professional, rather he/she planned it or not.

The first part of the performed work provides a brief explanation of the terminology, in order to ensure that there will be no misinterpretations provoked by the vocabulary. Afterwards, there is an approach about the state of the art, by addressing the issue of oral memoirs inside and outside our country. The second part of the chapter presents the studied cases, where the subjects under observation are all the achieved material about the research conducted in the field, by that we mean the semi-structured interviews and the logbook. Finally, we conceive a reflection based on the practice of the narration and storytelling and its benefit for the development of the human being, particularly during their childhood.

v ÍNDICE GERAL

| | |
|--|-----|
| i. Dedicatória | iii |
| ii. Agradecimentos | v |
| iii. Resumo | vii |
| iv. Abstract | ix |
| v. Índice Geral | xi |
| | |
| 1. Introdução | 1 |
| | |
| 2. Contexto da Contação | 4 |
| 2.1 Ludicidade e Corporeidade | 11 |
| 2.2 A Memória Oral | 14 |
| 2.2.1 Memória Oral Estrangeira | 19 |
| 2.2.2 Memória Oral Nacional | 27 |
| 2.3 Formulação de uma Entrevista | 38 |
| | |
| 3. Práticas Narrativas | 40 |
| 3.1 Observações Interpretativas | 44 |

| | |
|--|-----|
| 3.2 Narrativas Biográficas | 63 |
| 4. A Narração como Processo Ludo-Educativo | 81 |
| 4.1 Narrador Rural e Narrador Urbano | 84 |
| 4.2 O Corpo e a Voz do Narrador | 88 |
| 4.3 A Narração no Desenvolvimento da Criança | 91 |
| 5. Bibliografia | 94 |
| 5.1 Referências Bibliográficas | 95 |
| 5.2 Bibliografia de Apoio | 97 |
| 5.3 <i>Websites</i> Consultados | 99 |
| 6. Anexos | 101 |

1 INTRODUÇÃO

*«O artista, mesmo aquele que mais se
coloca à margem da convivência, influenciará
necessariamente, através da sua obra, a vida e o
destino dos outros.»*

Andresen (1975:234)

O interesse em estudar perfis de contadores e práticas narrativas vem, primeiramente, a propósito da importância da contribuição da narração no compartilhamento de atividades lúdicas ou ludo-educativas e no desenvolvimento cognitivo da linguagem entre diferentes grupos etários. Torna-se válido aquando da aproximação de crianças recém-nascidas ou ainda em fase de gestação ao conforto da língua materna (Rodolfo Castro, 2012:54); da aquisição e aperfeiçoamento de qualidades fonéticas de crianças em fase inicial oratória (alfabetização); da aprendizagem da leitura e da escrita para crianças pequenas, recém-chegadas à escola primária; da aquisição de hábitos e gosto pela leitura e pela história; também da prática de crianças e jovens em idade escolar, ao longo da vida, no que diz respeito ao treino de técnicas narrativas/oratórias (Zumthor, 2001:109) e ao hábito de relaxamento em situações de exposição pessoal a um público ouvinte; finalmente, também no treino da memória e da linguagem quando trabalhado no âmbito da terceira idade. De facto, a prática da narrativa, ou o uso da técnica da narrativa em projetos de intervenção sociocultural, é divertida (lúdica) e útil em vários sentidos (educativa). Será foco de atenção da dissertação aspetos que dizem respeito a perfis, práticas, técnicas e experiências concretas.

Sendo que se tratam, nas presentes abordagens teórico-práticas, os vários perfis de narrador ou contador de histórias, sejam eles profissionais ou não, de certo modo poderão surgir exemplos do que pode fazer o orador na perspetiva de melhorar ou enriquecer o seu papel. Isto poderá contribuir então para o desenvolvimento da oralidade em qualquer idade (nomeadamente na infância) e para a inspiração de atividades, lúdicas e/ou educativas.

O propósito da dissertação acentua-se, portanto, na convicção de que um contador de histórias, em ação dentro do seu próprio papel social e perfil pessoal, contribui sempre positivamente para o desenvolvimento linguístico e vocabular, e também para um bem-estar geral, de forma lúdica e descontraída.

Afirma Eades (2006:11) que contar histórias faz parte da cultura e do ser humano desde os mais remotos tempos. O ser humano sempre contou histórias: "It is one of the things that makes us human and distinguishes us from other creatures". É de facto algo que se relaciona com a capacidade cognitiva exclusiva ao Homem e é, ao mesmo tempo, algo que se encontra sempre atualizado. Nasce, cresce e desenvolve-se com e conforme a nossa espécie, "de nós, connosco e para nós", no sentido em que a própria narração sempre acompanhou a nossa evolução social e cultural, estando também na base das diversas origens culturais, existentes por toda a Terra (Benjamin, 1994:222).

Também Jack Zipes coloca um conjunto de questões pertinentes que vêm ao encontro de parte daquilo a que se procura responder. São elas:

«What is the difference between an oral folktale and a literary fairy tale? When and where did the literary fairy tale originate? How do folktales and fairy tales continually interact? Who tells folktales and fairy tales? What is the storytelling tradition of fairy tales? What role do fairy tales play in the socialization of children? Do teachers and children know only a select canon of fairy tales? What is the impact of film on fairy tales? What types of fairy tale plays are being produced? Are there new types of fairy tales? How can fairy tales be used in schools and communities to contribute to the creative development of children and adults alike? How do contemporary storytellers use fairy tales?» (Zipes, 2004:36-37).

Salientam-se aspetos como a curiosidade em relação à definição dos termos, o interesse acerca dos contos mais transmitidos, conhecidos e utilizados na narração e no teatro, a questão das origens dos vários contos tradicionais e "de fadas", a atenção dada aos temas sobre o desenvolvimento da criatividade em crianças e adultos e o interesse quanto à forma como os narradores contemporâneos selecionam e utilizam os contos e histórias dos seus repertórios.

A Dissertação começa então por apresentar uma clarificação fundamentada na definição de termos, sendo que existe uma confusão bastante generalizada e alguma variedade de

opiniões, nomeadamente entre a utilização dos conceitos “Narrador” (*Storyteller*), “Narração” (*Storytelling*), “Contista” (*Talesmaster*), “Contador de Histórias” (expressão também associada a “*Storyteller*” e “*Storytelling*”), “História” (*History*), “história” (*Story*), “Conto de Fadas” (*Fairytale*) e “Conto Tradicional” (*Folktale*).

Segue-se a abordagem da questão da memória oral nacional (portuguesa) e de um conjunto exemplificativo de vertentes da narrativa que se diverge pelo mundo. Nesta seção, pretende-se dar a conhecer o estado da arte e interligá-lo com as práticas que hoje se adotam ou evitam, conforme a escolha de cada contador. A propósito da memória oral nacional, aborda-se a questão dos géneros literários e da aparição de personagens tradicionais (e respetivos significados). Relativamente às várias vertentes de contação estrangeiras, expõem-se algumas formas narrativas específicas de diferentes países, através de uma breve explicação dos respetivos métodos, propósitos, bases e origens.

Numa segunda parte da dissertação apresentam-se os estudos de caso, seção que se compõe entre entrevistas efetuadas e notas do diário de bordo, utilizado aquando das observações efetuadas no decorrer do ano letivo. Por fim, é feita uma ligação global do estudo e da análise dos vários aspetos que compõem os diferentes perfis e é analisada a importância do tema para a área da educação e desenvolvimento infantil. Neste momento torna-se pertinente referir e refletir sobre a importância dos factores “ludicidade”, “corporeidade” e “teatralidade” e devida envolvência do instrumento vocal, absolutamente necessário para a prática da narração, e sobre a questão da grande distinção que hoje existe entre o narrador que provém do meio rural e o que provém das grandes áreas urbanas.

2 CONTEXTO DA CONTAÇÃO

O presente capítulo inicia-se na proposta de uma breve abordagem clarificativa de um conjunto específico de palavras cujas definições, por vezes preconceituadas, podem causar alguma confusão a leitores recém-chegados ao terreno da narratologia. Como em todas as áreas de conhecimento, também o tema que se desenvolve ao longo da dissertação detém um conjunto vocabular que o caracteriza, digno de uma utilização correta e coerente. Para se chegar ao fundo da questão, opta-se pela procura de significados fundamentados em pontos de vista de diferentes épocas e diferentes realidades. Deste modo, com base nos dicionários de Reis e Lopes (*Dicionário de Narratologia*, 2011), da Academia de Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian (*Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da ACL e FCG, Vol. I e Vol. II*, 2001), de Noah Webster (*Webster's New International Edition*, 1958), também com base nos mais recentes dicionários de Língua Portuguesa (<http://priberam.pt>) e de Língua Inglesa (<http://oxforddictionaries.com>) e no *E-Dicionário de Termos Literários* (<http://edtl.com.pt>) disponíveis para consulta *online*, encontram-se definições que aproximam e distinguem devidamente os termos abaixo transcritos, e que se dividem em três categorias, conforme a sua natureza.

| | A Contação | O Contador | O Conto |
|------------------------------------|--|--|--|
| Termos da Língua Portuguesa | Narratologia Narração Contação Transmissão Oral | Narrador Narratário Contador Contista Leitor | História/história Narrativa Conto Conto Tradicional Conto de Fadas Tradição |
| Termos da Língua Inglesa | <i>Story Telling</i> <i>Tale Telling</i> | <i>Story Teller</i> <i>Tale Teller</i> | <i>History/Story</i> <i>Fairy Tale</i> <i>Folk Tale</i> |

Quadro A1: Sumário de termos abordados no presente capítulo.

Dando início ao estudo, conforme a ordem indicada no quadro A1, aborda-se em primeiro lugar a “Narratologia” pelo facto de esta poder abranger e integrar os restantes termos. “Narratologia” encontra-se na secção “A Contação” pelo seu sentido mais amplo, ainda não direccionado exclusivamente ao sujeito que conta ou ao que é contado.

Segundo Reis e Lopes (2011:285), o termo “Narratologia” reflete-se como área de observação teórico-metodológica, centrada no estudo da prática da narrativa como modo de atuação literária e não-literária. Sendo que se trata de uma palavra relativamente nova, tendo sido utilizada pela primeira vez por volta do início da década de 70 a propósito dos estudos Folcloristas de Vladimir Propp Yakovlevich (1895-1970) e suas metodologias, não consta ainda hoje, dentro do que se pôde observar, em grande parte dos dicionários nacionais e estrangeiros. É no entanto pertinente referir um par de conceitos que os dois autores do *Dicionário de Narratologia* têm em consideração, ao explicar o termo:

«A narratologia é a ciência que procura formular a teoria das relações entre texto narrativo, narrativa e história» (Bal, 1977:05. *Cit in* Reis e Lopes, 2011:285).

«A narratologia é o estudo da forma e funcionamento da narrativa» (Prince, 1982:04. *Cit in* Reis e Lopes, 2011:285).

Assim se torna evidente a envolvimento do termo na presente dissertação, sendo que o tema em estudo diz respeito a uma área narratológica, que entra em comunhão com a própria atividade sociocultural, por cada vez que um indivíduo conta uma história a um público-alvo. Num breve olhar sobre a perspectiva de Ceia (2010:“NARRATOLOGIA”) em relação à explicação do termo, é dado a conhecer o ponto de partida da sua utilização, sendo que terá sido formalmente introduzido por Tzvetan Todorov, na sua obra *Gramática do Decameron* (1969). No mesmo texto, Ceia afirma a importância dos estudos narratológicos para a descrição de sistemas narrativos específicos, através da detecção de regras que regem a produção e o processamento dos mesmos. Afirma também o surgimento de um novo tipo de gramática narratológica, onde se integra um conjunto de regras “sob a superfície da narrativa”. Tal ideia conduz à asseveração abaixo transcrita:

«Então os mitos terão uma vida própria, uma existência colectiva independente da realidade e da verdade exteriores a eles; serão possuidores de uma lógica e verdade autóctones.» (Ceia, 2010: "NARRATOLOGIA").

Torna-se agora necessário saber o que se define como "narrativa". De acordo com o Dicionário da ACL e FCG, trata-se da ação de contar, oralmente ou por escrito, um acontecimento/facto ou sequência de acontecimentos/sucessão de factos reais ou imaginários. Pode concretizar-se sob um vasto leque de suportes expressivos. São eles verbais (como é exemplo o texto ou o discurso), icónicos (através da imagem) ou verbo-icónicos (no caso do cinema e da banda-desenhada). É, portanto, um método recapitulativo de transmissão de experiências que faz "corresponder uma sequência de eventos a uma sequência idêntica de proposições verbais" (Reis e Lopes, 2011:271). De outro modo se define "narração" como uma enunciação narrativa quando esta se apresenta sob a forma escrita, ou uma descrição da narrativa se a mesma for transmitida em modo literário, lírico ou dramático (2011:247).

A *CONTAÇÃO*

Existe no mais íntimo do mundo medianímico entre a realidade e a verdade autóctone do mito (Ceia, 2010: "NARRATOLOGIA"), ou, no "mundo dos contadores de histórias", uma linha linguística exclusiva que não deixa de criar os seus próprios termos. Assim surge "A Contaçon". Quer-se com isto exprimir a ideia da ação "contar uma história", contar um conto, uma fábula, uma narrativa. Utiliza-se no sentido em que se relaciona diretamente com a atividade profissional de um contador de histórias urbano. O "contador de histórias urbano" surge em contraste com o "contador de histórias rural". São expressões utilizadas por Rodolfo Castro (2012) e serão ainda abordadas mais adiante, na presente dissertação.

O CONTADOR

No seguimento do que se apresenta, o mesmo termo "contaçon" traduz-se, na Língua Inglesa, para as formulações expressivas "*Story Telling*" e "*Tale Telling*" conforme o tipo de

história ou conto a tratar, sendo porém a primeira de utilização mais recorrente. Como resposta, existe “*Story Teller*” e “*Tale Teller*” ou “*Talesman*”. Em tradução direta, “contador de histórias” e “contador de contos”, respetivamente. Ambas contêm significado idêntico, pelo que será focalizado apenas o termo “contador”. Apesar dos vários dicionários de Língua Portuguesa o remeterem para “aquele ou aquilo que faz contagens”, dando como exemplo um “contador de gás”, tenciona-se, no âmbito da narratologia, fazer referência àquele (e não àquilo) que faz “contações”. Deste modo se exclui tudo o que não é humano e finalmente se abrange apenas a narrativa oral, não-literária. O contador não deve ser confundido com o contista (autor de contos, ou, “*Tale Master*”) ou com a voz monótona do mero leitor, cuja história não-vivida é apenas proclamada (não querendo isto condenar o papel do leitor que, tornando-se este capaz de incluir a teatralidade na sua ação, passa a assumir uma posição aproximada à contador).

Da mesma forma, também os termos “narrador” e “narratário” não coincidem. “Narrador” está para “narratário” assim como, numa assembleia, “emissor” está para “receptor”. Apesar do primeiro se dirigir ao segundo, o diálogo não se ausenta e embora ocorra maioritariamente de forma silenciosa, facilmente ganha um espaço de ação extremamente relevante. Posto isto, o meio em estudo recorre a uma diferente preferência na utilização de termos, sendo o primeiro “contador” e o segundo “ouvinte”. Pode-se observar um claro exemplo desta escolha e também da presença do referido diálogo no livro de Meireles (2005:71), quando a autora escreve:

«Pode acontecer (...) que o contador tema não estar a cativar suficientemente o ouvinte (*Talvez vocemecêa nã ache piada nisto*), por isso, ao acabar de contar, afere do interesse do ouvinte:

– *E que tal, achou-le jêto ò não?*

– *O conto é bonito.*

(diálogo entre a narradora e o colector)».

O CONTO

Outro aspeto a clarificar, entrando agora no campo do que se pode considerar como material que o contador/narrador utiliza para a contação/narração, diz respeito à utilização das palavras “História” ou “história”, “conto” e “fábula”.

Distingue-se, na Língua Inglesa, o duplo significado de “História”/“história” através dos termos “*history*” e “*story*”, respetivamente. Quando a palavra se escreve com “H” inicial maiúsculo (“*history*”) refere-se, à partida, ao estudo científico rigoroso de factos ou acontecimentos passados de natureza social, política, institucional, cultural ou económica, considerados relevantes para o crescimento e desenvolvimento de um Povo, um Estado ou da Humanidade. No entanto importa-nos saber, sobretudo, ao que se refere o termo quando está escrito com “h” inicial minúsculo (“*story*”). No âmbito da narrativa literária, segundo Reis e Lopes (2011:196), a história está diretamente relacionada com a ficcionalidade. O Dicionário da ACL e FCG apresenta alguns significados com uma base em comum, idêntica à anterior, que acentua a ideia da existência de “um conjunto de factos ou acontecimentos”. Assim existem:

- i. “Histórias aos Quadrinhos” – que ilustram um seguimento de acontecimentos através da imagem, intercalada com o texto.
- ii. “Histórias da Carochinha” – contos para crianças (sendo a expressão diferente de “Contos da Carochinha” que, por sua vez, remete para a ideia de embuste).
- iii. “Histórias das Arábias” – contos internacionais, estrangeiros. Diz respeito à natureza e origem “longínqua” do conto, quando este não é nacional.
- iv. “Histórias do Arco-da-Velha” – histórias sem seguimento lógico, inverosímeis ou espantosas, extraordinárias.

O Português do Brasil (pt-br) distingue “história” de “História” através da adoção de uma nova palavra, cuja morfologia se baseia na lógica da distinção inglesa destas mesmas expressões. Podemos afirmar que “*history*” (en) está para “história” (pt-br), assim como “*story*” (en) está para “estória” (pt-br). Pelo facto de a expressão ser pouco recorrente na Língua Portuguesa de Portugal (pt-pt) opta-se, tanto na presente dissertação quanto no meio profissional em estudo (maioritariamente), por não se utilizar.

O Conto (“*tale*”), por sua vez, é a “modalidade específica do discurso que só pode ser devidamente estabelecida em termos pragmáticos” (Reis e Lopes, 2011:82), isto é, reconhecida na própria prática. Trata-se de uma história ou narrativa breve que se transmite oralmente ou por escrito e que aborda, especialmente, acontecimentos lendários ou extraordinários (ALC e FCG, 2001:“CONTO”). É caracterizado pelo seu enredo simples e linear, pela sua forte

conotação de intriga e pelo número relativamente reduzido de personagens e economia de elementos descritivos. Também este se pode classificar sob diferentes pontos de vista. Tendo já sido referidos anteriormente os “Contos da Carochinha”, encontram-se ainda, na mesma gama, os “Contos do Vigário” (expressão utilizada para manifestar a ideia de burla, de algo contado a uma pessoa crédula, com o intuito de a enganar e disto tirar proveito).

Num outro ramo de significados, invocam-se aspetos mais direcionados para o tipo de história que se pretende. Existem os “Contos Largos” como “histórias complicadas sobre as quais há muito que dizer”, os “Contarelos” como “histórias muito curtas ou pequenas mentiras”, sendo um dos exemplos mais comuns a “anedota”, que consiste na descrição de um breve episódio desconhecido ao narratário e que não é, ao contrário do que à partida se pode pensar, exclusivamente de conotação humorística, e em maior importância, os “Contos de Fadas” e os “Contos Tradicionais”.

“Contos de Fadas” são histórias dominadas pelo sobrenatural em que intervêm personagens imaginárias. São, segundo Todorov, pertencentes ao género literário do maravilhoso.

«Costuma-se a relacionar o género do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault).» (Todorov, 1980:30).

Embora tenham sido inicialmente “criadas para entreter ou distrair crianças” são hoje, pela sua idade e sabedoria anciã, propriedade cultural da tradição oral de cada país. Grande parte das narrativas que se consideram integradas nesta categoria sofreram, ao longo da História, graves alterações. Foram vítimas de censura e segregação seletiva conforme a mentalidade de cada época. Vários historiadores ou curiosos na área procuram, nos dias de hoje, as agressivas e por vezes bárbaras versões mais remotas, anteriores a Hans Christian Andersen e a Charles Perrault, sempre em busca das suas raízes. Na mesma situação estão os “Contos Tradicionais”, cuja diferença se revela sobretudo na escassez de conteúdo sobrenatural.

Os dois termos acima descritos encontram-se interligados com a ideia de “Conto Popular”. Reis e Lopes descrevem-no como um “subconjunto peculiar de textos narrativos” de

raiz e propósito popular, isto é, que não surge no “meio letrado da cultura consagrada”, mas antes nas “camadas não hegemónicas da população” (Reis e Lopes, 2011:82). O Conto Popular promove-se literalmente através da oralidade (transmissão oral), “cobre um vasto conjunto de narrativas bastante diversificadas no ponto de vista temático” (Reis e Lopes, 2011:84) e estrutura-se de forma diferente, menos cuidada, em comparação com o conto escrito.

A tradição, conceito que integra a transmissão oral de Contos Populares, é a via pela qual os factos ou os dogmas são transmitidos de geração em geração, sem mais prova autêntica da sua veracidade. Transmitem-se símbolos, memórias, recordações, usos, hábitos, entregam-se atos, transferem-se bens e direitos. Tudo isto “diz o povo” (Parafita, 1999:46), se integra dentro de um Conto.

Também neste sentido se torna pertinente explicitar a que nos referimos quando se aborda o conceito da “transmissão oral” (assunto a abordar mais adiante, na presente dissertação). De facto, toda a história escrita teve o seu registo com base no que em tempos se transmitiu oralmente (Parafita, 1999:45). No mesmo ambiente se regista a influência do espaço geográfico, das convivências inter-geracionais e da ação presente na transmissão oral e, por conseguinte, se verifica o surgimento de provérbios como “quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto”.

2.1 LUDICIDADE E CORPOREIDADE

*«A palavra enunciada não existe (como o
faz a palavra escrita) num contexto puramente
verbal.»*

Zumthor (2001:244)

Os conceitos da “ludicidade” e da “corporeidade” são utilizados entre todas as culturas, na prática da contação de histórias. Fazem parte da preparação e formação empírica e profissional do contador e estão diretamente relacionadas com o termo “teatralidade” e com o uso artístico e teatral da voz e do corpo humano. O excerto acima transcrito, retirado da obra *A Letra e a Voz*, torna-se evidente neste mesmo contexto, na medida em que a existência da palavra enunciada não se pode comparar à existência da palavra escrita.

«Um laço funcional liga de fato à voz o gesto: (...) ela [palavra enunciada] participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes.» (Zumthor, 2001:243).

Afirma Zumthor que “Toda a voz emana de um corpo, e este (...) permanece visível e palpável enquanto ela é audível.” (Zumthor, 2001:241). Assim se integra a teatralidade que, no decorrer da ação do contador, permite o envolvimento do público no desenrolar da história, permite a clarificação ou explicação de características de personagens e espaços e permite a evidência de acontecimentos da narrativa. “O gesto contribuía com a voz para fixar e para compor o sentido.” (Zumthor, 2001:244). Assim se explica também o que anteriormente terá sido mencionado a propósito do leitor. De facto, a sua ação e a ação do contador de histórias não assumem tão furiosa distinção, a partir do momento em que ambos são capazes de contar na globalidade teatral do uso do corpo e da voz e, sobretudo, no desprendimento que ambos tomam em relação à palavra escrita.

A ludicidade, ou o ludismo – conceito que exprime a ideia de um “comportamento caracterizado pela procura sistemática do jogo e do divertimento” e da “capacidade do que é

lúdico, divertido” (ACL e FCG, 2001:LUDISMO) – desenvolve-se na contação a partir do momento em que o narrador é capaz de se deixar absorver pela narrativa que conta e, como consequência, absorver também o ouvinte (abrindo assim as portas ao tal diálogo silencioso entre ambos, anteriormente referido).

Apesar de, conforme o país e a cultura, o contador de histórias profissional possuir uma vasta variedade de bases académicas (ou sua ausência), todos se cruzam a determinado ponto, no âmbito da contação lúdica e completa: de facto, não se pode assistir a uma intervenção de qualidade na ausência do envolvimento de todo o ser contador, de voz, corpo e mente.

Desta forma se encontram, na atualidade, contadores profissionais academicamente formados em cursos de teatro (maioria), de artes plásticas, de música, de psicologia, de ensino básico ou de letras; parcialmente formados através formações pontuais e workshops com base no teatro e na própria narração oral; ou pessoalmente formados, como comenta Carmelo acerca do contador de histórias José Craveiro, de Coimbra, como mestres “de saberes e de sabores” de suas terras (Carmelo, <http://narracaooral.blogspot.pt>, 2008. Recolhido a 25 de Novembro do ano 2012). Pôde-se entender, através da observação e conversação com (e entre) contadores, efetuadas a propósito da presente dissertação (acompanhadas de registos inscritos no Diário de Bordo) que contadores provenientes da área do teatro se encontram maioritariamente no Brasil e em Espanha, e de um modo um pouco mais tardio mas ainda crescente, em Portugal. Também no nosso país têm vindo a surgir vários contadores formados em música, em educação de infância, em ensino básico do 1º ciclo e em letras, embora a maioria prefira assumir a sua formação de contador como proveniente da cultura da sua respetiva terra.

A própria teatralidade, acompanhada pela ludicidade e corporeidade, tem maior sucesso quando existe esta mesma base artística, que se obtém não exclusivamente através da formação artística no teatro, mas também e principalmente na formação empírica, isto é, através da experiência do próprio indivíduo como contador e da sua convivência com outros contadores profissionais e não profissionais.

«A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anónimos.» (Benjamin, 1985:198).

Com base no tema do presente subcapítulo, torna-se pertinente a colocação de duas questões, que consistem no seguinte:

- i. Tomada de conhecimento da consideração que tem um contador profissional frente à existência do lúdico e do educativo na sua prática (relativamente ao conceito da ludicidade);
- ii. Tomada de conhecimento da consciência do contador sobre o seu corpo e a sua voz, aquando da sua performance em palco (relativamente ao conceito da corporeidade).

2.2 A MEMÓRIA ORAL

*«O Imaginário não se pode perder. Seria
como perder o Humano.»*

Colassanti (31/08/2012, pp.112 da
presente dissertação na seção dos anexos)

Recorrentemente se analisa a narração e a transmissão por via oral como algo que sempre esteve intimamente unido ao desenvolvimento cognitivo e à evolução social e cultural do ser humano. Contar histórias consiste-se como a mais remota das formas de transmissão oral e contato entre gerações, e muito precocemente o homem revela a necessidade de o fazer. Já desde a pré-história se sobrevivia contando episódios da vida quotidiana e transmitindo valores e regras através de várias tentativas de comunicação, contemporâneas ao surgimento da própria linguagem. Poucos dos vestígios que ainda hoje se encontram consideram-se dentro do mundo da representação em gravuras, pintadas em paredes de pedra – as pinturas rupestres – e da ilustração de eventos sequenciais e descritivos (Davies, 2007:03).

A criação e contação de histórias, portadoras e transmissoras de grandes valias, revelam toda a capacidade humana para a formação do pensamento e da consciência. Com efeito, é esta mesma inteligência narrativa que nos torna a nós, humanos, diferentes dos restantes animais (Eades, 2006:11), capazes de aprender, criticar e evoluir de um modo tão positivo e incentivante. O ato de ensinar valores e hábitos, e ao mesmo tempo propiciar momentos de entretenimento e bem-estar no núcleo de um determinado grupo social, é algo que se torna fácil e acessível através das várias histórias que fazem parte do seu repertório e que são, por si só, os pilares da sua cultura.

Muito antes do surgimento da escrita, o único modo de garantir a continuidade cultural era por via oral (Eades, 2006:11), o que incitava à participação e aprendizagem da criança, no e para o meio em que esta nascia, crescia e se desenvolvia. De facto, toda a história escrita foi registada com base no que, em tempos, se transmitiu oralmente.

«Ainda que uma quantidade razoável de textos nos tenha chegado sob a forma escrita (...), há que considerar que foram captados no decorrer do seu processo de transmissão natural – ou seja a via oral». (Parafita, 1999:45).

Quando, por exemplo, nos lembramos dos antigos povos nativos da América do Norte, é natural que nos recorra à memória imagens de uma tribo índia sentada em volta de uma fogueira, em constante partilha de lendas e mitos, nomeadamente relativos à criação e ao surgimento do inexplicável (“o porquê das coisas”) e à resolução de problemas sociais (Kroeber, 2007:02), pela noite fora, sob a liderança dos mais idosos.

«(...) one member of the tribal group was causing difficulties; somebody would tell an old story about a character who caused the same sort of trouble for his group. Everyone knew who, as Indians say, *the arrow of the story was pointed at*. (...)» (Kroeber, 2007:02).

Também nesta época a escrita era inexistente, pelo que todo o conhecimento cultural se construía por meio da oralidade.

«The culture of a society that does not use writing, where most culture does not exist until someone speaks, is very largely constituted by storytelling. This is one reason Indians tell their stories over and over again.» (Kroeber, 2007:01).

Deste modo se diz também que a narração sempre fez parte da educação pessoal e académica (informal e formal) do indivíduo. Advindo de tal consideração, é também evidente que no séc. XIX os estudantes da área do professorado tivessem o hábito de receber o treino necessário ao progresso das suas próprias competências narrativas. As histórias eram, já desde cedo, consideradas ferramentas inestimáveis para o desenvolvimento e estímulo das aptidões discursivas e cognitivas dos alunos e dos professores (Eades, 2006:11). De facto, sendo o ser humano naturalmente social, tais benefícios, ou tais capacidades, não são apenas convenientes, mas fundamentais à sua sobrevivência em sociedade. Davies (2007:03) afirma que todos somos contadores de histórias quer nos apercebamos quer não, sendo que, com base no que se vive e

se experiencia, cada um tem algo de novo, único e interessante a partilhar e é capaz de o fazer de diversas formas.

Nesta mesma ideia, Eades (2006:12) relembra que a criança aprende a contar histórias mais cedo que a ler ou a escrever, no sentido em que por norma a utilização da língua materna sob a forma falada (ou por vezes mimada) surge, no indivíduo, antes da sua aprendizagem alfabética.

Uma das modalidades narrativas mais precocemente adotadas na infância consiste no uso da anedota, isto é, da “descrição de um breve episódio desconhecido ao narratário” (que, como se pôde entender anteriormente, na seção relativa à terminologia vocabular da presente área de conhecimento, não consiste necessariamente em algo de conotação humorística ou rebuscada) A situação revela-se como um excelente meio para o treino no âmbito da competência oral, não apenas pela segurança do seguimento lógico do contarelo, facilmente memorável, como também pela habitual tendência à aceitação por parte adulto, face a tal intervenção oratória infantil.

A história é considerada uma mais-valia, facilitadora do relato e reflexão de ocorrências vividas, e permite a aprendizagem empírica no sentido em que se estabelece diálogo entre o narrador e o narratário: os episódios contados, pessoais ou alheios, impelem o ouvinte ao procedimento exploratório do seu próprio repertório de experiências e incentivam-no à reflexão sobre o mesmo.

Escutar a contação de uma história original e improvisada é algo que, em certos aspetos, se torna mais rico que a simples audição da leitura (Eades, 2007:16). Há uma constante conotação de prazer que permite o alargamento da aquisição de aprendizagens significativas e que dá lugar:

- i. À criatividade, por cada vez que se integra o improvisado.
- ii. À sensibilidade, no sentido em que se estabelece um alto nível de transparência e sinceridade entre o contador e o ouvinte, principalmente quando estes se conhecem pessoalmente.
- iii. À ação, através da importância e participação/intervenção do ouvinte.
- iv. À inclusão e flexibilidade, no sentido em que se adapta a todas as idades, necessidades e níveis de desenvolvimento.

- v. À emoção, pois trata qualquer assunto. Trata-o de um modo especialmente dedicado quando este é considerado tabu pela sociedade e, portanto, erradamente adiado ou evitado. Temas como vida e morte, nascimento e perda, amor e ódio, entre outros, são temas bastante procurados por vários contadores profissionais sensibilizados ao combate contra a referida tendência.

É de facto uma característica salutar da contação a existência deste infindável leque de escolha temática e metodológica, nomeadamente em relação ao desenvolvimento e diversificação do conhecimento da criança e à promoção de aceitação de vivências difíceis, pelo seu agregado peso emocional e negatividade acumulada.

Também em complemento a uma maior facilidade para o sucesso desta aceitação de vivências, Rodolfo Castro (2012) explica a beneficência da leitura em voz alta e da contação para o ser humano, durante todo o seu crescimento, começando tão precocemente quanto o tempo gestacional, e prolongando-se no decorrer da sua primeira infância, ao afirmar a importância da leitura dos pais para os seus filhos, nomeadamente em fase de gestação, na perspectiva de lhes proporcionar, uma vez no exterior do útero materno, “um lar amplo e sólido” sob a forma da voz humana (tanto materna quanto paterna).

«A voz humana é o nosso primeiro lar. (...) Já neste mundo, voltar a escutar o som especial da leitura será tranquilizador a qualquer momento. Antes de dormir, nos momentos de jogo no berço, na cama, no chão. Ouvir um conto será um momento de relação profunda. Será um regresso à origem e à segurança.» (Castro, 2012:54).

Remata de acordo com o que se debate anteriormente, afirmando também que a leitura em voz alta ou a contação de histórias aumenta potencialmente a inteligência linguística da criança e estimula a capacidade de memória, sobretudo pelo facto desta se processar, em grande parte, através da própria linguagem (Castro, 2012:55).

Também a propósito do desenvolvimento linguístico e da importância da contação à criança, Rodari (2006:163) afirma não ser possível captar o momento em que a criança se apercebe, pela primeira vez, do propósito do uso de um determinado modo verbal, ou de uma preposição. Estas pequenas compreensões repentinas do uso da língua são constantes e

contínuas, possivelmente não chegam a ter fim durante a vida de um indivíduo e são, portanto, alimentadas através da escuta e do uso da palavra. É portanto digno que Rodari partilhe desta opinião.

«(...) o conto representa para ela [criança] um abundante fornecimento de informações sobre a língua. Do seu esforço para compreender o conto faz parte o esforço para compreender as palavras de que consta (...).» (Rodari, 2006:163)

Tanto a opinião de Castro quando a opinião de Rodari revelam a importância da língua, da linguagem, da contação de histórias e da transmissão oral no desenvolvimento humano, no sentido em que, correspondendo a memória oral à essência de um povo, de uma cultura ou de uma língua, se revela também como essência ou impulso para o desenvolvimento linguístico, cognitivo e cultural de cada indivíduo, desde a mais tenra idade. Deste modo se inicia então a abordagem da realidade da memória oral.

2.2.1 MEMÓRIA ORAL ESTRANGEIRA

Encontram-se várias vertentes para a contação, várias formas diferentes de contar histórias e várias histórias de natureza e propósito diferentes, que abrangem os mais diversificados temas e que se adaptam à diversidade de intervenções narrativas pelo mundo fora. De certo modo, cada povo (ou cada cultura) desenvolve ao longo da sua História métodos únicos e característicos de contação, originais pelos meios físicos e materiais sob os quais se realizam. O presente subcapítulo exhibe sucintamente alguns exemplos da memória oral existente pelo mundo, que se integram na lista abaixo transcrita:

| | | | | |
|--------------|------------------|----------------|----------------|-----------------|
| Japão | China | Índia | América | Portugal |
| Kamishibai | Chengyu | Pachatantra | Native | Bonecos de |
| Rakugo | | Villupatu | Storytelling | Sto. Aleixo |
| Kodan | Indonésia | Nigéria | Israel | Fado |
| Biwa Hoshi | Wayang | Yoruban | Midrash | |

Quadro B1: Algumas vertentes estrangeiras e nacionais de Contação de Histórias.

A seleção acima exposta foi efetuada com base na disponibilidade bibliográfica, recorrendo apenas a fontes fidedignas e de maior rigorosidade científica, pelo que não se revelou como possibilidade a amplificação do abrangimento de outras variedades tradicionais internacionais. É no entanto de lembrar, neste contexto, a relevância internacional da base teatral e artística na origem de contadores profissionais, nomeadamente em Espanha e no Brasil (assunto referido anteriormente, a propósito da ludicidade, corporeidade e teatralidade).

É importante para a criança vivenciar experiências de audição de contos provenientes da sua base cultural e de outras culturas. Eades (2006:12) realça a relevância de a criança escutar histórias tradicionais nacionais, compreendendo-as como fonte de transmissão da herança cultural do seu país, e não-nacionais, provenientes de outras culturas, como forma de conhecimento e reconhecimento internacional.

De um modo geral, as crianças europeias têm por base os famosos contos tradicionais e contos de fadas cujas origens, por vezes desconhecidas ou esquecidas, remetem na maioria das vezes para os tempos da Idade Média.

Escreve Rodolfo Castro que “a maioria dos contos clássicos de que todos desfrutamos na nossa infância foram, no seu tempo, criações orais pertencentes ao folclore obscuro dos adultos” (Castro, 2012:101). Convém que se refira que o próprio conceito de criança moderna (ou de criança, em geral) contém ideais bastante recentes, visando assim algo que na Idade Média não existia. “As crianças (...) não se distinguiam dos adultos a não ser na idade” (2012:101). Mal nascia, o indivíduo entrava imediatamente no mundo dos adultos. É portanto natural que, ao investigar as origens dos mesmos contos, nos possamos deparar com as mais violentas e sanguinárias das versões, que refletiam a sociedade medieval e as vivências e medos que experimentava “a gente pobre do povo”. Os próprios personagens, supostamente imaginários, de facto existiam. Conta o mesmo autor (Castro, 16/11/2012, *vide* Anexo 1) que se podiam encontrar bruxas, ogres, gnomos/anões e fadas e que estes, na sua maioria, viviam dos arredores das aldeias aos confins das florestas.

Sendo que desde a infância o indivíduo se habituava a conviver com a violência e a pobreza, era comum que os filhos indesejados fossem abandonados à margem da civilização e que se tornassem os ditos gnomos das histórias, que eram vislumbrados de relance pelos aldeões que se aventuravam para lá das suas muralhas. Os mesmos infantes teriam então duas saídas: ou sobreviviam ou contribuiriam para a sobrevivência dos outros. Chegando a uma idade jovem/adulta, os supérstites deixavam de ser os gnomos para passarem a ser vistos como terríveis e violentos ogres que por vezes assaltavam os aldeões, dentro de suas casas. Também as fadas existiam na beldade e bondade das jovens raparigas aristocratas, assim como a inocência e vulnerabilidade caracterizavam as dessabidas meninas do povo. Estes exemplos, entre vários outros, tornavam verdadeiras as histórias que se partilhavam e que, ao longo de séculos repletos de reescritas, foram perdendo esta conotação realista.

É a partir de Charles Perrault (1628-1703) que algumas revisões e adaptações às histórias começam a despontar, nunca chegando a impedir, no entanto, o surgimento de novos contos. Exemplos mais evidentes das mesmas encontram-se entre as histórias “O Capuchinho Vermelho”, “A Cinderela”, “A Bela Adormecida”, (sobre as quais falava Rodolfo Castro, aquando da longa explicação que fez relativamente ao que acima foi transcrito, a 12 de Novembro do ano 2012) e vários outros.

Pouco mais tarde surgem novos autores, hoje também considerados clássicos, tais como os irmãos alemães Wilhelm e Jacob Grimm, conhecidos pelo título “Os Irmãos Grimm” (1785-1863), autores de contos como “Os Músicos de Bremen”, e Hans Christian Andersen (1805-1875), dinamarquês, com os seus famosos “Mais Belos Contos de H. C. Andersen” onde constam, por exemplo, “A Pequena Sereia”, “O Fato Novo do Imperador”, “O Soldadinho de Chumbo” e “O Patinho Feio”. Apesar da maior parte destes títulos conhecidos possuir uma origem incerta, há uma minoria que se pode ainda localizar, como é o caso do conto “O Patinho Feio” que apresenta, segundo Andersen, o autorretrato do autor, refletindo a educação católica e introspectiva que recebeu.

O tema em causa convida à colocação duas questões que consistem no seguinte:

- i. Tomada de conhecimento do interesse do contador em relação à sua escolha de repertório. Que tipo de repertório procura o contador profissional e que pretende o mesmo através das suas escolhas?
- ii. Entendimento da importância do momento em que o contador sente a necessidade de aumentar ou renovar o seu repertório de contações.

Outra vertente da contação apresenta um género de história que descreve de um modo muito concreto a sua cultura originária. Esta consiste, segundo Eades (2006:12), nos vastos repertórios de Histórias Sagradas, contadas por antigos sábios ou entidades nas quais se centram os respetivos relatos, como é exemplo Jesus Cristo, Buda, Maomé, entre outros, e registadas em famosos livros ou coletâneas de livros, tais como a Bíblia, a Torá, o Corão ou o Talmude. No mesmo leque se encontram também histórias não registadas que se transmitiram até ao presente apenas por via oral.

Dando entrada assim na abordagem dos vários exemplos de contação e métodos transcritos no Quadro B1, encontramos, em primeiro lugar, os “Midrash” como exemplo de herança cultural israelita.

ISRAEL

“Midrash” é uma forma narrativa que surge em pleno Séc. I a.C., que se transmitia e transmite ainda de geração em geração entre o povo judeu, apenas por via oral. Remonta a meados do ano 500 d.C. uma primeira compilação de histórias intitulada “Midrash Rabbah”, constituindo um acontecimento histórico que não extinguiu a continuidade da transmissão oral, tomada ainda hoje como costume ancião da cultura judaica e judaico-cristã. A referida compilação contém narrativas remetentes ao Antigo Testamento e ao Talmude que relatam importantes momentos de grandes revelações da vida de personagens significativas tais como Abraão e Isaac, como é o caso do Midrash “*Akedah*”, termo hebraico para “ata-me” (*vide* Anexo 2), e Moisés, nomeadamente aquando do seu nascimento e do surgimento da Torá (nome que se dá à lei judaica).

Outro bom exemplo mais recente de adaptação bibliográfica que tem por base o Talmude e vários Midrash remetentes ao Livro do Êxodo é o livro “Moisés Contado pelos Sábios” (Edmond Fleg, 1956), que apresenta pontos de vista de vários rabinos sobre as histórias de Salvação do Povo de Israel. A própria obra “Midrash Rabbah” subdivide-se em vários capítulos, sincronizados com os livros da Bíblia.

INDONÉSIA

Também de natureza religiosa se pode encontrar o “Wayang”. Proveniente da Indonésia, mais precisamente do Bali e de Java, “Wayang” significa “sombra” ou “fantasma”, e é uma forma anciã tradicional de contação sagrada que se ilustra através de várias formas teatrais (Sherman, 2011:494).

Tendo sido originalmente contado e representado através da técnica das Sombras Chinesas (“Wayang Kulit”), podem-se hoje encontrar várias versões, tais como o “Wayang Wong” (representado por atores de palco), “Wayang Golek” (com marionetas), “Wayang Klitik” (com figuras estáticas de madeira), “Wayang Beber” e “Wayang Sadat” (através da ilustração descritiva) e, por fim, “Wayang Wahyu” (que surge apenas na década de 60 sob influência jesuíta e se inclina, portanto, para a contação de histórias católicas).

O “Wayang Kulit”, primordial e preferida forma de expressão desta arte, é utilizado, segundo o autor acima referido (Sherman, 2011:494), como recurso celebrativo para festas que

comemoram nascimentos, casamentos, religiosidades, feriados javaneses e circuncisões pelo marionetista, a quem se dá o título de “dalang”. Abrange portanto um vasto público-alvo e dilata-se em longas possibilidades de escolha temática. Deste modo, pode combinar a realidade da celebração com a ficcionalidade da performance e adaptar-se assim a todas as idades coetaneamente presentes.

NIGÉRIA

Na mesma linha de conhecimento sobre os costumes nativo-americanos no âmbito da contação, encontramos a tradição oral do povo Yoruban, procedente da Nigéria. Conforme partilha Sherman, o repertório de histórias (contos e relatos históricos) deste povo consiste, desde a antiguidade até ao presente, no material cultural preferido para a socialização entre gerações.

O seu estilo de contação envolve jogos de adaptação de várias vociferações representativas e personificação de diferentes entidades, conforme requer o relato. Há ainda um forte envolvimento da música e da dança e, deste modo, participação ativa de toda a audiência. A contação tem lugar, maioritariamente, no final do dia, após uma refeição comunitária. O rito iniciativo consiste numa breve troca de perguntas e respostas entre jovens adultos (ao que chamam “alo” – enigma/mistério/adivinha), como forma de despertar todo o público-alvo. Também a escolha temática circunda entre o religioso, o moralista e o explicativo e pretende ensinar valores aos mais pequenos (Sherman, 2011:517s).

À semelhança deste povo, muitos outros se seguem como exemplo, sendo comum encontrar costumes da mesma natureza na maioria das comunidades tribais vividas no que se considera “à margem da civilização”.

ÍNDIA

Viajando até à Índia encontramos, dentro do presente tema, nomes como “Ramayana”, “Villupattu” e “Pachatantra”. Não entrando em largas considerações, propõe-se a focalização em

apenas um par de termos. O “Pachatantra” consiste numa compilação de contos tradicionais moralistas de origem indiana, utilizados como incentivo à introspeção e transmissão de valores. Dividem-se entre cinco temas: “Perda de um Amigo”, “Ganho de um Amigo”, “Corvos e Corujas”, “Perda de Ganhos” e “Ação” (Sherman, 2011:357).

Os contos de “Villupatu”, por sua vez, são provenientes do sul da Índia e relatam narrativas de heróis, espíritos e divindades. À semelhança do “Wayang” indonésio, também estes se preformam em festivais, embora o objetivo se centre sobretudo na transmissão de regras de vida (Sherman, 2011:240).

CHINA

Encontram-se, provenientes da China Antiga, formas anciãs de tradição oral específicas que fazem parte do património cultural chinês, que são extremamente estimadas e estão presentemente ativas. Formas estas que se conhecem e por vezes muito respeitosamente se utilizam internacionalmente. Consistem nos famosos “Provérbios Chineses”, originalmente nomeados “Chengyu” (成語). Cada um destes provérbios compõe-se por quatro caracteres cuidadosamente escolhidos e absolutamente insubstituíveis por sinónimos. No Chengyu “tocar guqin para a vaca” (*vide* Anexo 3 ou Weixin, 1994:209), por exemplo, nem o guqin se poderá chamar “flatua”, nem a vaca poderá ser substituída por outro animal. O desarranjo dos termos poderá causar confusão ao narrador e ao ouvinte, ou poderá anular a lógica do provérbio (Weixin, 1994:06). Segundo Weixin, cada Chengyu tem origem em “episódios históricos, geralmente da Antiguidade remota, (...) lendas e tradições, (...) versos da poesia clássica” ou ainda em “expressões genuinamente populares” (Weixin, 1994:05).

Conforme a origem de cada provérbio, haverá maior ou menor tendência para a sua transmissão por escrito ou por via oral. Todos eles se orientam, porém, para o mesmo propósito em dar vida à moral, à sabedoria e aos valores chineses, de geração para geração.

JAPÃO

Um dos países onde se pode encontrar maior variedade de técnicas narrativas é o Japão. Existe um largo repertório metodológico, representado por nomes como “Kamishibai”, “Rakugo”, “Kodan”, “Biwa Hoshi”, entre outros. Todos eles consistem em formas bastante distintas e originais de contação e dirigem-se a todo o tipo de público-alvo, embora tenham em maior atenção os mais novos.

“Kamishibai”, traduzido à letra, significa “teatro de papel”. Trata-se de uma forma de contação adaptada sobretudo à infância e escolhe, como meio ambiente para a ação, a rua. O contador itinerante, de nome “Gaito Kamishibaiya-san” (gaito = guia + Kami = papel + shibai = teatro + ‘ya = sufixo que transmite a ideia de “agente” + san = título de “senhor”), isto é, “senhor contador e mediador na arte do Kamishibai”, guarda consigo histórias ilustradas em cartões específicos de dimensão coincidente, e viaja por entre várias aldeias na sua bicicleta, indo ao encontro do público-alvo. No seu meio de transporte carrega um pequeno “palco”- ecrã por trás do assento, onde se encaixam os cartões e onde a história ganha o seu aspeto físico. Como estratégia para cativar a criança, oferece doces e guloseimas antes de passar à ação. Só depois deste rito inicial e de preparada a audiência, dá entrada à sessão batendo ritmadamente com dois paus de madeira no ar. Cada história contém doze cartões que o artista apresenta segundo a sua lógica, dando ênfase a sensações e emoções e dando vida aos personagens. Métodos idênticos ou adaptados podem ser encontrados pelo restante continente asiático, nomeadamente na Índia e na China, sob diferentes costumes e com diferentes intenções (Sherman, 2011:264).

“Rakugo” apresenta-se como uma expressão teatral representada por um artista, a quem se dá o nome de “hanashika”. Através da arte do Rakugo transmitem-se histórias maioritariamente humorísticas, que ridicularizam determinados traços do ser humano (Sherman, 2011:252), na perspetiva de advertir o ouvinte em relação à sua personalidade, de uma forma positiva que quase passa despercebida.

“Kodan”, por sua vez, trata-se de uma forma de teatro físico, representado por grupos de 3 ou mais artistas, ao invés de um indivíduo apenas, que se revelam sob pesadas máscaras peculiares, de uso exclusivo. Os temas preferidos deste tipo de intervenção têm conotação religiosa. No mesmo formato teatral, embora sem uso de qualquer objeto e com uma conotação mais humorística, observa-se o “Kyogen”.

Finalmente “Biwa Hoshi”, originário da época medieval, conta a sua história através da música, através de um Biwa (instrumento de cordas típico do país) e de um canto extremamente característico, preformado por um indivíduo. É, de entre os vários géneros de contação japoneses, o que hoje se observa com menos frequência (2011:253).

2.2.2 MEMÓRIA ORAL NACIONAL

«De repente ao olhar para estes contos tradicionais, por vezes muito semelhantes por vezes não, começo a descobrir um património enorme! (...) Temos uma ideia do que contém o repertório de contos tradicionais portugueses, mas o significado das histórias, dos personagens, caíram do desleixe e de certo modo no esquecimento.»

Fontinha (29/01/2013, pp.128 da presente dissertação na seção dos anexos)

Poucos registos se encontram sobre técnicas tão específicas de contação e ação narrativa exclusivamente portuguesas, ou de origem lusitana, quanto as que se pôde observar anteriormente. São no entanto dignos de referência determinados géneros literários, personagens de referência, teatros específicos e respetivos materiais, técnicas e métodos exclusivos, ou até referências exclusivas, tais como os Bonecos de Santo Aleixo (teatro de marionetas originário e particular da zona alentejana de Santo Aleixo, embora reconhecido e procurado por todo o país), O Fado (cantos lisboetas cujas letras se baseiam em determinados temas que falam, nomeadamente, sobre sinas e sortes populares), a obra d' *Os Lusíadas* (de Luís Vaz de Camões, 1524-1580) que descreve toda a história e experiência dos descobrimentos portugueses e que se trata de uma obra de referência internacional, os vários contos tradicionais, lengalengas, rimas, ditados, provérbios e canções de embalar do repertório português, estando estes últimos intimamente ligados ao conceito da transmissão oral e tradição popular do nosso país, como será de se observar no decorrer do presente capítulo.

Parafita fala-nos da grande importância da memória oral de um povo, perspetivando-a como o elemento de maior riqueza e influência, ou “a parcela mais fecunda da alma popular” (Martins, 1987b:XXII-XXIII. *Cit in* Parafita, 1999:61), em todo o seu património efetivo.

«Ignora-se que a literatura popular de tradição oral, as crenças e as superstições e outras manifestações tradicionais, são tão ou mais valiosas, para o conhecimento e compreensão da história e etnopsicologia dos povos,

do que as ruínas dos monumentos ou os fragmentos das inscrições.»
(Parafita, 1999:61).

Todo o habitat que a prática da contação tomava e o todo rito vivido em volta desta realidade contribuíam para a enfatização do medo, da superstição e das várias sensações que advinham do maravilhoso e do sobrenatural que narravam as histórias, pela boca do contador. Crianças e adultos participavam em longos serões “à lareira”, como afirma o autor, longe do preconceito que hoje se adota ao catalogar assuntos tão naturais (vida/morte, nascimento/perda, amor/ódio) como tabu. Eram os próprios adultos que suscitavam o animismo no imaginário infantil. Tendo como base do seu estudo o ambiente das antigas aldeias rurais de Trás-os-Montes (e sendo que o próprio local é considerado uma “mina de ouro” no campo da contação de histórias e uma “reserva natural” na preservação de velhos costumes da tradição portuguesa), Parafita alude à importância dos micro-espacos, que se transpõem para o campo imaginativo dos contadores e dos ouvintes. Os mesmos espacos (o “terreiro” onde se destaca uma Igreja, uma fonte, um pelourinho, uma árvore centenária, uma Cruz; o “campo” onde se trabalha a terra; a própria casa rural; a lareira, juntamente com todo o seu simbolismo; entre outros) tornam possível a relação entre o misterioso e o inexplicável, dando origem à criação de seres assustadores e sobrenaturais que tão bem caracterizam a literatura popular, sobretudo a transmontana (Parafita, 1999:61-66).

Evitando atribuir exclusividade absoluta a Trás-os-Montes, encontra-se também, como exemplo, alguma semelhança na realidade ainda hoje presente aos mais vividos moradores das aldeias já quase desertas da zona dos Arcos de Valdevez, no norte de Portugal, quando recordam velhos mitos que ouviam na sua infância, alusivos a determinadas áreas do meio. Existe, dentro dos referidos temas-tabu, o “cruzamento das bruxas”, encontro de três caminhos de terra propício à bruxaria e ao lance de feitiços a quem mal se queria, em noites de lua cheia; a “procissão dos defuntos”, em que nas noites mais uivadas se ouvia o tilintar de um sino, e um aldeão escolhido entre os vivos poderia enxergar a marcha das almas na estrada principal, que transportavam um caixão aberto, ladeado pelo próximo óbito da comunidade; entre vários outros (DB, 23/12/2012, *vide* Anexo 4).

De facto, como se pode vir a verificar, faz parte do conto tradicional não apenas o simples contexto do sobrenatural, mas todo o sinistrismo que o mesmo incorpora. Ao contrário do que hoje se tende, no que diz respeito à infantilização e aparvoamento de personagens e

situações das histórias contadas a crianças, é importante que a malvadez permaneça malvada e seja severamente castigada. A este propósito comentam Marina Colassanti e Teolinda Gersão em *Contos para cuidar da Fantasia*, colóquio realizado no âmbito do encontro das *Palavras Andarilhas XII*, que teve lugar em Beja nos finais do mês de Agosto do ano 2012 (*vide* Anexo 5), que “a bruxa, o dragão, o lobo (...) têm de ser maus [como antigamente], e não mansos como hoje os fazem.” E que esta malvadez de um personagem deve ser genuína, e não como apresenta a televisão, onde “os monstros refletem um imaginário doente e decadente (...), de uma forma violenta e imoral [em guerra uns com os outros]”. Segundo as autoras, o que hoje se vive reflete comodismo e falsidade. Ao domesticar os aspetos que mais ameaçam o leitor ou ouvinte de um conto, perde-se a oportunidade de vivenciar um maior número de emoções que, por sua vez, fazem parte da realidade do ser humano e passa-se a castrar a capacidade humana para o pensamento imaginário e, conseqüentemente, para a criatividade. “Estamos consumindo um falso imaginário, já não há dragões como dantes. [O dragão] agora é bom, em vez de mau. Já não é forte e poderoso, já não nos perturba. Está manso e domesticado. Este imaginário de pacotilha já não nos exige nada.” (DB, 31/08/2012, recolhido junto de Marina Colassanti e Teolinda Gersão). É portanto extremamente importante manter o bem e o mal nos seus respetivos lugares, evitando ridicularizar o primeiro ao levar o segundo a uma falsa extinção. A este propósito apresenta-se de seguida um apanhado dos estudos de Maria Teresa Meireles e de Alexandre Parafita, que tão satisfatoriamente demonstram a fonte e a presença desta dualidade na memória oral portuguesa.

Para além dos contos, mitos e lendas anteriormente referidos, típicos de cada zona e de cada tempo, existem, no âmbito da transmissão oral portuguesa, outros géneros tradicionais de literatura popular, bem como determinados personagens portadores do maravilhoso popular. Encontram-se, segundo Parafita (1999) e Meireles (2005), géneros como os provérbios, os ditos populares, as adivinhas, as lengalengas, as orações, rezas e exorcismos, as cantigas, os fados e sinas, as pragas e maldições, entre outros e, relativamente aos personagens, o Olharpo, os Trasgos, as Moiras, as Fadas, o Homem do Saco, as Almas Penadas, os Feiticeiros, as Bruxas, o Diabo, o Lobisomem, os Santos, Cristo e Deus e, por fim, a Morte que, por sua vez, implica a presença da Vida como oposto imediato.

GÉNEROS TRADICIONAIS DA TRANSMISSÃO ORAL

À luz do que se engloba ao falar do género literário “conto”, tomado no capítulo primeiro que aborda a questão da nomenclatura, sabe-se que consiste numa pequena narrativa que tanto pode surgir como produto da imaginação individual, cujo objetivo se centra apenas na questão do entretenimento, como pode conter origens incertas e adaptações locais e adotar uma postura mais didática.

Parafita (1999:89) refere Maria José Leote Gonçalves ao distinguir seis tipos de conto, conforme a sua riqueza específica no campo da tradição oral. Segundo esta autora, existem:

- i. “Contos Religiosos”, já anteriormente mencionados no âmbito das vertentes internacionais da contação, onde se torna constante a presença de Deus, de santos, de anjos e do Diabo.
- ii. “Contos de Encantamento”, onde se encontram mais frequentemente fadas, príncipes e princesas, bruxas, ogres, duendes, entre outros.
- iii. “Contos de Proveito e Exemplo”, onde predomina a moral, a consequência do mal e o prémio do bem.
- iv. “Facécias”, que se compreendem como anedotas que caricaturam determinados episódios como a infidelidade da mulher, a ingenuidade do marido, os padres, os vizinhos, entre outros.
- v. “Contos Etiológicos”, cujo objetivo consiste em explicar factos, fenómenos, nomes de cidades/lugares/rios/astros/outros e cujas características os aproximam das lendas e mitos;
- vi. “Fábulas”, cuja mensagem ético-moral é, apesar de humana, interpretada através dos animais (que por sua vez ocupam os lugares de personagens principais).

Encontram-se, para além do conto, outros jogos de língua tais como o provérbio, o dito popular, a adivinha, a lengalenga e a reza/oração, cujas raízes não menos tradicionais também se transmitem via oral.

O provérbio, alternativamente chamado adágio, aforismo, máxima, rifão, ditado, sentença, etc., cuja lógica e origem largamente se distanciam do referido Chengyu (provérbio chinês), consiste numa forma oratória simples e breve que traduz uma ideia útil ou uma verdade

corrente (exemplos: “a cavalo dado não se olha o dente” transmite a ideia da má educação que é o avaliar ou o queixar-se de uma oferta; “quando a esmola é grande o pobre desconfia” dá a entender que alguma intenção pessoalmente benéfica está por trás de uma ação ou dádiva demasiado generosa). A sua origem anónima, existência dogmática, pertença coletiva e referência ao quotidiano através da utilização de termos do dia-a-dia rural, concedem-lhe uma sabedoria irrevogável e consolidada aos olhos do povo. Apesar de se ostentar através da coesão clarificada de poucas palavras, trata-se de um conjunto incomum e incompleto, aspeto que aumenta a sua eficácia sentenciosa e retórica (Parafita, 1999:82-83).

Na mesma natureza se encontra o dito popular, cujo advento se declara anónimo. Idêntico nas suas características enfáticas e retóricas, distingue-se do provérbio na estruturação frásica, tratando-se de uma manifestação lexical mais curta e de linguagem vulgar (exemplos: “ter o caldo entornado” que se utiliza quando uma situação delicada se acaba por desmoronar, “ficar em águas de bacalhau” que identifica o caso de um assunto abandonado antes de se ter chegado à sua resolução). Assenta-se, portanto, no vasto vocabulário popular que, por sua vez, varia conforme a região e respetivos ofícios, dialeto e costumes por vezes considerados arcaicos (Parafita, 1999:85). Sendo que a narração faz parte da própria cultura portuguesa, é frequente a pronúncia dos ditos populares no âmbito da contação de histórias, nomeadamente nas tradicionais.

Também a lengalenga e a adivinha se consideram formas de contação, no sentido em que se partilhavam, no mesmo ambiente de familiaridade (junto a uma lareira, dos mais velhos para os mais novos), situações/questões ou episódios que convocam a razão, a imaginação e a perspicácia dos ouvintes. Particularmente a lengalenga (exemplo: “debaixo daquela pipa está uma pinta, pinga a pipa, pia a pinta”), contareló que consiste num jogo de palavras cuja construção frásica repleta de rimas e ritmos intensos sempre contribuiu positivamente para o desenvolvimento da capacidade narrativa do indivíduo, revela-se como uma «verdadeira poesia social da criança enquanto arco de ligação entre a linguagem prática e a linguagem poética ou regresso por via oblíqua ao uso afetivo e lúdico da língua» (Parafita, 1999:87).

São orações e rezas antigas que compõem, dentro da memória oral popular, o fragmento proveniente da mais incógnita e conservadora das origens. Através da evidente fidelidade à fórmula arcaica de cada oração, dá-se uma clara contribuição à aceção da identidade cultural de um povo, pelo facto de ser neste mesmo aspeto que reside a sua força espiritual. A reza, cuja própria designação proveniente da mesma raiz epistemológica da palavra

“recitar” implica o uso de um enunciado específico e, no caso, previamente memorizado, manifesta-se através de representações internas e externas que vão ao encontro de determinadas intenções (Parafita, 1999:87). Desperta uma certa curiosidade a crença de que quanto maior fosse a fidelidade e o rigor da narrativa em relação ao enunciado original, mais eficaz seria a obtenção de um resultado desejado. A este propósito, recorrendo a um repertório de pequenos dizeres, contares e cantares retirados de histórias tradicionais e histórias de vida do povo português, Meireles faz uma análise intensa relativa à força da palavra, tanto do quotidiano rural quanto do conto popular que, como se pôde verificar anteriormente, tendiam para uma mútua reflexão.

«O poder da palavra pertence a quem a pronuncia ou a quem a escuta?» (Meireles, 2005:203).

Antes de se proceder com o estudo, façamos uma breve revisão das formas narrativas abordadas por Meireles, de recorrente presença nos contos tradicionais, e do poder/força da palavra que estas dispõem:

- i. O “fado”, cujo próprio termo significa “destino” ou “sina”, é vivido, cantado e contado. Revelam ora como castigo, ora sob a forma de um desejo retardado, na maioria das vezes através de repetições sem sentido (Meireles, 2005:203).
- ii. A “praga”, ou a “maldição”, utiliza o poder da palavra para delinear fados ao futuro de um indivíduo (Meireles, 2005:210).
- iii. A “reza” (também o “exorcismo”), já referida anteriormente, surge como cura ou oposição à praga e à maldição. O poder da palavra manifesta-se portanto na repetição e fidelidade ao enunciado (Meireles, 2005:214).
- iv. A “invocação” e o “chamamento” realizam-se em grande parte através da exteriorização de vontades, podendo ou não existir a interposição de objetos intermediários. A palavra ganha potencialidade de um modo imperativo, isto é, através da ordem explícita por aquele que a invoca (Meireles, 2005:218).

Com efeito, no caso específico do fado, a força da palavra reflete-se através da sua repetição. Ambos os termos, “fado” e “sina”, são utilizados indiferentemente tanto na história quanto no conto e surgem como consequência de uma força superior impingida no indivíduo à nascença, para a qual não há possíveis subterfúgios e, portanto, se torna conveniente agir em conformidade. Os fados estão de tal modo inseridos no maravilhoso, que a mais improvável e a mais insana das situações se torna aceitável.

Pregam fados (ou, na maioria das vezes, “maldizem” outrem) desde as bruxas, o Diabo e as fadas até aos próprios familiares da vítima, nomeadamente de pais para filhos ou de filhos para pais (Meireles, 2005:211). Curam e anulam as mesmas maldições, os vários santos e entidades maioritariamente católicas cujo povo invoca através de rezas e orações. Da mesma forma também a realização de desejos se resolve, tornando-se a sua concretização mais provável e imediata conforme a insistência do orador.

Os exemplos acima referidos dão a entender que é principalmente ao emissor a quem pertence o poder da palavra. Existe ainda, porém, a forte intervenção do jogo entre o poder e a posse, ou, o pedido e a condição (Meireles, 2005:232) no conto e é acima de tudo neste aspeto que se invertem os papéis, conforme o contexto e conforme os personagens implicados na ação. A este propósito, conclui a autora:

«O poder da palavra pode permitir dois diferentes pólos de acção: ele pode ser ameaça, ordem, condenação (onde o emissor exerce e efectiva o seu verdadeiro poder) e pode ser pedido – neste caso investido no receptor: o poder que pode ir da própria aceitação do pedido à sua realização.» (Meireles, 2005:269).

Introduzem-se, neste sentido, os papéis dos vários personagens nas histórias.

PERSONAGENS TRADICIONAIS DA TRANSMISSÃO ORAL

É por entre pedidos, condições, posses e poderes que se ergue o histórico de um conto e se constroem as intrigas do seu enredo. Por trás da ação predomina a participação de determinados personagens tradicionais que tão bem revelam os medos, crenças, lógicas e

hábitos que vivia e ainda hoje vive o povo contador. A listagem de Parafita (1999:69-77) baseada na memória oral de Trás-Os-Montes, cujo estudo de Meireles (2005:237-258) comprova, apresenta:

- i. O Olharpo, gigantone, era considerado perigoso e incomodativo. A história apresenta-o como um ser rústico (forte mas bronco, pouco produtivo) que atacava as aldeias mais isoladas. Reflete, como moral, a importância que se dá à capacidade intelectual e ao espírito prático do ser humano e ainda, de certo modo, o medo da solidão;
- ii. Os Tragos, espíritos domésticos, dão explicação à falta de atenção do homem (mais precisamente, da mulher nas suas tarefas domésticas) e à audição de sons cuja fonte à partida se desconhece. Nos contares do povo surge como um ser travesso que, apesar de não ferir fisicamente, se entretém a pregar sustos e a partir loiça, de um modo mais acentuado em horário noturno. Outro aspeto de referência é o facto de ser costume o uso de ladainhas específicas (rezas em cantilena) para a vítima se desobstruir da sua presença;
- iii. As Moiras encantadas, sobrevindas a propósito da presença efetiva dos Mouros em Portugal (Parafita, 1999:70), são belíssimas e enganadoras criaturas que, ao contrário dos seus maridos sanguinários e impiedosos, emanam charme e bondade, até ao ponto em que se sentem perturbadas (Meireles, 2005:239). Surgem como advertência aos jovens moços que se deixam enganar pela beleza das raparigas e como recomendação às jovens moças que são convidadas a cuidar do seu aspeto, não causando escândalo ou tropeço ao próximo;
- iv. As Fadas, como indica o próprio nome, são seres femininos cujo poder de mudar o futuro (fado=destino, fadar=destinar) as torna, sejam elas boas ou más, superiores ao homem. Aparecem sobretudo nos contos mais direcionados a crianças (contos de fadas);
- v. O Homem do Saco, comparado aos mendigos, vendedores de quinquilharias e vadios, surge exclusivamente para meter medo às crianças e persuadi-las a ser obedientes aos adultos. Conforme dita a história, o

personagem rapta crianças mal comportadas, transportando-as num saco para longe da sua família;

- vi. As Almas Penadas dizem respeito às almas dos mortos que, por alguma razão, terão deixado assuntos por resolver no final da sua vida terrena (nomeadamente determinados compromissos ou dívidas) e, portanto, não são livres de partir definitivamente. Surgem como resposta às várias inquietações relativas ao “outro mundo” e ao desconhecido, “que há de vir” (Parafita, 1999:71 e Meireles, 2005:258);
- vii. Os Feiticeiros, que podem ser homens ou mulheres, adivinham o futuro do povo. São humanos que possuem o poder de ajudar ou prejudicar, através da magia, em problemáticas do dia-a-dia. A eles recorrem os restantes, sob a situação acima referida de “pedido – condição”;
- viii. As Bruxas, à semelhança do personagem anterior, possuem também um poder sobrenatural para resolver determinadas situações diárias do povo. Surgem, porém, sob um caráter “terrível”, malvado e por vezes sanguinário e demonstram hábitos animais e agressivos. As mesmas estabelecem, em numerosos contos, pactos com o Diabo, o que as torna especialmente de presença indesejada (Meireles, 2005:253);
- ix. O Diabo poderá ser, de entre todos os personagens em referência, o mais temido pelo povo, não apenas pelo seu estatuto como também por ser inesperada e variada a forma como efetua a sua aparição (Parafita, 1999:75);
- x. O Lobisomem, criatura mítica advinda dos tempos da Idade Média, tem maior impacto na zona norte do país, onde a crença de sua existência é mais acentuada. Sendo híbrido, entre homem e lobo, reflete o receio e o respeito ao animal feroz, cuja entidade é verídica. A história, porém, apresenta o lobisomem como um ser inofensivo, que sofre pelo seu próprio fado. O personagem “nasce” como consequência de um infortúnio, tal como “ser o último de sete filhos varões e não ter um dos irmãos como padrinho” ou “ser fruto de um enlace entre compadres ou cunhados” (Parafita, 1999:77). A anulação do fado desta personagem, à semelhança das

moiras, consiste na coragem e proximidade heroica do humano ao sobrenatural (Meireles, 2005:258).

E ainda:

- xi. Os Santos (mais acentuadamente São Pedro e Santo António) são invocados em histórias através, sobretudo, das rezas e ladainhas. Surgem, porém, também a propósito da contação das suas próprias histórias de vida. Neste último caso, estabelecem fortes ligações com Cristo ou com Deus, particularmente através do pedido de explicações e da pergunta (Meireles, 2005:256);
- xii. Cristo e Deus, conforme foi referido, surgem em diálogo com os Santos, com Padres e outros membros do clero. Apresentam-se como a autoridade absoluta;
- xiii. A Morte comparece em contraste e constante diálogo com a vida, sob a perspectiva de cumprimento de acordos entre ambas, nomeadamente aquando do julgamento dos homens (Meireles, 2005:239).

A importância que se transporta por entre os personagens presentes na listagem também caracteriza em parte a evolução cultural do povo português e, conjuntamente com o espaço físico (particularmente o ambiente em volta da lareira, entre os outros anteriormente referidos), define um pouco do seu perfil de contador. Com efeito, o aspeto da palavra e seu poder consiste-se como circunstância eminente específica da tradição oral.

«Nos contos existem e coexistem estes dois domínios da palavra [oral e escrita] que se cruzam nas relações que as personagens estabelecem entre si e na relação que o próprio conto estabelece com quem o ouve – o conto tradicional cristaliza simultaneamente a força da *parole* [palavra] e a força do *texte* [texto].» (Meireles, 2005:268).

A propósito do que acima se estuda, poderá ser interessante questionar um contador profissional a propósito das suas escolhas em relação ao tipo de discurso que utiliza e aos personagens que mais invoca:

- i. O contador terá preferências aquando da abordagem de determinados personagens, devido aos seus papéis e significados na respetiva história?
- ii. Em que situação o contador elege um conto para o seu repertório? A sua escolha direciona-se para a memória oral nacional ou também estrangeira?
- iii. Haverá variedade ou preferências nas opções discursivas do contador (utiliza o discurso corrido, intercala o trava-língua, a rima, entre outros)?

2.3 FORMULAÇÃO DE UMA ENTREVISTA

Com base nas questões que se foram colocando no decorrer do estudo até então efetuado, torna-se pertinente a formulação de uma entrevista semiestruturada, cuja finalidade procura entender determinadas preferências e prioridades de contadores de histórias profissionais, formadas através das suas experiências de vida. Assim de concebe e abaixo se justifica a entrevista que se encontra anexada à presente dissertação (*vide* Anexo 8).

❖ Apresentação: Como se tornou contador profissional?

› Nesta questão, o entrevistador procura obter uma luz frente às histórias de vida do contador profissional a entrevistar, tomando conhecimento dos aspetos que mais o motivam ou motivaram a procurar e ingressar nesta realidade profissional. A resposta deve ser desenvolvida, acompanhada por exemplos de episódios. O contador é convidado a concretizar o que diz.

❖ Escolha de repertório: O que procura, o que pretende?

› O entrevistado é convidado a refletir sobre a escolha pessoal do repertório de histórias e contos. O que mais gosta de contar; que histórias elege o contador para os diferentes públicos (Serão as mesmas? Distingue faixas etárias?); como e quando aumenta o seu repertório; baseia-se na transmissão oral nacional ou em várias outras internacionais (Quais? Porquê essas?).

❖ Personagens: Quais são os que mais invoca?

› Que significados têm esses personagens, na respetiva história? Porque os invoca mais que aos outros? Com quais mais se identifica? O entrevistador pretende encontrar a identidade que combina a personalidade do contador com a antologia do seu trabalho.

❖ Lúdico e Educativo: Existe, na sua prática, alguma intencionalidade educativa?

› Pretende-se entender se o contador joga com estas duas faces de possível existência na Narração (e de que forma o faz), bem como as preocupações centrais do

mesmo a propósito da sua atividade profissional. Que pretende? Como dialoga com o público?

❖ Contributo à pessoa: Que tem para partilhar com o público participante?

› Nesta questão, será revelada e justificada a preferência dos públicos por parte do contador e vice-versa. Pretende-se também entender em que sentido pode a sua prática ser benéfica no desenvolvimento pessoal e social do ouvinte.

❖ Géneros literários: Como identifica o seu discurso?

› Utiliza a rima, o trava-língua, o conto corrido? O entrevistador pretende definir o estilo discursivo do contador entrevistado.

❖ Corpo e Voz: Como se vê em palco?

› Pretende-se entender a importância que o contador dá à voz e ao corpo, tanto no palco quanto antes de cada intervenção pública. Como coloca a voz, como a treina e aquece, como a utiliza (apenas proclamada, também cantada?). Como se move, como se usa da teatralidade.

❖ Aprendizagens: Que considera ter aprendido através da contação?

› Pretende-se entender o desenvolvimento do próprio contador à luz da sua experiência empírica. Que valores adquiriu? A contação é uma mais-valia para si, pessoalmente?

3 PRÁTICAS NARRATIVAS

*«Não há um único lugar na terra onde
vivam mais de três pessoas no qual não se destine
um momento para narrar histórias.»*

Castro (2012:97)

Efetivamente, o contrário do que comenta Castro no seu livro *A Intuição Leitora, A Intenção Narrativa* muito provavelmente resultaria numa perda de vivacidade do ser humano que, enquanto ser social, não se pode cruzar com quem regularmente se encontra sem que um dia se gere qualquer troca de pareceres, opiniões, sensações ou experiências variadas, provenham estas de uma conversa espontânea ou de um simples entreolhar, e acabem estas por ter uma natureza de longa ou curta duração. Todos nós contemos e sentimos necessidade de partilhar episódios de vida, de “queixar”, de “focar”, de “desabafar”, de “partilhar”, em geral, de contar.

O capítulo que se segue tem por base toda a observação efetuada e a globalidade das entrevistas semiestruturadas anteriormente elaboradas, que tiveram lugar no campo da narração, junto a um grupo de contadores profissionais e não profissionais, eleitos segundo o propósito do presente estudo. Cada uma das observações e entrevistas alude à prática profissional e à história de vida de cada contador ou grupo fixo de contadores, não em conjunto, mas de um modo individualizado.

Foram observadas práticas únicas e caraterizantes, fiéis ao perfil do respetivo contador, cuja realidade tomou parte entre diversos públicos/ouvintes. Nomes como os de António Fontinha, Cristina Taquelim, José Craveiro, Rodolfo Castro, Clara Haddad, Thomas Bakk e Jorge Serafim (entre outros) e ainda grupos como os “Contabandistas” (de Sofia Maul, Cláudia Fonseca e outros três contadores) e os “Contantinas” (de Luís Carmelo e Nuno Mourão) inserem-se no conjunto de narradores profissionais cuja prática pôde ser observada e cuja simpatia permitiu a realização de algumas entrevistas e observação de tertúlias. Do mesmo modo se efetuam, em contexto não-profissional da narração, observações de professores, educadores e “mentores para a vida” (querendo tal expressão referir indivíduos cujas

experiências e relações sociais os apresentam como tesouros vivos, como é o caso dos avós, dos pais, dos tios, entre outros) que, apesar de não se justificar o seu registo, incitam à reflexão da expansão do contexto narrativo.

Antes de partir para cada estudo de caso, torna-se pertinente refletir sobre determinados encontros conjuntos, que tiveram lugar no decorrer do ano letivo. Tal facto toma a sua dignidade no sentido em que retrata o desenrolar de opiniões pessoais dos contadores envolvidos em debate, tendo-se uns aos outros em conta. Deste modo, como abordagem prévia ao estudo individualizado dos vários contadores de histórias, apresenta-se a análise que abaixo se transcreve.

A propósito da Tertúlia de 8 de Setembro do ano 2012, ocorrida no âmbito do “Primeiro Festival da Terra Incógnita” em Lisboa (*vide* Anexo 7), concordam os participantes (António Fontinha, Cristina Taquelim, Benita Prieto, Luís Carmelo e Ben Haggarty) com a importância da genuinidade do contador e da ausência da limitação etária para o público, no sentido em que, apesar de por vezes um serão se poder intitular “Contos para Adultos” ou “Contos para Crianças”, na realidade um conto nunca se dedica ou não se deve dedicar exclusivamente a uma determinada idade. Com efeito se pôde verificar, na prática, como em vários casos o mesmo público se constrói maioritariamente pela procura do narrador, e não o contrário (facto confirmado através de vários comentários de Rodolfo Castro, no decorrer da sua entrevista, a 21 de Janeiro do ano 2013).

No que se refere à formação profissional da área da contação, defende-se que a mesma não deve ser formatada, de forma a não destruir a capacidade natural de um indivíduo para narrar. Na sua maioria, os participantes mencionam o prejuízo que provocam as “escolas de narração” e afirmam a maior importância da aposta na aprendizagem empírica. “A ausência de escolas é encantadora! (...) O essencial, é que o narrador se constrói no contacto direto com as histórias, com o público, com as pessoas”, afirma Taquelim (DB, 08/09/2012), em defesa à genuinidade da narração. Conforme partilha a contadora, a sua própria escola consiste na experiência que tem em preparar eventos, dando como exemplo o trabalho recentemente efetuado a pretexto dos festivais das “Palavras Andarilhas XII” e da “Terra Incógnita I”. Consiste também em escolher o seu repertório, em contar histórias conforme o propósito do momento e em contactar com os vários públicos ouvintes. Acrescenta que o narrador se constrói “(...) na relação com os auditórios. São os auditórios que nos fazem narradores”, e remata citando a sua avó, quando esta comparava a contação de histórias ao espiritismo: “(...) uma espécie de atriz?

Ou de professora? É mas é uma espécie de espiritista, uma mulher de incorporação.”. Quer com isto dizer Taquelim que, no seu ponto de vista, um contador que não incorpora o personagem e a história não é profissional. Neste sentido defende o aspeto da teatralidade, referido anteriormente na presente dissertação, e da necessidade do contador em dar uso ao corpo, à voz e à mente por cada vez que conta um conto.

Fontinha completa a ideia de Taquelim quando denota que a solução está em evitar “(...) cair na tendência de não nos construirmos na relação com as realidades que estão à nossa volta” (08/09/2012). É certo que curtos workshops e experiências em grupo na área do teatro, da expressão corporal e da colocação de voz ajudam um aprendiz a descobrir e melhorar as suas técnicas pessoais, mas tal não deve exceder esta margem, sob o risco de inibir as mais puras qualidades e características que, como futuro profissional, lhe poderão garantir o seu sucesso. Porém, não se fixando tanto na questão das escolas, procura conduzir o seu discurso no sentido em que considera existir um certo amadurecimento da sociedade frente à narração profissional, tendo isto proporcionado uma maior procura nos últimos tempos, um aumento de profissionais sob maior variedade de recursos e um aumento de espaços disponíveis e propícios à partilha da palavra. A propósito do tema, o mesmo autor partilha uma situação característica e caricata, uma história de vida ocorrida algures no seu passado, que reflete a vontade, genuinidade e vocação natural para o que foi acima referido. A mesma se insere em contexto de contação, em dado bar, pela noite dentro.

«No “Bar das Imagens” começámos (...) todas as sextas-feiras a contar histórias. E nesse espaço [de ambiente semelhante ao bar “A Barraca” onde ocorre a presente tertúlia] em que nós começámos a contar histórias [António Fontinha e Ângelo Torres, por vezes Cristina Taquelim e Jorge Serafim], nós começámos a descobrir uma coisa interessante: é que de repente aparecia lá... nós sempre a perguntar “então quem é que mais conta?” (...) “então quem é que dá aqui uma mãozinha? Quem é que quer contar hoje uma história?” uma história de vida, uma coisa qualquer... e vinha um qualquer que já lá tinha estado uma ou duas vezes e que achava graça a isto e contava. Tinha muito menos recursos, muito menos ferramentas do que eu, mas a verdade é que todo a tremer [cheio de medo, vinha contar uma história] ... mas o público era completamente sensível. E ele olhava para um lado e para o outro e contava. Ao fim de três ou quatro

minutos começava a perceber que estavam a escutá-lo e andava “por ali fora”. E depois saía de lá satisfeito, e o público, satisfeito também. Ou seja, a comunicação, como aqui foi falada, entre quem assume o papel de contador e quem assume o papel de narrador, é uma coisa extremamente importante quando o ambiente é propício.» Fontinha (08/09/2012).

Ainda a propósito da formação de narradores, Prieto defende que, apesar de não acreditar, tal como os seus colegas, nas doutrinas das “escolas de narração”, as mesmas poderão acabar por proporcionar algo positivo, quando permitem que o “aluno” assista a técnicas alheias e com isto descubra a sua. De facto, comenta, “não há receitas, há só experiências que incentivam o crescimento do outro” (08/09/2012). É necessário, para que tal aconteça, que o aprendiz possua uma extrema vontade para contar, uma “alma de contador”. Partilha uma breve experiência que vivenciou no início da sua carreira, onde distingue conclusivamente o contador do ator. “Fizemos um desafio entre um grupo de atores, e de todos nós o único que se prendeu neste workshop que combinámos, foi Thomas Bakk. Nenhum outro tinha verdadeiramente alma de contador, apesar de serem atores” (Prieto, 08/09/2012). Remata a sentença à escola estereotipada ao acusá-la como formadora de “falta de profissionalismo”, algo que por vezes se encontra em novatos recém-chegados a esta realidade profissional. “Uma escola de narração oral que ensina o aluno ao ponto de o moldar está a formar lixo”. O profissional consegue atingir o desejado, o genuíno, o autêntico, quando se recusa a forçar o uso de uma doutrina que lhe é imposta ou à qual se pode submeter, e passa a sentir a necessidade de ser narrador. Cursos e workshops em demasia acabam por perturbar a formação do contador de histórias que, afinal, só pode ter lugar através da sua prática em campo.

3.1 OBSERVAÇÕES INTERPRETATIVAS

No presente capítulo são abrangidas as observações efetuadas no decorrer do ano letivo 2012/2013, que dizem respeito às práticas e intervenções das seguintes entidades:

- i. Contadores de histórias profissionais: António Fontinha, Cristina Taquelim, Jorge Serafim, José Craveiro, Rodolfo Castro, Thomas Bakk, Avelino González, Clara Haddad, Ben Haggarty e Tim Bowley;
- ii. Grupos de contadores de histórias profissionais: Contantinas (Luís Carmelo e Nuno Mourão) e Contabandistas (Sofia Maul, Cláudia Fonseca, Luísa Rebelo, Antonella Gilardi e António Gouveia);

ANTÓNIO FONTINHA

A prática do narrador António Fontinha foi observada no âmbito dos festivais “Palavras Andarilhas XII” e “Terra Incógnita I” que tiveram lugar em Setembro de 2012 e, posteriormente, através de vídeos amadores de sessões particulares em jardins-de-infância e escolas primárias (fechados ao público exterior) e outros bares e salões (abertos a qualquer idade).

Luís Carmelo, membro do grupo “Contantinas”, descreve-o da seguinte forma:

«António Fontinha nasceu em Lisboa em 1966 e viveu até 1975 no Dundo/Angola. Concluiu o primeiro ano do Curso de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (1986/86) e trabalhou como actor em diversas produções até 1995. Três anos antes começara a desenvolver trabalho como contador de estórias no Centro Educativo da Bela Vista, ao serviço do Chapitô, o que o levou a mudar de percurso. Desde então tem contado um pouco por todo o país, enquadrado em diversos projectos e abrindo caminho aos vários contadores que se lhe seguiriam. A base do seu repertório são temas da tradição oral portuguesa e, paralelamente à actividade de narrador, conduziu campanhas de recolha de contos tradicionais, algumas delas editadas, como os Contos Populares Portugueses

pela Câmara Municipal de Palmela em 1997 e os Contos Tradicionais da Região do Entre Douro e Vouga pela Associação de Municípios das Terras de Santa Maria em 2006.» (Carmelo, <http://narracaooral.blogspot.pt>, 2008. Recolhido a 11 de Janeiro do ano 2013).

Considerado pioneiro na área da contação em Portugal, Fontinha mantém contactos com várias instituições, escolas, bares e outros locais que recorrentemente apelam à sua intervenção, frente aos mais diversos públicos. É porém particularmente realçada a sua relação com o Centro Educativo da Bela Vista (instituição fundada ao abrigo da Segurança Social) onde interage desde muito cedo, na sua carreira como contador, com crianças e jovens educacionalmente problemáticos, negativamente cadastrados e em necessidade de ajuda no âmbito da reinserção social.

Tanto no centro educativo acima referido quanto em outras instituições de natureza idêntica, escolas do ensino básico do 1º ciclo e jardins-de-infância, as suas sessões são fechadas ao público, pelo que o acesso às mesmas e a visualização desta sua modalidade só se pôde realizar por meio de vídeos amadores. É visível a constante solicitação à participação das crianças por parte de Fontinha no decorrer da contação de uma história, e notável a prestação educativa que o narrador empenha. Com efeito, Fontinha insiste, não necessitando de grande esforço, no diálogo com as crianças e jovens, que tão facilmente respondem ao seu apelo. O mesmo diálogo toma lugar no âmbito do conto escolhido para a ocasião (que normalmente depende do discernimento do profissional) e perspetiva a explicação e contextualização do enredo da história. Neste sentido se estabelece a intenção educativa que, por sua vez, tem cabimento no campo de ação de uma sessão em contexto educativo.

Segundo partilha o contador, é cada vez mais acentuada a sua preferência pelos contos tradicionais para a construção e atualização do seu repertório. A propósito do trabalho de pesquisa que presentemente exerce (“recolha de contos tradicionais”, tal como expõe também Carmelo no excerto acima transcrito), Fontinha encontra-se com o que refere como “(...) uma grande responsabilidade em não deixar cair [estes contos, este repertório tradicional] no esquecimento.” (Fontinha, 29/01/2013). De facto é capaz de encontrar, em cada conto tradicional, grande número de aspetos dignos de se expor ao público que, no fundo, pouco conhece do passado e das bases da própria cultura portuguesa, e dignos de se utilizar como ferramenta didática. Neste sentido, qualquer ocasião é propícia ao seu repertório, seja ele utilizado numa escola primária ou num bar noturno.

As sessões de Fontinha tomam lugar no espaço de uma cadeira, e assim se assume a sua postura. Toda a sua atividade envolve o jogo teatral do tronco e membros superiores, que se submetem por inteiro ao desenrolar do conto narrado. Na serenidade típica do seu estilo discursivo se insere o tempo da pausa, da explicação, da surpresa e da evidência, que adequadamente evidenciam a identidade de cada personagem. O espaço da ação explicita-se sobretudo verbalmente, não obstante a necessidade da existência de um complemento corporal, que toma lugar através da teatralidade. Deste modo, o perfil de Fontinha engloba todos os aspetos verbais e teatrais (jogo sincronizado entre o corpo e a voz) necessários a uma límpida percepção da narrativa, dignos de um profissional capaz de mergulhar no conto e de transportar consigo todo o público ouvinte.

CRISTINA TAQUELIM

À semelhança de António Fontinha, também a narradora Cristina Taquelim enfatiza a sua preferência pela tradição oral portuguesa, recorrendo ao largo repertório de contos tradicionais que já adquiriu.

Pelo seu próprio percurso de vida, recorre maioritariamente ao que provém da região de Beja (Alentejo), de Trás-os-Montes e das Beiras. Não se centrando apenas no que é português, abrange ainda parte da tradição oral latina e, sobretudo, africana, conforme o que aglomera ao seu repertório por cada vez que viaja pelo mundo. Descreve-a Luís Carmelo nas seguintes palavras:

«Nasceu em Lagos em 1964. Licenciou-se em Psicologia Educacional e fez Pós-Graduação em Ciências Documentais. É Mediadora de Leitura e Técnica assessora da Administração Local na Biblioteca Municipal de Beja, onde é responsável, a par dos projectos continuados de mediação da leitura, pelos programas de Narração Oral na Biblioteca, as Palavras Andarilhas e as Mil e Uma Noites Mil e uma Histórias. Figura de referência no panorama nacional, tem apresentado diversas comunicações em colóquios e congressos sobre mediação e dinamizado oficinas nesta área. Desenvolve desde 1995 actividade como narradora, tendo trabalhado com públicos de todas as idades e participado em diversos encontros em Portugal, Brasil,

Moçambique, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Espanha e Argentina.»
(Carmelo, <http://narracaoral.blogspot.pt>, 2008. Recolhido a 14 de Janeiro do ano 2013).

Foi maioritariamente através dos festivais “Palavras Andarilhas XII” e “Terra Incógnita I” que se pôde observar a prática profissional da contadora. Também anteriormente houve a oportunidade de, no decorrer de uma unidade curricular correspondente à “Pós-Graduação em Livro Infantil” que se realiza na Universidade Católica Portuguesa (Faculdade de Ciências Humanas, em Lisboa), assistir um par de aulas de Taquelim, a propósito da dinamização da leitura em bibliotecas (ano letivo 2010-2011).

Caraterizam o estilo da narradora aspetos semelhantes a António Fontinha, anteriormente analisado, no sentido em que também neste caso existe a predominância do uso da cadeira como procura do mesmo ambiente tradicional que se adaptava em ambiente rural para a contação de histórias (sentados à lareira, na sala, à mesa, entre outros). Reflete a autora, relativamente ao seu passado, que o grande gosto que hoje tem em contar e ouvir histórias provém do ambiente familiar de cumplicidade e relação que se estabelecia “em volta da comida”. (Taquelim, 08/09/2012).

“Quando era pequena tudo se passava em volta da comida, sentados à mesa. O grande prazer da escuta que hoje tenho nasceu aqui. Todos gostavam muito de contar.” (08/09/2012).

Denota-se no seu estilo a procura incessante pela genuinidade e espontaneidade da contação. É da sua opinião a ideia de que está na idade e na sabedoria anciã da pessoa o que se revela como essencial para se encontrar um verdadeiro mestre da narrativa, no sentido em que é através dos mais idosos que Taquelim se confronta com a dúvida e a inquietação necessária para, “como escutadora”, desenvolver o respeito pela própria escuta e manter em si o conto (08/09/2012).

«(...) nesse sentido, os velhos são os meus grandes narradores porque não se vergam ao auditório: contam aquilo que querem, quando eles querem. E quando a gente pede:

- “Ah, conte-me lá a do toirinho azul!”

- “Lá chegaremos!” [respondem]

(...) Mas primeiro tens de escutar três ou quatro horas de gravação com os contos que eles querem contar, quando eles querem contar, com o tempo que eles querem contar, e depois, se provares que és merecedor da palavra antiga, quando já desesperaste de vir a ouvir o conto do toiro azul é que eles nos dizem:

- “Ouça lá, a menina não tinha pedido a história do tourinho?”

E esta escola de respeito pela escuta, de construir a escuta, foi das coisas mais bonitas que eu aprendi. Na relação com os idosos e muito iluminada pelo trabalho de pesquisa que faz o António [Fontinha, em relação à recolha de contos tradicionais], que me chamaram a atenção para isto.»
(08/09/2012).

Posto isto, faz sentido a pouca ou nula envolvimento do aspeto educativo que Fontinha adota, no repertório e na experiência empírica de Cristina Taquelim. Este reserva-se maioritariamente ao ambiente bibliotecário e às várias palestras e workshops que realiza, tomando uma natureza mais adulta, não propriamente direcionada à infância mas à mediação da leitura.

Decide a profissional distinguir a contação dos vários contos no decorrer do mesmo serão através do remate de um – “Seja bendito e louvado, o conto está contado.” – e a introdução formal de outro – “Este conto que vou agora contar vem das terras longínquas de África. E dizem os sabidos (...)” (Taquelim, 07/09/2012).

À semelhança de outros contadores observados, tais como Rodolfo Castro e Thomas Bakk, escolhe por vezes intercalar ou finalizar contos com o auxílio de cantares populares, maioritariamente da sua terra, o que de certa forma acaba por aproximar o ouvinte ao ambiente em que o respetivo conto é vivido.

Nos diferentes contextos, com os diferentes públicos ouvintes, a contadora não se deixa castrar pelo espaço. Não se limitando a contar sentada, quando o ambiente assim exige, também se levanta da sua cadeira, ou não a chega sequer a ter. É porém maioritariamente através da teatralidade, tal como acontece com Fontinha, da corporeidade e do jogo entre o gesto e o discurso que ganha vida a sua narração.

JORGE SERAFIM

Natural de Beja, também Serafim trabalha na Biblioteca Municipal da localidade, na seção mais direcionada para a infância e a juventude. Num breve olhar sobre o que diz Carmelo a respeito do contador, encontra-se o seguinte:

«Técnico no sector infanto-juvenil da Biblioteca Municipal de Beja, desenvolveu actividade regular na área da promoção do livro e da leitura durante cerca de treze anos. Como contador de histórias, tem percorrido o país de norte a sul, incluindo os Açores, efectuando inúmeras sessões de contos para públicos de todas as idades. Tem participado em encontros de narração oral, nomeadamente em Espanha, Argentina e Canadá. É presença regular na SIC e na RTP1 em programas de humor e é também autor de vários livros: “A.Ventura”, “A Sul de Ti” e “Estórias do Serafim”.: “Conto para que as palavras regressem a casa mais cedo. Para que entre nós deixem de haver vazios difíceis de habitar. Como as aves rumo a um sul à espera de existir. Conto para dar sentido aos passos que faço. Para reaprender a amar todas as ruas que percorro e entender todas as gentes que encontro. Conto para apagar silêncios fundos e afagar tristezas demoradas. Para fazer dos dias a morada da fala e dos meses a terra sonhada. Conto para que tudo à minha volta seja mais bonito. Tão simples de fazer tão complicado de entender...”» (Carmelo, <http://narracaoral.blogspot.pt>, 2008. Recolhido a 14 de Janeiro do ano 2013).

Salvo exceções pontuais cujo meio não requer que o contador esteja sentado (como é exemplo a sua atuação de Julho de 2008 no programa “Levanta-te e Ri”, pertencente ao canal televisivo da SIC), Serafim utiliza métodos semelhantes a Fontinha e a Taquelim. O seu repertório vagueia pelo mundo, de um modo mais acentuado por Portugal e África e respetivas tradições orais. Naturalmente reprime ou exprime determinadas expressões, conforme o público ao qual se dirige. Também nas sessões deste contador, observadas no âmbito do festival “Palavras Andarilhas XII”, se pôde observar a excelência da conjugação entre a performance corporal e o texto narrado.

No contexto do festival que teve lugar em Beja, sua terra natal, houve oportunidade de entender a forte ligação que o profissional tem com um determinado grupo ouvinte, constituído

por uma dúzia de homens de terceira idade, que não falham uma sessão de Serafim, e provavelmente o conhecem desde a sua juventude. Com este pequeno grupo em particular, existe uma familiar saudação e um diálogo mais correspondido que o normal.

O que mais distingue o estilo de Jorge Serafim da maioria dos contadores observados é a sua forma característica de acabar um conto e começar outro. Serafim escolhe dialogar com o público, apesar de este preferir permanecer em silêncio e em total absorção (exceto por vezes, como foi acima referido, por parte do pequeno grupo de idosos assíduos às suas sessões que acabam por ser diretamente interpelados). Em momentos intermédios partilha pareceres, opiniões pessoais humorizadas ou ridicularizantes do que se passa no país ou à nossa volta, englobem estas questões de política, de socialização (nomeadamente internáutica) – “(...) a pessoa no *Facebook* já nem sabe do que está a gostar ou a partilhar, (...) no outro dia vi um *post* que dizia assim: a minha mulher andou-me a enganar. 60 pessoas puseram *like*, outras 20, *partilho*.” (Serafim, 30/08/2012) – ou de qualquer outro tema que acabe por envolver a vida de cada ouvinte. Subtilmente, sem que dê a entender, a propósito de algo ou, por vezes, de nada, começa uma nova contação.

JOSÉ CRAVEIRO

José Craveiro é, dentro dos contadores profissionais portugueses observados no decorrer da pesquisa efetuada para o presente estudo, o de mais avançada idade e, curiosamente, de mais distante formação. A sua prática foi analisada através da atividade “Contos no Autocarro” e do espetáculo “Serão dos Contos”, que tiveram lugar em contexto das “XII Jornadas do Conto”, na Cidade de Braga, entre os dias 02 e 03 de Maio do ano 2012 (*vide* Anexo 9).

Carmelo descreve-o da seguinte forma:

«Nasceu em Tentúgal em 1954. Mestre de saberes e de sabores da sua terra, não só é um fiel depositário do património daquele vale onde corre o Mondego como um agente na sua preservação e actualização. Dos cantares aos trajos, das orações aos licores, dos contos às ervas medicinais, das procissões aos manjares tradicionais, tudo parece habitar as palavras e os gestos deste “contador de histórias” na acepção mais enraizada e

abrangente do termo. O seu repertório inclui temas da tradição oral ouvidos e vividos em primeira-mão.» (Carmelo, <http://narracaooral.blogspot.pt>, 2008. Recolhido a 16 de Janeiro do ano 2013).

O estilo de Craveiro distingue-se dos restantes contadores na despreocupação e à vontade que demonstra em palco. Pouco se preocupa com o estar sentado ou de pé, desde que disponha do espaço necessário para se mover em maior ou menor intensidade conforme o desenrolar de cada conto. Não deixando de estar bem presente a noção da corporeidade e da teatralidade, toda esta harmonia toma um aspeto genialmente desleixado. Na verdade, é mais que evidente a sua escola empírica, genuína, de vida.

O seu repertório, naturalmente, baseia-se nos contos da tradição oral do seu meio, da sua terra, e nas histórias que em criança acreditava serem verdadeiras (algo perceptível pela sua proximidade afetiva às narrativas que faz, no decorrer da sua sessão no acima referido “Serão dos Contos”, a 03 de Maio). José Craveiro trata-se de um contador profissional emocional que remata e recomeça as suas contações com carinho e, na relação com o ouvinte, dialoga como se se tratasse dos seus netos.

RODOLFO CASTRO

Nascido a 18 de Novembro de 1965, Rodolfo Castro autodenomina-se como escritor, contador de histórias, formador e investigador na área da arte, contação e leitura (Castro, 21/01/2013). Membro da “Red Internacional Cuenta Cuentos” desde Agosto de 2010 (de origens latino-americanas) e membro ativo do IELT (Instituto de Estudos de Literatura Tradicional).

Através do seu *site* eletrónico pessoal (<http://www.rodolfocastro.com/>), pode-se verificar o seguinte:

- i. Construiu currículo, maioritariamente entre a Argentina, o México e Portugal;
- ii. Formou-se em Ensino Básico do 1º Ciclo;
- iii. Experienciou-se na área da leitura em voz alta, contação de histórias e investigação;

- iv. Possui cerca de dez obras publicadas e inúmeros títulos de colaboração em artigos no âmbito das áreas acima referidas;
- v. Participou em inúmeros eventos em cada um dos países acima referidos, entre os quais os Festivais das “Palavras Andarilhas XII” (Beja) e da “Terra Incógnita I” (Lisboa).

(Recolhido a 22 de Janeiro de 2013).

Grande parte do trabalho desenvolvido por Castro resulta do autodidatismo e da procura de experiências empíricas. De facto, confessa o autor e contador que se tal não acontecesse, isto é, se o mesmo não se submetesse a uma árdua procura pelo ingresso na área profissional onde atualmente se encontra através do trabalho criativo e formação individual (não académico), de forma alguma viria um dia ser capaz de o fazer (Castro, 21/01/2013).

De acordo com os dados acima apresentados explica-se o perfil de Castro que, em se diferenciando dos restantes, demonstra, dentro do que se pôde observar, resultados de uma evolução individual, subjacente à experiência empírica que obteve em contacto com o público ouvinte.

Partilha Castro que se tratou de uma descoberta pessoal de grande importância a tomada de consciência de que o mesmo, a dada altura em que se viu frente a uma realidade que requeria a contação de um par de histórias sem auxílio dos respetivos livros, era capaz de transmitir o seguimento lógico do enredo de vários contos cuja leitura o tinham treinado (Castro, 21/01/2013).

Apesar de ter aberto a sua carreira profissional através da leitura em voz alta, esta consistiu no grande arranque que hoje o mantém onde se encontra (como contador profissional experiente e requerido) e o permite narrar sem qualquer indicio de monotonia. A leitura em voz alta teve a duração ideal para que Castro desenvolvesse o discurso dramático, teatral, e aprendesse a envolver o seu próprio corpo na história contada (corporeidade). Castro admite sentir-se verdadeiramente realizado quando, ao se deixar envolver no conto “de corpo e mente”, é capaz de transportar consigo o ouvinte (Castro, 21/01/2013).

Esta realização pessoal, confessa o contador, revela-se cada vez mais complicada pelo seguinte facto: relativamente aos seus ouvintes, a procura surge na sua maioria por parte do público. Denota Castro o problema com que se depara em cada sessão “aberta a todas as idades”, ao se voltar a ver frente ao “mesmo grupo [de ouvintes] ” (Castro, 21/01/2013), pouco

variado de dia para dia, que começa a conhecer o seu repertório e, por isso, a obriga-lo à sua constante renovação. De facto, é o público (que já o viu atuar em sessões anteriores) que o procura e não o contrário, sendo este um fenómeno que experimentou apenas em Portugal, pois antes de chegar ao país a sua realidade de leitor requeria que Castro percorresse várias escolas diferentes, com novos alunos que nunca o tinham ouvido.

THOMAS BAKK

Contador e contista, Thomas Bakk autodenomina-se como um “contautor de histórias”. Nasceu no Rio de Janeiro (Brasil) em data incerta, e cedo se mudou para a Cidade do Porto (Portugal). Como apresentação do seu perfil e formação profissionais, elabora e partilha o seguinte poema:

«Eu chamo-me Thomas Bakk, / Pra registo nas memórias, / Mas é bom que se destaque / Que sou *contautor* de histórias. // Trabalho desde miúdo / No ofício da criação, / Fazendo um pouco de tudo, / Por vício da profissão. // Formado em Arte Dramática, / Nunca aprendi a lição. / Quem me ensinou foi a prática, / Sem pós, nem graduação. // No início atuei na rua, / Sozinho, pra multidão, / Despido, com a cara nua, / Só de fatomacacão. // Chamavam-me nessa altura / Pela alcunha invulgar / De "Operário da Cultura" / Do Teatro Popular. // Cansado de ser o bobo / Da corte, sem um tostão, / Fui eu para a Rede Globo / Ser autor de televisão. // Voltei às origens tesas, / Trabalhando desde então / Com teatro nas empresas, / No campo da Formação. // Não aguentando a vileza / Do produtor, meu patrão, / Deitei as cartas na mesa, / Para a minha demissão. // Fui trabalhar nas escolas, / Na área da Educação, / Levando teatro às tolas, / Em forma de intervenção. // Enquanto o ofício cénico / Só me rendia vanglorias, / Deixei de ser académico, / Pra ser *contautor* de histórias. // Resgatei meu cariz lúdico / E não me arrependo disso, / Pois trabalho para o público, / Sendo apenas um castiço.» (Thomas Bakk, <http://www.facebook.com/thomas.bakk2>, s/d. Recolhido a 31 de Janeiro do ano 2013).

O texto se confirma na página eletrónica dedicada ao autor, a propósito do Festival das “XII Palavras Andarilhas”. Sob a alcunha “O Senhor Dos Cordéis”, descreve-se no excerto abaixo transcrito:

«O Senhor dos Cordéis.

Thomás Bakk é professor, pesquisador, escritor, actor e contador de histórias, nasceu no Brasil onde se formou em arte dramática. Tem peças encenadas, obras publicadas, foi guionista da Rede Globo de Televisão, e actualmente ministra acções de formação nas áreas da Dramaturgia, Teatro e Literatura. Dedicar-se principalmente, à recolha e narração oral de contos de Tradição Oral e da sua autoria, um trabalho que tem desenvolvido em Instituições de Acção Social, bibliotecas, livrarias, escolas, universidades e espaços culturais. Sobre o contar histórias diz: “Contamos histórias desde quando nascemos, ao momento em que morremos; desde o instante em que acordamos, até à hora de dormir. E quando sonhamos, continuamos a contar a nós próprios as histórias que queremos ouvir.”» (Taquelim, <http://palavrasandarilhas.wordpress.com/thomas-bakk/>, 2012. Recolhido a 31 de Janeiro do ano 2013).

Observado no âmbito das “XII Jornadas do Conto” (Braga) e do Festival das “Palavras Andarilhas XII” (Beja), Bakk revela um perfil único, teatral e extremamente artístico, tanto no uso do corpo quanto na organização discursiva. O aspeto que mais o destaca é o uso constante da rima em toda a sua prática narrativa, tal como podemos observar no poema auto descritivo acima transcrito.

Bakk tem um repertório bastante definido de sessões devidamente intituladas. Cada intervenção agendada e anunciada ao público indica qual a sessão que irá decorrer. “O Senhor dos Cordéis” trata-se do título de um pequeno conjunto de histórias humorísticas específicas da sua autoria que, tendo sido reutilizado no Festival de Beja, lhe deu a alcunha em Agosto/Setembro de 2012.

Uma característica específica que vários contadores revelam e Bakk elege como essencial trata-se da capacidade para intercalar a contação com a música. Bakk faz-se acompanhar por uma pandeireta que, inesperadamente, tira do saco e utiliza como acompanhamento a um cantar típico, interligado com a sua contação. Os mesmos cantares são,

à semelhança do que escolhem Taquelim e Castro, maioritariamente populares e típicos de determinada zona.

AVELINO GONZALEZ

Avelino Gonzalez, contador Galego, nasceu em Vigo a 1962. Manifestou-se como contador no âmbito das “XII Jornadas do Conto”, Braga, em Maio de 2012. Apesar da sua formação académica na área da representação e da sua profissão específica como ator, distingue atualmente três vertentes, dentro da sua atividade profissional: o cinema, o teatro e a contação.

Não se detendo, ao contrário da maioria dos contadores observados, na pesquisa da tradição oral, a área da contação fixa-se no repertório que conhece e que, ainda assim, se integra na memória do seu país. Recorre à lengalenga como estratégia de mudança entre um conto e outro e manifesta de forma bastante evidente o seu perfil de ator em qualquer situação, frente a qualquer público, dentro de qualquer ambiente.

Apresenta-se em <http://www.avelinogonzalez.com/> (*site* electrónico pessoal) de forma breve e simples: “Ola. Son actor, monologuista... entre outras cousas!” e expõe, dentro do mapa do mesmo *site*, o seu currículo em cada uma das áreas.

O seu perfil de narrador baseia-se muito na corporeidade. Em palco, tanto se pode observar momentos em que González mal se move como, em contraposição, momentos de grande atividade física em que o profissional salta por cima das várias bancadas do público e brinca com os cabelos de uma jovem aluna intimidada (DB, 02/05/2012, no auditório da Escola Secundária Dona Maria II, Braga). Efetivamente a observação da sua prática em contexto escolar tornou-se única, não apenas no sentido em que se tratou de uma situação específica, direcionada para um público que normalmente mais afasta o contador recém-chegado ao terreno da narração, mas também pela capacidade que demonstrou González em captar a atenção de jovens em idade crítica, em que “nem tudo lhes é interessante” e em que “para eles contar histórias é para crianças, e não para as suas idades” (González, 02/05/2012). Confessa o narrador que, de facto, este público também a ele o assusta mais que qualquer outra faixa etária, mas sendo visto como um desafio, são sessões que, normalmente, acabam com grande êxito.

O início da sessão em causa teve lugar com a entrada ruidosa do jovem público, pouco interessado com que viria a assistir nessa tarde. De telemóveis em mão, talvez felizes por não estarem em aula, no entanto extremamente atentos ao que os rondava, de canto-do-olho fixo em Avelino González. Foi notória a intervenção inesperada do profissional que, utilizando as suas aprendizagens académicas no campo da mais pura teatralidade, logo captou a máxima atenção de todo o auditório, através de um curto jogo de altos e baixos volumes vocais. Todo o seguimento que teve a sessão se revelou de extremo interesse: pelas lengalengas, pelo humor típico das suas histórias e pelas breves conotações “apimentadas” nas descrições dos respetivos personagens.

Nesta e em outras sessões o profissional revelou não temer a repetição do seu repertório. As mesmas histórias foram ouvidas frente a um público aberto (dentro de um autocarro), seguidamente, numa escola secundária e, por fim, num “salão medieval” aberto ao público adulto. Ainda assim, em nada se repercutiram.

Algo que se revelou interessante ao ouvir o contador foi a observância de um sentimento de constante surpresa, quer na audição de novos contos, quer na audição de contos acabados de ouvir em contexto diferente. Ambas as situações se acabam por manifestar como uma novidade, sobretudo pelo facto de nunca se poder prever o tipo de comportamento que Avelino González estará para ter.

CLARA HADDAD

Atriz e contadora, Haddad revela todo o seu lado feminino na prática profissional, desde o vestuário que elege ao movimento corporal que demonstra. Apresenta-se como atriz, narradora oral, produtora cultural e formadora. O seu perfil, partilha Carmelo, descreve o seguinte:

«Atriz e contadora de histórias profissional. Nasceu na cidade de São Paulo/Brasil em 1975 e desde 2005 fixou residência em Portugal. Narra para todos os tipos de públicos, e em algumas ocasiões a narração é acompanhada por música ao vivo. Seu repertório é composto por relatos tradicionais árabes, brasileiros, portugueses e africanos.

Com senso de humor, leveza e magia Clara conta histórias que ouviu e aprendeu desde a infância. Já narrou por todo o Brasil e Portugal,

Espanha, França, Bélgica e Venezuela... em teatros, centros culturais, escolas, festivais, bares, etc.

Coordena a consultoria de arte "Contos da Carochinha – Brincadeiras com arte" onde dinamiza cursos sobre a arte de contar histórias, dança e teatro. É programadora da "Quarta dos Contos", noite de contos para adultos, que acontece uma vez por mês, na Tertúlia Castelense em Portugal. Integra a equipa do serviço educativo do Hospital Pedro Hispano onde desenvolve um projecto pioneiro que une contos, meditação e visualização criativa para crianças internadas. É membro da Red Internacional de Cuenta Cuentos.» (Carmelo, <http://narracaoral.blogspot.pt>, 2008. Recolhido a 06 de Fevereiro do ano 2013).

A sua prática foi, juntamente com González, Bakk e Craveiro, observada em Braga, nas "XII Jornadas do Conto", no serão de 02 de Maio que teve lugar no Salão Medieval da Cidade.

A sessão, de público mais adulto dada a hora tardia, teve o lugar de um palco pouco amplo, que poderia ser usado de acordo com as preferências e intenções de cada contador. Enquanto a maioria preferia manter-se em leves movimentos e expressar-se através da teatralidade enfática dada ao discurso, juntamente com o jogo da corporeidade cuja tarefa consiste em "trazer o ouvinte à história", Haddad optou por utilizar grande parte do espaço do palco, através de acessórios temáticos que estavam de acordo com o repertório que escolhera para esta noite. Como profissional formada em teatro, incorporou cada personagem de cada história ao mover-se para a posição em que os imaginava, no devido tempo e espaço. No pouco apelo que fez frente à possibilidade de observação ativa e participativa do público, foi capaz de despertar o interesse das duas crianças presentes entre o público. Poder-se-á dizer que os aspetos que mais distinguem a contadora dos restantes profissionais observados são o uso de acessórios temáticos que utiliza para caracterizar cada personagem, a extrema mobilidade que adota em palco (que, até certo ponto poderá tornar-se confuso caso não exista o acompanhamento de breves explicações da ação ou a limpeza de movimento excessivo) e a capacidade particular em obter a atenção do público mais infantil, talvez enfatizado pela sua transparência feminina e educativa.

Relativamente à escolha do seu repertório, verifica-se que de facto a contadora seleciona mitos e lendas, sobretudo de origem árabe e brasileira, por vezes também portuguesa e espanhola.

Clara Haddad é ainda fundadora da “Escola de Narração Oral Itinerante”, projeto pioneiro em Portugal com sede na Cidade do Porto, onde faz formação inicial e avançada para “a arte da contação” e para “o teatro na narração”. Descreve-se no *site* da escola (e confirma no seu, <http://www.clarahaddad.com>) a seguinte explicação:

«Pioneiro a nível nacional a “Escola de Narração Itinerante” é um projeto com “sede” no Porto-Portugal. Têm desde sua concepção um formato que vai de encontro as necessidades de formação especializada na arte de contar histórias e mediação de leitura. Possui delegações fixas em Portugal nas cidades de Coimbra e Lisboa e no Brasil nas cidades de São Paulo, Recife e Santa Catarina. (...)

A “Escola de Narração Itinerante” pretende ser o maior centro de execução e prática deste ofício honrado. Todos os cursos sobre contar histórias são ministrados em português e em algumas ocasiões em espanhol, francês ou inglês (com tradução).

Uma ideia original da narradora Clara Haddad.» (Haddad, <http://www.escolanarracao.com>, 2008. Recolhido a 16 de Fevereiro do ano 2013).

Não se pretendendo reentrar em discussão acerca da validade do que é ensinado numa escola desta natureza, pois efetivamente houve espaço para tal anteriormente no presente capítulo, denota-se apenas a tendência de Haddad no aspeto educativo/didático, pouco espontâneo ou genuíno (como se verifica em grande número de contadores cujo principal foco se baseia no revivalismo da tradição e memória oral), que reflete também na sua prática.

BEN HAGGARTY E TIM BOWLEY

Ambos nascidos no Reino Unido, foram observados em Portugal, Haggarty no âmbito do Festival da “Terra Incógnita I” (Lisboa, 2012) e Bowley a propósito das “XII Jornadas do Conto” (Braga, 2012). Embora nos dois casos se verifique um repertório idêntico baseado exclusivamente na tradição oral inglesa revelam, naturalmente, perfis profissionais bastante

distintos. As duas sessões consistiram na contação de uma história longa (um conto em cada caso), ao contrário do que se tem vindo a verificar com outros narradores (pois na maioria dos casos opta-se por contar várias histórias na mesma sessão). Revelam-se então dois perfis bastante distintos na utilização do espaço e na organização do discurso.

Tim Bowley, contador de avançada idade, toma a opção da escassa movimentação em palco. Prefere manter-se parcialmente sentado sobre uma mesa colocada estrategicamente ao centro do palco e iniciar o seu discurso através do diálogo quotidiano e partilha de experiências que tem vindo a ter desde que chegou a Portugal (o contador vive, de momento, em Espanha). O seu discurso revela uma personalidade serena e sábia.

Ben Haggarty (contador de meia idade), por sua vez, dá entrada em palco de uma forma mais agressiva, quase apressada. Inicia o seu diálogo com o público através de uma questão específica, seguida por várias outras que, a seu tempo, introduzem o ouvinte no contexto da história. “Is there anyone in this room who has dreams? (...) If so, do you dream in color, or black and white? (...) Well our story starts with the typical young english man son of a typical english woman from the countryside, and as we know, he will be silly, a dreamer, a his name is...? Jack! Of course, Jack! As any typical english young man, son of a typical poor english woman! ”. Todo este diálogo inicial não tem continuidade enquanto o público não responder às questões que vai colocando. Deste modo obriga o mesmo a integrar-se na história e a sentir-se “à vontade” com o contador.

CONTANTINAS

Consiste num projeto de contação iniciado por Luís Correia Carmelo, acordeonista (ou tocador de concertina), iniciado a meados de 2010. Trata a contação no âmbito da música, inicialmente ao som da concertina de Carmelo e, mais tarde, com a junção do percussionismo inovador de Nuno Mourão. Carmelo, criador da presente ideia, autocaracteriza-se da seguinte forma:

«Nasceu em Lisboa em 1976, mas foi no Brasil que cresceu até 1991. Licenciado em Estudos Teatrais e Mestre em Estudos Portugueses com a dissertação Representações da Morte no Conto Tradicional Português

(Colibri). Pertence ao Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa e ao Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Encontra-se a desenvolver um projecto de doutoramento sobre Narração Oral, sendo bolseiro da FCT. Conta desde 2003, em bibliotecas, escolas, associações, teatros e festivais, em Portugal e no estrangeiro. Criou projectos como os "Contapetes Bebés", em co-produção com o Centro Cultural Vila Flor, o Teatro Maria Matos e a Pé de Mosca, a "Barraquinha dos Contos", apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian e nas "Palavras andarilhas", ou as "Contatinas", contos à concertina que aguardam uma edição áudio.» (Carmelo, <http://narracaooral.blogspot.pt>, 2008. Recolhido a 18 de Fevereiro do ano 2013).

Mourão, por sua vez, não expõe qualquer apresentação, tratando-se de um membro extremamente recente no campo e limitando-se a acompanhar o colega em cada sessão, através dos ritmos e efeitos sonoros “manuais” que improvisa por meio dos mais diversos e impensáveis objetos.

A prática da dupla Contatinas foi observada no âmbito dos festivais “XII Palavras Andarilhas” (Beja, 2012) e “Terra Incógnita I” (Lisboa, 2012). O repertório, que se mantém de sessão para sessão, consiste num conjunto de histórias curtas que ganham vida na música e, não necessitando de qualquer acréscimo expressivo corporal ou teatral para além da leve dança comprometente de ambos (ao som da música) enquanto, sentados, tocam os seus instrumentos, envolvem todo o público extasiado, silencioso e embalado.

Torna-se interessante o modo como a ênfase é dada aos devidos momentos, por parte de Carmelo. Apesar de se envolver na música, a história nunca é cantada, embora adquira um ritmo enfático específico que se acentua através de breves pausas totais (da narração e da música em simultâneo), seguidas de uma revelação, ora cómica, ora expectante, por vezes ainda inesperada.

Quando o contador pretende explicar algo ou expor alguma tristeza ao público, a sua contação ganha uma monotonia propositada, também esta facilmente equilibrada através da ausência temporária e propositada da “banda sonora”. Efetivamente, o jogo entre a música e a contação permite ao ouvinte a penetração total na narrativa do contador, sem que seja necessária a insistência enfática na corporeidade, na movimentação pelo palco e na explicação

por meio de gestos impulsos ou pausas, cuja responsabilidade passa então a fazer parte da forma como os vários instrumentos são tocados e intercalados pelos dois artistas.

CONTABANDISTAS

Consiste num grupo de cinco contadores de histórias de perfis extremamente distintos que, ao se juntarem como “Os Contabandistas”, se comprometem em promover a contação e a ideia da continuidade cultural através da tradição oral. Descrevem-se sucintamente pelas seguintes palavras:

«Somos um grupo de cinco contadores de histórias de origens diferentes. Contamos individualmente ou juntos em diferentes combinações, para todo o tipo de público, contos populares e tradicionais, fábulas, contos de autor e histórias de vida.» (Maúl e Fonseca, <http://www.contabandistas.com>, 2006. Recolhido a 19 de Fevereiro do ano 2012).

Compõe-se então pelos contadores:

- i. Antonella Gilardi, italiana, professora de expressão dramática e contadora profissional. O seu repertório baseia-se na tradição oral italiana (que a mesma traduz para português) e o seu perfil demonstra grande teatralidade e corporeidade. Move-se facilmente em palco (ou, conforme a observação efetuada de uma sessão que teve lugar no festival da “Terra Incógnita I” e de outra sessão apresentada através do “Clube da Palavra” que passa no “Canal Q” interativo, na rua) e não receia recorrer ao espontâneo e inesperado, o que dá uma certa conotação humorística ao que conta.
- ii. António Gouveia, português nascido em Angola, conta “histórias com um humor muito próprio e inquietante” (Maúl e Fonseca, http://www.contabandistas.com/#!__quem-somos, 2006. Recolhido a 19 de Fevereiro do ano 2012).
- iii. Cláudia Fonseca, brasileira formada em psicologia cujo repertório abrange histórias tradicionais e de autor de várias origens, nomeadamente brasileiras e portuguesas.

- iv. Luísa Rebelo, contadora lisboeta de avançada idade, narra histórias de sua autoria e contos tradicionais da Nigéria, Islândia, Alasca e Portugal.
- v. Sofia Maúl, terapeuta da fala, tradutora e narradora, apresenta-se como simples “cultivadora de orquídeas”. Traz consigo um longo repertório madeirense (sua terra), embora o complete com excertos da tradição oral do continente, da Suíça, Reino Unido, Alemanha e América do Norte (que ouviu e cantou com os seus avós).

Pertence à autoria do grupo a ideia e surgimento do festival da “Terra Incógnita I” (“Lisboa tem Histórias”), que foi trabalhado com o apoio constante de Cristina Taquelim e Rodolfo Castro. O presente festival consistiu na promoção da tradição oral e da cultura popular na Cidade de Lisboa. Teve efeitos extremamente benéficos no sentido em que se notou uma clara aproximação do público à cultura do seu país, de “outras terras” e das perspetivas históricas e origens dos Contos de Fadas de Perrault, mundialmente conhecidos (por meio de Rodolfo Castro, através do serão “Contos Malditos”, referido no capítulo anterior).

3.2 NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

«Sou pioneiro de um determinado tipo de consciência, de um determinado tipo de luta pela afirmação da figura do contador de histórias.»

Fontinha (29/01/2013, pp.132 da presente dissertação na seção dos anexos).

Discute-se no presente subcapítulo os assuntos referidos e revistos ao longo da dissertação. Após a devida revisão bibliográfica, o levantamento de questões e a elaboração de uma entrevista cuja finalidade visa o entendimento das opiniões de profissionais frente ao que já se patenteou até ao momento, apresentam-se as mesmas reflexões, obtidas frente a António Fontinha e Rodolfo Castro.

Começam-se ambas as entrevistas através de uma abordagem pessoal acerca do percurso do contador entrevistado, face ao caminho tomado como formação para a sua presente realidade profissional. As experiências de Fontinha e de Castro coincidem no sentido em que não houve, inicialmente, qualquer intenção exclusiva à prática da narração, pois tanto no primeiro quanto no segundo caso tudo surgiu como fruto de um conjunto de ocasiões e pedidos, sem fins lucrativos concretos. Fontinha partilha que, após a sua breve formação em teatro, surgiam pedidos soltos de várias instituições e escolas que teriam anteriormente tomado conhecimento da sua pessoa através de um trabalho específico (como contador de histórias no Centro Educativo da Bela Vista), no qual ainda hoje intervém regularmente. Não tinha, porém, qualquer perspectiva ou prognóstico para o sucesso desta carreira.

«Numa primeira fase comecei a contar sem perspectiva nenhuma de que viria a ser contador. Nem fazia ideia de que isto tivesse caminho. (...) Eu limitava-me a aceitar os convites que me faziam e a contar aqui e ali. Às vezes pagavam-me, depois comecei a fazer pequenos projetos e assim pude fazer trabalho de animação.» (Fontinha, 29/01/2013)

“Hoje”, confessa, “ponho toda a energia da minha vida nesta atividade” (Fontinha, 29/01/2013). Também Castro reage do mesmo modo, ao afirmar que de facto vive da contação: “não se vive só de contar histórias, embora eu não faça outra coisa. Conto histórias por escrito, quando faço formações, em palestras...” Mais adiante, explica a sua realidade profissional através da ideia de que o seu trabalho não se limita à narração oral. “Por vezes se fala disto como redundâncias: que o narrador oral tem de dar ênfase é às palavras... mas eu não sou um narrador oral. Eu sou contador de histórias e o formato não me interessa. Podem ser orais, corporais, musicais, escritas... não interessa. Conto histórias e não há receitas para isso.” (Castro, 21/01/2013).

A sua iniciação na profissão é refletida como sendo “um modo de sobrevivência”. Embora em jovem não se tenha cruzado com “esta realidade de contar histórias” conseguiu, através da sua formação em Ensino Básico, que ao emigrar deixara de ser adequada ao país (México), que uma editora o contratasse para ler as suas publicações em salas de aula. “É uma forma que as editoras infantis e infanto-juvenis do México têm de divulgar as suas publicações através das escolas.” (Castro, 21/01/2013).

«Eu fiquei ali 3 anos a contar em voz alta. Então foi uma vez que a editora tinha contratado um contador de histórias e ele faltou... e pediram-me que contasse. Pela 1ª vez! Duas contações correram muito mal (...) mas houve uma, a terceira, em que eu percebi que podia fazer ligações com o público. Senti que a história era minha e não sabia! (...) Foi uma escolha ao contrário, não fui eu que escolhi contar. (...) Entretanto já tenho 15 anos como autónomo, fora da editora. (...) Se eu não contasse histórias se calhar estava a trabalhar numa loja [risos] mas as coisas não foram por aí. Não foi uma escolha consciente, a de contar histórias. Só se tornou uma escolha consciente quando percebi que o podia fazer. Já não quero trabalhar mais em nada!» (Castro, 21/01/2013).

A sua formação, não tendo sido na área do teatro e da representação como é o caso de António Fontinha, desenvolveu-se sobretudo através do autodidatismo. “Fui autodidata, comecei a ler muita teoria e a treinar muito. Depois tirei muitos cursos de atuação, mimo, teatro, dança, música, acrobacia (...). Isto me ajudava a mim a ter um olhar próprio, a controlar o meu corpo.” (Castro, 21/01/2013). Também a aquisição da autoestima enquanto contador, que por sua vez

surge pela experiência, se revela como uma situação extremamente estimulante que se reflete em momentos de sucesso e de atingimento de “auges” da relação público-narrador. Revela-se também como um motor que inicia o profissional na capacidade e possibilidade para discernir, fazer escolhas relativas à sua performance.

“Ah sim! Acho que todos precisamos de um bocado de reconhecimento, de aceitação, e para mim essa foi a hipótese [oportunidade] de sobrevivência. (...) Quando atingi alguma popularidade, comecei a relaxar e comecei a escolher: há espaços em que não conto histórias, há histórias certas e histórias que não conto. Comecei a fazer escolhas e a ter uma proposta artística, estética. Não só a contar histórias, senão algo mais espiritual, mais profundo.» (Castro, 21/01/2013).

Surgindo a oportunidade e capacidade de discernimento, um contador passa a ter a possibilidade de escolher o que quer contar e quando ou onde o pretende fazer. Com efeito, existe contos desapropriados a certos ambientes. Muito mais raramente, poderão existir também contos desapropriados a certos públicos, embora tal praticamente não se verifique. Poder-se-á afirmar que certamente não é conveniente contar “histórias sangrentas, violentas” em escolas primárias, mas curiosamente, o mesmo acontece dado o local e não o público. Rodolfo conta que, na altura em que começou a criar espetáculos específicos, procurava captar a atenção de determinada faixa etária, porém, o resultado nunca coincidia com o que esperava. O exemplo mais claro que encontra trata-se de uma sessão específica de nome “Contos Malditos”. Esta consiste na contação das versões originais de três contos tradicionais que foram, com o tempo, reescritos, suavizados e infantilizados inúmeras vezes. São eles “A Cinderela”, “A Bela Adormecida” e “O Capuchinho Vermelho”, nas suas versões mais violentas e obscuras.

«Criei um espetáculo que se chama “Contos Malditos”, muito antigos, que eram contados às crianças, mas eu fiz uma pesquisa sobre como se contavam – de forma muito obscura – e fiz um cartaz para adultos, à noite. E avisei “(...)contados nas suas versões originais! Versões assustadoras, sangrentas (...)” Mas chegaram famílias. Bela Adormecida, Capuchinho Vermelho, Cinderela, também a Branca de Neve, eu avisei que eram relatos para adultos, mas as crianças também adoraram! E trouxeram

amigos! E as pessoas continuavam a vir, com miúdos... onde há violência e assassinatos! E isto para mim foi uma nova descoberta: não há contos para crianças. Comecei a ir à procura de contos sem escolha de idades. Então quando estou no espetáculo, decido o que vou contar “Olha! Aqui agora vou contar isto!”... são as sessões que mais tenho. Conto contos para adultos frente às crianças. O que muda é a forma de o fazer. O relato e o tipo de humor.» (Castro, 21/01/2013).

Mais adiante, Castro partilha das suas mais claras experiência frente à desnecessidade em catalogar determinados contos para determinadas idades. Trata-se de um momento em que se viu frente a um público adulto, quase como que de natureza obscura, a contar as histórias mais infantis do seu repertório.

«Aconteceu uma noite em que fui contar num bar à noite, mas não estava anunciado. Então chegou a malta das motas, do costume... eu achava que tinham anunciado, não sabia... então estava a gente toda noutra avião. E pensei: “Bom aqui tenho de contar coisas eróticas com duplo sentido”. Conte uma e ninguém me ligou nenhuma. Conte outra e ainda foi pior... e pensei bom, vou contar histórias para crianças. E comecei a contar com todos os recursos que uso para contar para crianças. Foi... um espanto! Foi assim: caíram as paredes! – “Uau! Outra!”. E fiz um espetáculo fantástico, num bar, com adultos a embebedar-se... e a ouvir histórias para crianças. Eu não posso calcular isso. Se me convidas para um bar à noite hoje, penso em histórias para adultos, não para crianças. Só depois ao estar lá é que com o decorrer da sessão posso entender o que devo fazer. É curioso porque mesmo sendo indivíduos reagimos em grupo. Sempre somos uma comunidade. Este grupo deixou-se levar por aqui, este outro já não. O ser humano precisa do grupo para agir.» (Castro, 21/01/2013).

Torna-se assim mais importante ter em conta o grupo que constitui o público como um todo que a realidade física de cada indivíduo. Também Fontinha corrobora, quando afirma contar os mesmos contos às diferentes faixas etárias.

«Contar a mais novos e a mais velhos, conto o mesmo, mas de forma diferente, conforme a idade mental do público. Vou ao encontro dos interesses de pessoas de 60/70 anos e de 6/7 anos. É um jogo.» (Fontinha, 29/01/2013).

Com o tempo e a experiência, o contador profissional aprende que de facto não vale a pena trazer consigo uma sessão inteiramente planeada, seja qual for o lugar onde ocorre e o público a que se destina. Fontinha confessa trazer apenas um conto inicial e “algumas cartas na manga” que poderão ser utilizadas ou não. De facto é o público que vai definir o material e o percurso de cada espetáculo.

«Tenho uma ideia do que vou contar hoje à noite. Levo uma proposta de primeiro conto e depois é conforme o interesse e as vivências que o público de hoje também partilhar comigo. Vou começar por ali, depois logo se vê. Eu cada vez menos tenho as coisas planificadas. (...) No normal tento alargar ao máximo o meu repertório, tento não me preocupar muito com o que vou contar ou deixar de contar. Vou sempre prevenido, com alguma coisa na algibeira para o caso de chegar lá e não ter ideia nenhuma, pode acontecer! Mas tirando isso, não levo muito a sério aquilo que levo na manga» (Fontinha, 29/01/2013).

O próprio narrador responsabiliza-se por alargar o repertório conforme a sua experiência e necessidade, bem como por pensar numa sessão com algum cuidado acrescido quando esta é tratada sob determinados temas ou propósitos. Partilha Fontinha, a propósito da sua experiência em centros educativos e jardins-de-infância, que são sessões desta natureza que requerem uma maior necessidade reflexiva, no sentido em que sente que lhe é proposto ir ao encontro do ambiente que dará lugar à contação.

«Quando me pedem sessões muito temáticas, quando vou fazer trabalhos muito cirúrgicos, quando vou trabalhar com públicos muito específicos, quando tenho objetivos pedagógicos... preparo-me para dar resposta ao pedido que me é feito. (...) Um contador de histórias, quando entra numa escola está em contexto educativo. Ou assumo esse contexto educativo ou não tenho nada a ver com ele... mas isso seria errado não gosto

de tapar o sol com a peneira em situação nenhuma. (...) Não tenho interesse nenhum em confrontas os educadores, mas a história que hoje tive a contar é uma história sobre a morte, ninguém levou a mal.» (Fontinha, 29/01/2013).

O acima exposto partilhava o contador, também a propósito da existência do aspeto educativo na sua prática, em comparação com o aspeto lúdico.

Castro afirma ter sentido a necessidade de alargar o repertório e de criar situações propícias em momentos concretos da sua evolução profissional. No início, conta um episódio passado em um primeiro contacto com a contação para um público adolescente que, conforme se apercebera, era evitado por vários profissionais devido ao desinteresse que tipicamente o jovem demonstra em determinada idade.

«No início, e durante os primeiros anos, contava histórias que me tinham dado para ler, contava histórias que sabia de cor. Num primeiro momento a escolha não era minha e no início era só praticamente crianças. (...) Rapidamente percebi que não havia contadores que gostavam de contar para adolescentes, então percebi que neste sítio havia muito trabalho, então especializei-me a contar para adolescentes. No México as escolas para adolescentes têm enormes auditórios, onde cabem 1000, 1500 adolescentes (...) que chegavam ali por que era uma atividade da escola e os professores os obrigavam. Então chegavam ali arrastando os pés. Então estar ali uma hora era um tédio... e mudar isso, levá-los a gostar de histórias, era para mim um desafio gigante. O que me obrigou a treinar muito mais, a ler, a estudar como falar com eles e criar uma forma própria, original de contar. (...) Era assim que eu contava para adolescentes. Ninguém queria fazer isso. Eu comecei a arriscar, a pôr-me em risco, a escolher contos mais transgressores, eróticos, cruéis, com humor irónico... e comecei a reagir com os adolescentes como eles reagiam comigo, com indiferença: “ah sim? vê tu... vai tu!...”. Comecei a falar com eles, do palco, no mesmo nível, mas com o poder de estar eu no palco. Correu muito bem e foi mais uma escola, com outro nível de exigência, em que descobri como falar com os adolescentes. Acho eu que se consegues falar com os adolescentes, consegues falar com todos! (...) As aprendizagens que tive aqui depois se

espalharam para os adultos e para as crianças. Descobri que uma coisa é contar histórias, outra coisa é fazer um espetáculo com contar histórias. Este criar um mundo ficcional, imaginário, através dos contos. Assim comecei a criar espetáculos.» (Castro, 21/01/2013).

A segunda situação de dificuldade e desafio que o contador experienciou foi, a propósito do alargamento do seu repertório, aquando da sua imigração para Portugal. Deparou-se com uma nova realidade em que, ao invés do que acontecia no México, o público não variava (e não varia ainda) de forma tão acentuada.

«Eu viajava por todo o México e o público era sempre diferente. Aqui eu vou para Beja e o público de Oeiras vem para Beja; vou para Coimbra e o público de Beja vem para Coimbra... assim, aqui a exigência de mudar as histórias tem sido muito maior... porque às tantas o público já as conhece todas e eu não posso continuar a conta-las.» (Castro 21/01/2013).

Esta situação, partilha Castro, contém um lado positivo e outro negativo. O lado negativo consiste na necessidade, que por vezes existe na relação entre o contador e o conto, para amadurecer a contação do enredo do mesmo. “Há histórias que precisam de muito tempo para amadurecer e só ao fim de muitas vezes de a contar é que encontras a forma ideal para o fazer. (...) É frustrante, porque às vezes precisava mesmo de a treinar mais.” O lado positivo consiste na pressão, colocada pela exigência em “trocar de contos”, em relação ao estudo e ao trabalho de pesquisa que, segundo o profissional, nunca deve ser contornado. “É bom porque me obriga a ler mais e a estudar.” (Castro, 21/01/2013).

Voltando à presença do aspeto educativo na prática, anteriormente mencionado por Fontinha, em oposição ou composição com o aspeto lúdico, encontra-se de facto um jogo entre ambos que não os chega a distinguir por inteiro. Apesar de certas intervenções requererem por vezes a existência de algum elemento didático, este toma sempre parte em harmonia com o ludismo que a própria contação de histórias representa. Apresentar propostas cujo conteúdo insira aspetos didáticos torna-se tarefa fácil no sentido em que, segundo Fontinha, “os contos tradicionais [material preferido por grande parte dos contadores profissionais] têm muitos elementos didáticos embora estejam normalmente armados, montados de uma forma não académica.” (Fontinha, 29/01/2013). Faz todo o sentido, de facto, que assim seja, pois na

memória do antigo (memória oral de um povo), em ambiente de aldeia, as histórias contavam-se também como advertência e ensinamento. “O ensino da cultura popular não é um ensino formal. É um ensino pelo exemplo, pela referência, pela memória (...) é um ensino pelas referências afetivas.” (Fontinha, 29/01/2013).

Neste aspeto, relativamente à ludicidade natural que a contação representa, Fontinha critica a forma como hoje se menciona esta atividade: “a arte de contar”.

«Arte de contar? Eu não sei se é uma arte. Sei que é um jogo, uma brincadeira (...) é sempre lúdica. O momento de contação é um momento de brincadeira. Não é preciso ser-se artista para se saber contar uma história.» (Fontinha, 29/01/2013).

Também Castro se afasta da designação artística, ao relembrar a sua iniciação na área, a sua pouca experiência na altura, a ausência de formação específica para este fim e a procura de sensibilidade para tal atividade.

«Quando comecei a ler teoria e a contar histórias, reparei que hoje se fala de contar histórias como uma arte... e para mim nunca foi isso. Para mim foi sobrevivência. Tinha de fazê-lo tão bem que a gente queria continuar a contratar-me. No início era só isto. Vou para esta escola, e vão ficar todos tão espantados, vai ser tão bom, que então vou conseguir outras duas escolas, e dali depois vou para uma biblioteca... então no início, estava um bocado afastado do romanticismo de contar histórias. Era mais uma angústia por sobreviver.» (Castro, 21/01/2013).

Castro encontra aspetos que se possam considerar didáticos de uma forma semelhante a Fontinha. Afirma ser fruto de alguma ingenuidade considerar que uma intervenção não afeta minimamente o público ouvinte e não provoca o surgimento de novos pensamentos em cada indivíduo. “Sei que as palavras criam uma reação.” (Castro, 21/01/2013).

«Todas as histórias que conto têm a sua mensagem, eu só procuro é não dizer qual é. Cada um tira dali a sua mensagem. Eu estou consciente de que há uma mensagem, mas não sou eu quem a vou dizer. Nesse sentido me afasto do conto como objeto didático escolar. A moral quando é dita

cancela o pensamento, como se dissesse “vocês não tem de refletir sobre isto, sou eu que digo o que têm de pensar”, isto é perverso. Muitos o fazem não por perversidade, mas há aqui um estilo condutista que impede o ser humano de se formar como crítico.» (Castro, 21/01/2013).

Neste sentido se introduz também a questão seguinte, que consiste na opinião do contador frente ao que se poderá considerar como contributo ao desenvolvimento da capacidade crítica, ou talvez apenas ao bem-estar, do ouvinte. Frente a tal proposta de reflexão, Fontinha questiona-se sobre os benefícios que o seu trabalho poderá trazer às gerações futuras. “O que é que as próximas gerações vão aproveitar do meu trabalho? Tenho que refletir, e essa reflexão implica que cada narrador tenha uma identidade e um posicionamento relativo.” (Fontinha, 29/01/2013). A mesma identidade que se reflete na forma como o narrador se relaciona e interage com o público, e o mesmo posicionamento relativo que permite ao profissional encontrar os momentos e caminhos mais propícios ao ambiente onde decorre uma sessão, em busca de um maior sentimento de contentamento e satisfação por parte do público. “Quando comecei a contar histórias não imaginei que ia fazer disto a vida. Continuei porque ia tendo interesse. Por isso sei bem quando é que está a ser interessante e quando é que começa a ser um bocado chato.” (Fontinha, 29/01/2013).

A partilha com o público parte sempre do discernimento do contador, no sentido em que é este o principal orador e mediador de um diálogo. Deste modo existe um forte sentimento de responsabilidade que a figura profissional presente adquire. Comenta Castro que antes de pensar no que quer partilhar com o público, seleciona em primeiro lugar aquilo que não quer partilhar. Só então comenta acerca do seu principal objetivo enquanto contador, que consiste em mover o ouvinte, desacomodar a audiência e proporcionar experiências de plena vivência dentro da capacidade imaginativa de cada um.

«Não gosto de espetáculos só de histórias e espaços onde a gente fique sentada tranquila. Não é que escolha histórias de terror, mas quero que a gente entre na história e para isso eu tenho de entrar na história. E para eu entrar na história preciso de saber que a gente está a entrar comigo. Quando o público reage de tal forma que não posso explicar, eu sinto-me a entrar na história com eles. Há assim qualquer coisa como de leitura mútua.» (Castro, 21/01/2013).

O acima transcrito obtém-se com maior ou menor sucesso, defende Castro, conforme o decorrer dos primeiros quinze minutos da sessão. Estes desempenham um papel crucial no entendimento mútuo da contação e envolvimento entre o público e o narrador. “As primeiras palavras, os primeiros quinze minutos de sessão são fulcrais. Quando sinto que isto não acontece, então «piloto automático», e tudo ocorre bem.” (Castro, 21/01/2013). Efetivamente, embora por vezes Castro admita não ter sido capaz de criar o ambiente perfeito em determinada sessão, para o qual sempre se esforça, a mesma decorre com naturalidade e nada impede que o público viva o momento e tire dele maior proveito. Mas tudo se torna sublime, todo o ambiente se transforma no imaginário que envolve por inteiro o grupo reunido, quando se consegue estabelecer a dita relação de entendimento mútuo no seio do mesmo.

«Digamos que de dez sessões que dás, duas ou três são maravilhosas. As outras são de piloto automático. Porque eu não consigo sempre ter essa sensação de magia: “Estão a ver? Uau!” (...) A História da Hiena que ouviste naquela sessão que tivemos aqui [Biblioteca Municipal de Oeiras], que nesse dia foi estreia, senti-a no máximo três sessões depois. Porque conseguia falá-la, não só conta-la, mas sim falá-la.» (Castro, 21/01/2013).

Também a organização do espaço acentua esta possibilidade no sentido em que se torna mais fácil manter o sentimento de cumplicidade acima explicado através de determinadas atenções, tais como evitar que o foco de luz se centre no contador de tal modo que o mesmo não possa vislumbrar o público, manter o mesmo nível de olhar entre o contador e o ouvinte de forma a facilitar o contacto visual, manter a proximidade física, entre outros. Castro explica o sucesso da tal estimada sessão quando revela o seguinte:

«Não foi mesmo uma sessão. Foi um momento espontâneo num espaço mais pequeno do que este, em que o público estava assim próximo como agora estamos - frente a frente – e não tinha luzes apontadas para mim. Era uma sessão de contadores de histórias com alunos meus. Havia dez alunos e umas quarenta pessoas mais... num ambiente muito propício com a gente já muito alegre e estimulada com as outras histórias que já

tínhamos contado antes. Eu passei de responsável para um deles, assim como “Bem, vou contar uma história!”. Só aí senti que já estava envolvido. É inexplicável!». (Castro, 21/01/2013).

Torna-se agora evidente a necessidade em compreender a natureza dos elementos que mais estimulam o contador à participação integral na sua própria contação. Assim se recorre à exploração da possível importância que é dada pelo mesmo aos personagens das histórias que narra, à forma como é elaborado o seu discurso e ao uso que faz da corporeidade e teatralidade no decorrer de cada narrativa.

Em ambos os casos, tanto Castro quanto Fontinha dão preferência ao conto corrido e à narrativa na sua forma original. Por parte de Fontinha, a escolha justifica-se primordialmente pelo trabalho de pesquisa e recolha de contos tradicionais que faz desde muito cedo na sua carreira, e pelo factor de preservação deste património, algo que considera de grande relevância nos tempos de hoje. Admite não deixar de se atrever a variar e ter “algumas muletas, como o Avelino [González] (...)”, que utiliza recorrentemente os trava-línguas e as lengalengas, embora considere nunca ter sentido a necessidade de definir para si um estilo concreto. “São estilos e eu nunca senti muita necessidade disso. Eu é mais a história, centro-me muito na história, em mais nada.” (Fontinha, 29/01/2013). Por sua vez, Castro concentra-se em “oralizar” o conto, permanecendo fiel à forma como este está escrito. Varia sobretudo através do registo, da entoação, da ênfase que dá a uma, por vezes outra palavra, conforme dita a sua inspiração e experiência. Daí sentir também a necessidade de contar e recontar a mesma narrativa, até que esta esteja inteiramente amadurecida, tal como foi discutido anteriormente no presente capítulo, a propósito dos prós e contras relativos à necessidade de renovação do repertório. A “oralização” fiel à forma escrita de uma história representa um grande desafio, comenta o contador, no sentido em que o permite concentrar-se no uso da corporeidade e da teatralidade e na variação do uso de formas de expressão vocal.

«A minha forma de falar, o registo, foi escolha minha. Não tem a ver com não fazer outras coisas, mas eu gosto do registo literário. Eu tento contar a história como está escrita, com as palavras que descobri no livro. Oralizo as histórias, mas esta oralização está muito ligada à forma como está escrita. Oralizo, não para ligar a forma escrita ao quotidiano, mas sim para que as histórias encaixem dentro da estrutura da oralidade, mantendo as

palavras literárias. Para mim é um registo que alarga as minhas possibilidades expressivas e tem algo de mais poético. Porque se eu coloco tudo em linguagem quotidiana, sinto que [as histórias] ficam aquém. Contar tem de ser um desafio!

- Mas quando contas um conto e depois o repetes, nunca contas da mesma forma. Como é que isto acontece?

- Não conto da mesma forma, o que pode acontecer é que conte com as mesmas palavras. O que muda invariavelmente sempre é a emoção, o ânimo das palavras, muda a energia, os momentos em que és mais apelativo ou mais suave.» (Castro, 21/01/2013, em diálogo com a entrevistadora).

A corporeidade e a teatralidade tomam lugar como complemento ao uso da voz. Fontinha e Castro revelam plena concordância em relação à destruição total do conto e respetiva expressão, provocada pela falta de sintonia entre as várias partes e potencialidades do corpo e da mente. Para que algo oralmente descrito efetivamente aconteça no imaginário de quem escuta, a leitura que se faz do corpo do contador não pode distorcer a leitura que se faz da sua voz, e vice-versa. Pelo contrário, ambas as partes devem estar em perfeita sintonia e limpidez discursiva, tal como foi referido anteriormente, aquando da transcrição e reflexão sobre as várias observações efetuadas no decorrer do tempo de estudo dedicado à presente dissertação (Cap.3, “Práticas Narrativas”).

Fontinha afirma colocar toda a sua capacidade expressiva ao serviço da narração através do máximo proveito que faz do próprio corpo e própria voz. Usufrui em pleno da sua formação em teatro ao disponibilizar a sua voz “para o que der e vier” e ao sintonizá-la com o uso do corpo. Desta forma, sente-se então capaz de harmonizar os pensamentos dos seus ouvintes.

«Como não utilizo muito a rima, o trava língua, a música, aproveito ao máximo a voz. Como tive uma boa escola de teatro, uma boa preparação de ator... aprendi, no sentido em que a tua voz deve estar disponível para o que der e vier e o teu corpo deve falar por si próprio. Ou seja, tu deves falar como um todo. (...) Temos de ajudar as pessoas a viajar pelo universo que estamos a retratar. Cada um ouve a sua história, mas todos têm que imaginar que estão a ouvir a mesma, que estão em sintonia. É isto que se

pretende, quando se conta, para evitar que as pessoas não relaxem e conseguir criar um ambiente harmónico.» (Fontinha, 20/01/2013).

Castro admite sentir a necessidade de treinar o uso da voz a tempo inteiro e a integrar a teatralidade no seu quotidiano. Chega a admitir ter ganho este “vício” de imitar tudo o que ouve, “feito doido”. Torna-se extremamente interessante a descrição que faz da dualidade corpo-voz, a qual se apresenta abaixo:

«Desde o dia em que comecei a ir à procura da minha profissão como contador, fiquei com um vício de estar todo o tempo a treinar. Feito doido. Escuto uma canção e tento repeti-la com a voz de quem a está a cantar, ou um desenho animado no televisor, estou todo o tempo a colocar a minha voz em registos extra quotidianos. Todo o dia a respirar e a tentar falar com diferentes registos, texturas... sempre a brincar com isto, todo o tempo! Estou a fazer vozes e barulhos... a treinar a voz. Da mesma forma com o corpo. Com o tempo tenho conseguido saber onde está o meu corpo. Mesmo quando não estou a fazer coisas narrativas: eu sei onde está o meu pé direito, onde estão as costas, se estou a mexer muito as sobranceiras ou a encolher os ombros... isto faz parte de um internamento permanente que faço com o corpo e a voz. Vou na rua e vou todo o tempo a fazer coisas, como caminhar em câmara lenta. Olho como se quisesse matar alguém, olho com assombro, saboreio, gesticulo... e gosto imenso disto.» (Castro, 21/01/2013).

Integra no seu treino quotidiano várias brincadeiras que faz com as suas duas filhas, acabando por as ensinar e também por aprender com elas. Isto leva-o à plena consciencialização da sincronia ideal, uma vez se encontrando em palco. O que relata a voz pode-se completar através do movimento corporal, mas nunca uma ação deverá transmitir o que a narração não confirma.

«Como tenho duas miúdas, com elas brinco muito todo o tempo, tanto oralmente como fisicamente. Estou todo o tempo a treinar com elas e a treiná-las também: como fazer para me sentar devagar de uma forma limpa, como fazer para pegar neste livro e como fazer para ler e mostrar o livro de

uma forma clara? Movimentos limpos. Quando estou em palco também tenho muito cuidado com os movimentos, mesmo que sejam muitos. Quando a voz se apaga, os movimentos se apagam. Gosto muito da precisão entre a voz e o corpo. Quando digo “E a porta se abriu”, quando paro de falar a mão para de se mexer, a menos que eu continue a dizer “*Nhээээээéc*” [barulho de uma porta pouco oleada a abrir]. Enquanto o som se apaga, não há movimento. Para mim isto foi uma descoberta. Quando o corpo está sincronizado com as palavras... quando estou de pernas cruzadas e digo “E então apareceu um monstro!”, se continuo de pernas cruzadas, não apareceu coisa nenhuma. Mas se digo “E então apareceu um monstro!” e descruzo as pernas, aí sim... eu já estou pronto para fugir! Sim o meu corpo está pronto, e então eu posso fugir sem ter de me levantar ou correr no palco.» (Castro, 21/01/2013).

A limpidez da imagem torna-se assim possível. Ao evitar o excesso de movimentação no palco, a “correria” aleatória que tantas vezes confunde o público por excesso de informação, é possível transmitir a clara ideia de que “o personagem fugiu em grande histerismo” sem que o contador se tenha levantado da cadeira. Neste sentido comentava Castro, num excerto anteriormente transcrito, a sua intenção em ser “um contador de histórias e não um narrador oral”, cuja ação se concentra na contação em si, seja qual for o formato, e não no ato de dar especial ênfase às palavras (ou ao movimento), exclusivamente.

Uma segunda questão, cujo interesse se considera de certa forma relevante para o atingimento de objetivos por parte do contador, assenta-se na ideia de que tanto o tipo de tema quanto os personagens que o conto envolve poderão vir ao encontro dos gostos pessoais do profissional e, por conseguinte, motivá-lo de uma forma mais eficaz. Questiona-se então se em algum caso haverá alguma influência exercida por parte dos personagens sobre o contador e se a escolha de um conto estará mais ligada ao enredo histórico ou aos personagens que o mesmo integra. Não entrando em longas ponderações, Fontinha considera que o aspeto mencionado possivelmente acontece, embora ao nível do inconsciente. Comenta também que a sua tendência se inclina para a referência ao lobo, pelo facto de este estar tão presente na memória oral do nosso povo. Torna-se importante falar do lobo no sentido em que, segundo Fontinha, “é o animal selvagem mais importante em Portugal” e é “o personagem principal do imaginário português”.

«Nós hoje não conseguimos ter essa noção, porque o lobo foi banido de grande parte do seu território. Mas os estudos notam que 80% do território, há 60 anos atrás, era habitado por lobos. Agora habitam em 20% do território. (...) por isso, mais importante hoje é falarmos do lobo, não sendo portanto o tal lobo mau, que isso não faz sentido. O lobo mau é uma representação que dá jeito ao homem mas que não faz sentido. É um animal selvagem e nós precisamos de saber viver com o animal selvagem, que ele está lá fora na natureza, mas está cá dentro do homem, vive dentro de nós, e nós não podemos estar sempre a fugir dele, não podemos estar sempre a fugir do nosso lado selvagem (...) nós não conseguimos criar uma ilha onde tudo esteja certo, é impossível e isso seria uma loucura, uma utopia, um absurdo. Uma utopia que degradará o homem. (...) Hoje é também este um bocadinho o nosso papel e então, quando invoco os personagens, naturalmente estou a falar destas coisas. Mas não conscientemente.» (Fontinha, 29/01/2013).

No caso do contador de histórias António Fontinha, existe a tendência para procurar todo o aspeto que o aproxima a ele e aos ouvintes do que se considera parte da tradição oral de Portugal. Já Rodolfo Casto se centra, por sua vez, no interesse e preferência pessoal que revela frente ao leque de escolhas temáticas dos contos que dispõe. Neste sentido admite-se contar histórias provocativas, imprevistas e extremistas, onde os personagens não são exemplos a seguir, provocam o escândalo, erram e abusam nos seus atos em busca de um sonho perdido ou impossível.

«Gosto de um registo que contorne os paradigmas do que se espera que aconteça. Gosto dos personagens trágicos, que não fazem concessões, que são capazes de matar para atingir um objetivo, ou amar incondicionalmente, sem sentir culpa. Personagens que são encontrados por um destino ou fatalidade. (...) Interessam-me os personagens que procuram incessantemente alguma coisa e a conseguem de forma inesperada. (...) Gosto de ser politicamente incorreto. “As crianças são piores que os monstros e as meninas ainda mais!” Gosto muito de dizer que o contador de histórias é um provocador. Alguém que deita uma bomba e foge sem

explicar. (...) Nunca procuro uma moral, mas procuro uma estranheza, que nos deixe estupefactos. Gosto de mudar radicalmente o que se espera. (...) Para mim os grandes personagens não são exemplo. Os modelos de virtude são falsos, então, não gosto de histórias que façam deles modelos de virtude.» (Castro, 21/01/2013).

Castro comenta que são estas situações, estas ideologias com as quais não concorda, esta possibilidade de “viver muitas vidas” e de ser diferente de si próprio através dos vários personagens e suas vidas insólitas, que o permitem olhar um problema pessoal de forma analítica, “por dentro e por fora”. “Encarno-as como se fosse eu na situação, o que me ajuda a entender o que sou.” (Castro, 21/01/2013). Deste modo inicia a sua resposta à última questão que se lhe foi proposta, onde se procurava entender o efeito da contação e do conto na vida do narrador.

«Sempre digo que a mim me resgataram os livros. Aprendi a sobreviver com os contos. Aprendi a intuir, a resolver, a contornar ou a enfrentar situações de vida através de experiências que conheci em contos. Um mundo que me permite apoiar na minha vida, ter parâmetros. Eu vivo com os contos, dentro dos contos. Isto me ajuda a tomar coisas de outra forma, a ter coisas que não me causam dano, outras que me danificam mas posso suportar. Tenho fases em que estou mais romântico, mais épico, mais poético... mas cada vez mais posso entrar em mundos desconhecidos e aprofundar as minhas emoções. É curioso mas cada vez leio coisas mais antigas. Vou muito à procura dos primeiros contos do mundo, da literatura, que foram importantes para os diferentes seres humanos no mundo.» (Castro, 21/01/2013).

Fontinha aborda a questão de forma diferente, mais ligada à sua pessoa quotidiana, ao seu papel frente à sociedade e ao benefício que a contação lhe trouxe no seu próprio processo de socialização.

«Tem-me permitido conhecer-me mais a mim próprio e portanto ser um elemento mais útil para a sociedade. (...) Hoje sinto-me uma pessoa enquadrada no mundo, começando pela minha família. Tenho noção que,

sem contar histórias, seria uma pessoa mais desligada dos outros. (...) De uma forma pessoal, foi estar muito mais em paz com os outros. Com o contar, foi como consegui ir mais longe. É isto que me mantém nesta brincadeira.» (Fontinha, 29/01/2013).

Castro desenvolve a sua resposta até ao ponto de referir o tipo de formação que faz na área da contação. Partilha, a propósito do que tem para ensinar aos seus formandos, que na realidade a contação não depende de qualquer formação. O seu papel limita-se ao fornecimento de ferramentas que cada um usará, posteriormente, conforme o seu próprio estilo, o qual terá de descobrir por si só.

«Eu quando dou formações no fim digo sempre: “pronto, obrigado por estarem aqui... vocês sabem que ninguém se transforma em contador de histórias por tirar aulas de contar histórias, não? Se não sabem, estão avisados. Não é comigo nem com ninguém que se vão transformar em contadores. É qualquer coisa que parte de vós. Eu dou ferramentas, exercícios... e vocês adotam à vossa maneira.”» (Castro, 21/01/2013).

Compara ainda a sua evolução na área ao aspeto histórico do surgimento da contação para o público, sugerindo que tudo teve início da forma como a sua própria carreira teve também, isto é, através da leitura em voz alta.

«Acontece que a leitura em voz alta ao longo da sua história de 5 mil anos... É isto: Desde que aparece a escrita, tinha de haver um leitor que tinha de ser em voz alta porque ninguém sabia ler, e a leitura em voz alta sempre teve de ser um espetáculo. Esta ideia moderna de ler em pé sem me mexer, sem me expressar, é uma ideia moderna antinatural. Não existia... É falso, não é verdade, nunca foi assim. Sempre foi com representações teatrais! Ler em voz alta sempre foi um espetáculo. A leitura silenciosa tem cerca de 200 anos. Antes disso, não. (...) Realmente qual é o problema de ensinar assim e não na forma moderna? As pessoas acham mal... mas para aprender a língua, temos de interpretar, saltar, correr, brincar. (...) Há momentos de leitura e momentos de vida. A nossa imaginação é filha da experiência. Ninguém pode imaginar sem ter experiência, e a criança tem

pouca experiência. Então onde vai arranjar imaginação? Nos contos! E nós também: na literatura. A nossa vida é tão curta e limitada que para arranjar experiência é na vida dos outros, que está na literatura. Tu só podes ter a vida dos outros como experiência significativa para ti se entras no conto. Não vamos só ler o conto mas entrar no conto, sentir o conto» (Castro, 21/01/2013).

Nestas palavras, considera-se a possibilidade de se conseguir encontrar os aspetos de maior importância que um contador deverá ter em conta quando se inicia e enquanto se desenvolve na prática da contação. A experiência de vivenciar um conto, que implica todo o treino, a prática, o envolvimento da corporeidade e teatralidade e respetiva sintonia com a voz, entre todos os outros aspetos abordados no presente capítulo, torna-se subitamente algo influente e motivante tanto na vida do contador quanto na do ouvinte.

4 A NARRAÇÃO COMO PROCESSO LUDO-EDUCATIVO

«O contador de histórias (...) é uma figura muito presente no nosso imaginário. (...) Que faz este contador (...)? Não sei muito bem, só sei que é uma figura muito importante para os outros.»

Fontinha (29/01/2013, pp.128 da presente dissertação na seção dos anexos)

No presente capítulo pretende-se alumiar as ideias que se foram formando relativas à própria envolvência da prática da narração, juntamente com os seus aspetos ludo-educativos, no âmbito do desenvolvimento humano, sobretudo infantil, que insurgem aquando das reflexões e estudos anteriormente efetuados e apresentados.

De um modo conglomerativo, coloca-se a questão da mais-valia que a narração oferece às diferentes faixas etárias (às diferentes etapas do desenvolvimento pessoal e social do ser humano), sendo que esta prática evidencia a envolvência e interação entre as várias gerações (crianças, jovens, adultos e idosos) com ou sem a existência, conforme a situação, da mediação ou participação de um contador profissional.

Efetivamente, assim como é certo que há sempre lugar para narrar quando duas ou mais pessoas se encontram em qualquer espaço (Castro, 2012:97), também necessariamente existe grande variedade criativa na elaboração ou reelaboração de velhas e novas formas de tratar a narração. Apesar da presente dissertação tratar maioritariamente do estilo mais clássico de relação entre o contador e o público, isto é, a contação que inicialmente parte do narrador para o público (não impedindo que o oposto venha a surgir no decorrer da sessão), podem-se ainda encontrar atividades extremamente cativantes tais como a ideia original da *Noveloteca*, criada pela ilustradora Ana Madureira (<http://alminhaldeia.blogspot.pt/p/noveloteca>). Tal atividade consiste no encontro entre dois indivíduos que à partida se desconhecem, e improvisadamente passam a contar histórias de vida enquanto as suas mãos se entretêm dobandando novelos de lã. Como produto final, após o tempo de conversação que coincide com o tempo de dobação, cada participante elabora um pequeno livro de cinco páginas que ilustra o

diálogo (*vide* Anexo 6). A atividade baseia-se no despertar do contador de histórias que natural e necessariamente há em cada ser humano e incita à partilha social, à socialização. Promove a partilha mútua de experiências e, sequencialmente, da cultura que transporta cada pessoa.

Caminhando ao encontro do que comenta Taquelim na tertúlia decorrida a 08 de Setembro de 2012 no bar “A Barraca”, entende-se que “cumplicidade” e “relação” são conceitos que se estabelecem facilmente em ambientes de contação como os que promove a *Noveloteca*.

«Os contos são importantes para mim porque são um espaço fabuloso de cumplicidade e de relação. É isso que eu procuro nos contos, mas é sobretudo isso que eu procuro na vida.» (Taquelim, 08/09/2012)

Defende a autora que se há situações das quais pode garantir eficiência e continuidade, estas consistem e baseiam-se nas relações de amizade que estabelece através deste contacto de proximidade pessoal e profissional, nomeadamente no âmbito da contação. Neste sentido acrescenta que os contos se tornam ferramentas fulcrais na construção da sua própria identidade e no reencontro e reconciliação com o seu passado. Indica, a nível crescimento pessoal, a importância de contar contos em diversos contextos e frente a diversos públicos, sobretudo devido ao contacto humano, mesmo que por vezes temporário, com vastas realidades, diversas experiências e inumeráveis histórias de vida.

«(...) nós, contadores, temos hoje um poder que tem de ser bem usado, de acordar a força da palavra no outro. Isto é algo que cada vez mais faz sentido.» (Taquelim, 08/09/2012).

Entende-se que o impacto positivo que os contos, sobretudo no âmbito da memória oral nacional, têm sobre próprios contadores reflecte-se de forma extremamente gratificante no ouvinte, independentemente da sua idade ou condição.

“A minha atividade é chegar lá [Centro Educativo da Bela Vista] e contar histórias. Funciona bem. Concorro com outros animadores de circo, artes plásticas, capoeira... e mesmo assim consigo ter inscrições da parte dos miúdos. Eles querem lá ir e ouvir-me contar histórias. Pelo que é a

vontade deles, que é o mais difícil na idade. Agora para que serve? Os adultos que assistem consideram interessante e extremamente importante para estes miúdos.” (Fontinha, 29/01/2013)

Denotam estes professores que de facto a prática de Fontinha reflecte-se de uma forma positiva no comportamento das crianças do Centro Educativo da Bela Vista. Quanto ao contador, afirma que “(...) ficava surpreendido como é que as crianças, porque eu comecei por trabalhar com crianças [a partir dos 16 anos de idade], ficavam caladas a ouvir contar histórias. Para mim não fazia sentido nenhum. (...) Conto qualquer tipo de histórias, crio histórias com os jovens e tudo!”. E os jovens, para sua surpresa, demonstram-se inteiramente disponíveis para participar no que lhes é proposto.

Introduz-se então o capítulo final da presente dissertação, onde são abordados os dados teóricos anteriormente analisados, juntamente com as pesquisas posteriormente efetuadas. Trata-se a narração na sua relação com o desenvolvimento do indivíduo, com o envolvimento dos aspetos lúdicos e educativos e com o seu desempenho na prática.

4.1 NARRADOR RURAL E NARRADOR URBANO

«A tradição oral (...), o nosso património, quem o conhece? Meia dúzia de gatos-pingados do interior, normalmente pessoas analfabetas.»

Fontinha (29/01/2013, pp.129 da presente dissertação na seção dos anexos)

Assim começa Fontinha por dar grande relevância ao narrador tradicional português, proveniente do interior do país, cujo perfil encaixa no tipo de contador de histórias a quem Castro (2012:105) denomina como “narrador rural”.

«Hoje noto, à escala mundial, que há muitos contadores e muita variedade. Muitas vezes se fala de forma errada de contadores tradicionais, o que são raríssimos. No meu caso específico, comecei a contar histórias por que acho que há um deficit muito grande relativamente à personagem contador de histórias» (Fontinha, 29/01/2013)

Surge, no livro *A Intuição Leitora, a Intenção Narrativa* de Rodolfo Castro, o narrador rural em comparação com o narrador urbano. Fontinha comenta a sua preocupação acerca da forma errada como o primeiro é falado, no sentido em que recorrentemente é igualado ao segundo. Isto acontece nomeadamente quando o narrador urbano procura reavivar a memória oral e dar continuidade à tradição popular, ao se dedicar a trabalhos de pesquisa idênticos ao de António Fontinha. De facto, citando Castro, de uma forma geral, ainda que o narrador urbano “narre histórias que pertençam à tradição oral, obtém-nas maioritariamente a partir dos livros” (Castro, 2012:106). É de se notar que esta transcrição descreve, como se observa acima, apenas uma maioria, pelo que se torna necessário referir o que acontece no caso da investigação, à semelhança de António Fontinha. Na sua situação, os contos tradicionais que fazem parte do seu repertório são obtidos aquando da sua investigação no terreno (nas Beiras, na zona de Trás-os-Montes, entre outras). Porém, sendo ou não transcritos os contos que recolhe para papel, o que mais o distingue do narrador rural, tradicional, é toda a vivência que

este tem e que Fontinha tenta compreender. Ao estabelecer contacto com o meio rural onde se encontra o narrador “mestre”, adquire também um papel de aprendiz, pronto a receber o que o outro tem para dar e a aprender na “escola da vida”, através da experiência única, rural, que ouve e que está por trás de toda a cultura tradicional. Neste sentido, em prole do seu próprio desenvolvimento como contador profissional de qualidade, “o narrador urbano deverá estabelecer linhas de contacto com tudo aquilo que é essencialmente humano e não muda superficialmente (...)” (Castro, 2012:107).

Torna-se conveniente definir determinadas linhas de orientação para a compreensão de ambos os perfis. Com base em Castro (2012:104-108; 21/01/2013) e Fontinha (29/01/2013), encontra-se o seguinte:

O Narrador Rural:

- i. Forma-se como narrador através das tradições de família e do meio onde cresce (meio rural, campo, pequenas povoações), transmitidas de geração em geração, e através do contacto direto e constante com a natureza e da relação necessariamente mística que estabelece com o mundo.
- ii. Possui um repertório inteiramente cultural, constituído por contos tradicionais, lendas e mitos da sua terra.
- iii. Cresce num meio maioritariamente aliterado ou analfabeto, pelo que a escassa existência da leitura não se pode tornar um hábito. “A transmissão oral é o formato natural da literatura” (Castro, 2012:105).
- iv. É espontâneo e imaginativo, capaz de recordar relatos concretos a partir de factores aparentemente irrelevantes tais como o som de um animal, a queda de um ramo, o tremer de uma luz à noite, entre outros. Relatos estes que refletem o seu imaginário, as suas crenças e o seu pensamento lógico e intuitivo. É um improvisador nato, e a natureza improvisação pura. “Os seus relatos não saem dos livros mas da terra”. (Castro, 2012:105-106).
- v. É procurado e respeitado pelos restantes, que o rodeiam e conhecem. “Quando vou a uma aldeia e me dizem que já cheguei tarde, porque a senhora tal que contava histórias já morreu, noto isto.” (Fontinha, 29/01/2013).

- vi. Integra-se num grupo de narradores cada vez mais raros e ainda pouco procurados. “Meia dúzia de gatos-pingados no interior, normalmente pessoas analfabetas.” (Fontinha, 29/01/2013).

O Narrador Urbano:

- i. Forma-se como narrador através de uma variedade de caminhos profissionais, podendo estes estar relacionados com a sua formação académica ou não. A grande maioria licencia-se nas áreas do teatro, da literatura e do estudo das línguas, parte escolhe o ensino no estudo da criança e da educação infantil e juvenil, uma minoria forma-se em áreas totalmente distintas ou não se chega a formar. Normalmente o narrador urbano, antes de atingir o topo da sua carreira, submete-se a vários workshops e colóquios que o focalizem em alguma área que se possa considerar propícia à prática da narração, já mais focalizadas na expressão corporal e no teatro. Com o aparecimento crescente de escolas de narração oral, vários recém-chegados ao terreno procuram ingressar por estes cursos, ensinados por algum contador mais experiente.
- ii. Necesita desenvolver o seu carácter próprio e a sua personalidade como contador, sob a pena de não obter sucesso na sua prática. Neste sentido, defende-se que a sua grande formação está devidamente baseada na prática e aquisição de experiência.
- iii. Cresce sobretudo no meio urbano e, em grande parte dos casos (tais como os de Fontinha e Castro, ao contrário de Taquelim) não tem qualquer contacto inspirativo e concreto com a contação até à idade adulta.
- iv. O seu repertório encontra-se em constante construção e renovação, conforme o rumo que toma a sua carreira profissional.
- v. As suas narrativas são obtidas maioritariamente a partir da literatura existente, por vezes sendo da própria autoria (quando se trata de um contador contista, como é o caso de Marina Colassanti), ou são obtidas através do trabalho da investigação (como é o caso de António Fontinha).
- vi. Não se deixa surpreender facilmente e tende em procurar explicações lógicas para as várias realidades da natureza. “Já quase não se surpreende perante os fenómenos naturais” (Castro, 2012:106).

Castro completa a sua reflexão admitindo-se como narrador urbano por decisão. Comenta ainda que o facto de se ter encontrado como tal, sob a condição urbana, permitiu que honestamente se pudesse deixar envolver pela contação, o que se reflete na sua “presença narrativa”.

«A tarefa que assumo como narrador urbano consiste em interpretar, com o múltiplo sentido que esta palavra tem: explicar, traduzir, expressar e representar esta realidade, de tal forma que me seja permitido narrar todo o tipo de histórias partindo de um ponto de vista próprio, particular.» (Castro, 2012:108).

Denota-se então, na reflexão de Castro, um dos maiores fatores que o distinguem do narrador rural: o propositado partir do seu próprio ponto de vista aquando de qualquer narração que possa vir a fazer. Efetivamente, enquanto o narrador urbano amadurece esta característica, o narrador rural defende a história na sua versão original, tal qual lhe foi inicialmente contada. Certamente não a impõe frente a outras versões. Ouve com agrado o que têm de novo para lhe contar, mas nunca chega a perder o que, nas suas palavras, cresceu consigo. (Fontinha, 29/01/2013).

4.2 O CORPO E A VOZ DO NARRADOR

«Como contadora de histórias, há muito tempo que aprendi um ditado que diz assim: Ler é um ato solitário, contar é um ato solidário.»

Prieto (08/09/2012, pp.115 da presente dissertação na seção dos anexos)

Pode-se observar como efetivamente a ludicidade e a corporeidade estão presentes no cotidiano de um contador profissional, sendo que tem cada conceito o seu papel no ato da contação. Encontram-se definições muito concretas para cada termo que, com base nos pontos de vista dos vários contadores abordados na presente dissertação, se interligam e dão corpo à narração profissional.

Deste modo, descreve-se a corporeidade como algo que faz parte da teatralidade, e a ludicidade como algo que não deve ser considerado como algo oposto ao aspecto didático. No âmbito da narração, traça-se:

- i. A corporeidade: é a sapiência, adquirida sobretudo através da prática, relativa à envolvência do corpo na contação e sua sintonização com a voz e com a narrativa. Trata-se da base teatral que abrirá as portas ao contador e ao público, para que ambos se deixem envolver pelo contexto da história contada. Neste sentido se insere na teatralidade que, por sua vez, se relaciona com a capacidade representativa que revela o profissional.

«O perigo não fala com a mesma textura que a alegria, nem esta o faz da mesma forma que a timidez.» (Castro, 2012:125).

«A tua voz deve estar disponível para o que der e vier e o teu corpo deve falar por si próprio. Ou seja, tu deves falar como um todo. (...) Sobretudo a quem nos escuta, temos de ajudar as pessoas a viajar pelo universo que estamos a retratar.» (Fontinha, 29/01/2013).

«Escuto uma canção e tento repeti-la com a voz de quem a está a cantar, ou um desenho animado no televisor, estou todo o tempo a colocar a minha voz em registos extra quotidianos. Todo o dia a respirar e a tentar falar com diferentes registos, texturas... sempre a brincar com isto, todo o tempo! Estou a fazer vozes e barulhos... a treinar a voz. Da mesma forma com o corpo. Com o tempo tenho conseguido saber onde está o meu corpo. Mesmo quando não estou a fazer coisas narrativas: eu sei onde está o meu pé direito, onde estão as costas, se estou a mexer muito as sobrancelhas ou a encolher os ombros... isto faz parte de um internamento permanente que faço com o corpo e a voz.» (Castro, 21/01/2013).

- ii. A ludicidade: consiste no que Fontinha chama como “o jogo de contar histórias”, não só pela possibilidade de adaptar um conto a todas as idades de forma a estabelecer um diálogo acessível ao público, mas também pelo aspecto relacionado com o divertimento e bem-estar que provoca a audição participativa de um conto e, neste sentido, consiste também na própria capacidade de ambas as partes (narrador e ouvinte) em deixar-se envolver pelo contexto da história narrada.

«A arte de contar? Não sei se é uma arte. Eu sei que é um jogo, uma brincadeira (...) então, ela é sempre lúdica. O momento de contação é um momento de brincadeira (...).» (Fontinha, 29/01/2013).

«Não posso ser ingénuo e pensar que ao estar num palco a falar com as gentes, as minhas palavras não estejam a criar um pensamento aos que estão a ouvir.» (Castro, 21/01/2013).

Conforme se defendeu acima, no capítulo 2 do presente documento, “a ludicidade desenvolve-se na contação a partir do momento em que o narrador é capaz de se deixar absorver pela narrativa que conta e, como consequência, absorver também o ouvinte”. De facto, tal não é possível sem a participação da corporeidade e da capacidade teatral do artista para utilizar o seu corpo como fonte de informação e ação, de forma a tornar credível o que narra através da enunciação da palavra (Castro, 21/01/2013). Quando isto não acontece, o resultado

da contação revela-se como um esforço inútil de criação de climas especiais cujo objetivo de captar a atenção do ouvinte não é atingido.

«A maioria caía no uso de recursos falhados: elevavam a voz de forma muito artificial, por norma aplicavam mal as pausas dramáticas e de suspense ou erravam no ritmo e na velocidade, o que fazia com que incorressem em involuntário humor ou nos proporcionassem um verdadeiro aborrecimento.» (Castro, 2012:94, acerca da intenção narrativa).

Também o excesso do uso da voz e atitude didática ou moralizante, o excesso de zelo na explicação do vocabulário ou do uso de expressões e exagerado questionamento e apelo à relação pergunta-resposta com o público, acabam por quebrar o ritmo da contação e esterilizar qualquer tentativa de utilização dos conceitos acima referidos: a corporeidade, a teatralidade, a ludicidade (Castro, 2012:94) e até a própria intenção educativa que naturalmente surge numa narração devidamente apresentada, sem que haja esforço para tal (Fontinha, 29/01/2013).

4.1 A NARRAÇÃO NO DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA

A narração, o conto, a cultura e o dito “espaço fabuloso de cumplicidade e relação” de que fala Taquelim, interligam-se das mais diversas formas para influenciar o constante desenvolvimento cognitivo e social de cada indivíduo, em cada faixa etária, que conta e que ouve contar.

Afirma Rodari (2006:162) que “a história para a criança é um instrumento ideal para reter consigo o adulto”. De facto a história, ou a sua narração, consiste-se como o método mais completo, genuíno, natural e, de certo modo, culturalmente rico para estabelecer, refinar e manter relações sociais em qualquer meio. É extremamente benéfico para a criança que esta participe nas inevitáveis contações de histórias que acontecem à sua volta, tanto em casa quanto na escola, em contexto de sala de aula e no recreio, quando visita um familiar, também na rua, numa biblioteca, num teatro, e em qualquer outro local propício a um determinado ambiente de contação profissional e não-profissional. Torna-se benéfico para o ouvinte na medida em que contribui positivamente para o seu desenvolvimento cognitivo, linguístico, social e afetivo, através da relação que estabelece com o narrador, com os seus parceiros narratários, com as personagens das histórias e com o enredo do conto. A mesma situação consiste numa mais-valia para qualquer idade a que se destine, não apenas para a infância, mas também para a juventude, para a idade adulta e para a terceira idade que, dependendo de todo o ambiente e propósito que uma narrativa envolva, terá maior ou menor procura por parte dos diferentes narratários.

Denota-se uma clara compatibilidade entre a bibliografia utilizada e o estudo empírico efetuado, no sentido em que se encontram motivos lógicos na procura do género de contação por parte dos diferentes contadores que, por sua vez, se encontram em diferentes situações de vida. Assim como António Fontinha e Cristina Taquelim escolhem partilhar contos que se inserem na tradição oral do país por considerarem extremamente necessária a preservação da cultura e encontrarem grande potencialidade educativa detida nos contos tradicionais, Rodolfo Castro e Thomas Bakk preferem recorrer ao escândalo e ao politicamente incorreto, como forma de advertência e aprendizagem empírica. O mesmo acontecia, conforme se verificou nos

primeiros capítulos, entre as tribos nativo-americanas, que usavam a contação de mitos e lendas para atingir os mesmos objetivos que estes quatro contadores ainda hoje defendem.

Voltando ao autor acima referido, Rodari explica o interesse da criança em ouvir uma história contada, nomeadamente, pela mãe (podendo esta ser eventualmente substituída pelo pai, avós ou por outra figura adulta que represente o afeto familiar que a mesma procura no dia-a-dia) não apenas pelo facto de conseguir assim reter consigo o adulto e poder explorar detalhadamente todo o seu ser, “o seu rosto em todos os pormenores, (...) os olhos, a boca, a pele...”, mas também pelos sentimentos de ternura e segurança que se provocam pela expressão e pelas entoações da sua voz familiar, pelas nuances, volumes, modulações e musicalidades da voz contadora que a ajudam a esquecer “os fantasmas do medo” (Rodari, 2006:163).

«Se é a voz da mãe a evoca-lo [ao lobo], na paz e na segurança da situação familiar, a criança pode desafiar-lo sem medo. Pode “brincar a ter medo”, seguro de que para afoguentar o lobo basta a força do pai, basta o chinelo da mãe.» (Rodari, 2006:165).

Na criança, o contributo do conto para o seu desenvolvimento social estabelece-se sobretudo através da construção de estruturas mentais que relacionam a sua pessoa, o seu “eu”, com “os outros” e com “as coisas”, bem como o duelo entre a realidade (verdade) e o fictício (invenção). Da mesma forma, permite uma maior facilidade de compreensão entre opostos como perto/longe e antes/depois. Apesar de a criança não diferenciar o “era uma vez” do conto que escuta do “era uma vez” da sua própria história sabe estabelecer, em tempo precoce, o linear de um e de outro. Deste modo, defende o autor, “o conto representa [para a criança] uma útil iniciação à humanidade” (Rodari, 2006:164).

Nesta relação entre progenitores e descendentes se confirma o comentário de Fontinha, quando distingue a contação que faz para um público da contação que faz para o próprio filho.

«Quando sou pai não conto da mesma forma. Muda a minha forma de contar porque sei a quem estou a contar. Posso inventar histórias, contar o que ele me pedir. Estou em ambiente familiar e várias outras coisas acontecem. (...) No outro dia fui contar à escola do meu filho e ele sabe que

não é o mesmo. A pessoa é a mesma, a função é outra» (Fontinha, 29/01/2013).

Fontinha partilha ainda a sua experiência como contador no Centro Educativo da Bela Vista, que se revela como uma ajuda definitiva na reinserção dos jovens com quem lida no sistema educativo e na recuperação da capacidade para a socialização.

«Eu ficava surpreendido como é que as crianças, porque eu comecei por trabalhar com crianças, ficavam caladas a ouvir contar histórias. Para mim não fazia sentido nenhum.» (Fontinha, 29/01/2013).

Sem que conseguisse entender a razão pela qual as crianças tinham o maior interesse em escutá-lo, Fontinha deparava-se (e depara-se ainda) com o enorme sucesso que as suas sessões provocam, relativamente aos aspetos acima referidos. Possivelmente, as mesmas crianças e jovens que escutam as contações de Fontinha sentem a falta de estabelecer as relações entre o “eu” e os “outros” (conforme defende Rodari) que não tiveram oportunidade de estabelecer no decorrer da sua infância, e de vivenciar experiências, como dizia Castro no decorrer da sua entrevista, que as transportem para diferentes pontos de vista e as ajudem assim a compreender e resolver questões simples do quotidiano, tanto próprias quanto dos seus colegas. Se assim acontece, torna-se evidente a influência destas sessões no comportamento dos jovens deste Centro Educativo.

«A minha atividade é chegar lá e contar histórias. Funciona bem. Concorro com outros animadores, de circo, artes plásticas, capoeira... e consigo ter inscrições da parte dos miúdos. Eles querem lá ir e ouvir-me contar histórias. Pelo que é a vontade deles, que é o mais difícil na idade [jovens dos 12 aos 16 anos]. Agora para que serve? Os adultos que assistem consideram interessante e extremamente importante para estes miúdos e dizem que se reflete no comportamento deles. (...) Conto qualquer tipo de histórias, crio histórias com os jovens e tudo, mas é tudo principalmente à base dos contos tradicionais.»

5 BIBLIOGRAFIA

Apresenta-se abaixo a bibliografia utilizada para a presente dissertação, distinta entre três grupos. O primeiro grupo trata a bibliografia utilizada nas várias referências efetuadas aquando da escrita do documento. O segundo grupo apresenta toda a bibliografia de apoio que não se citou mas desempenhou um papel fulcral, inspirativo e iluminante. Não obstante do suporte literário utilizado, apresenta-se o terceiro grupo, que diz respeito aos vários *websites* consultados dentro do tema da contação, no decorrer do ano letivo 2012/2013.

5.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Academia de Ciências de Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian (2001). *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea da ACL e FCG. Vol. 1 e 2*. Lisboa: Verbo Editora.
2. Andresen, S. M. (1975). *Arte Poética III. In: Antologia. 3ª Edição*. Lisboa: Moares Editores.
3. Benjamin, W. (1985). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense.
4. Castro, R. (2012). *A Intuição Leitora, A Intenção Narrativa*. Lisboa: Gatafunho.
5. Davies, A. (2007). *Storytelling in the Classroom – Enhancing Traditional Oral Skills for Teachers and Pupils*. London: Paul Chapman Publishing.
6. Eades, J. M. (2006). *Classroom Tales – Using Storytelling to Build Emotional, Social and Academic Skills across the Primary Curriculum*. London & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
7. Gonçalves, M. J. (1956). *Contos Populares*. Lisboa: Campanha Nacional de Educação de Adultos (Coleção Educativa).
8. Kroeber, K. (2007). *Native American Storytelling: A Reader of Myths and Legends*. Kroeber: Blackwell Publishing.
9. Meireles, M. T. (2005). *A Partilha da Palavra nos Contos Tradicionais*. Lisboa: Apenas Livros Lda.
10. Parafita, A. (1999). *A Comunicação e a Literatura Popular*. Lisboa: Plátano Edições Técnicas.
11. Reis, C.; Lopes, A. (1990). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
12. Rodari, G. (1993). *Gramática da Fantasia*. Lisboa: Caminho.

13. Sherman, J. (2011). *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folktale*. New York: Sharp Preference.
14. Webster, N. (1958). *Webster's New International Edition*. USA: Unabridged.
15. Weixin, F. (1994). *Cem Provérbios Chineses: Recolha e Comentário de Fan Weixin*. Lisboa: ICM Fundação Oriente.
16. Zipes, J. (2004). *Speaking Out: Storytelling and Creative Drama*. New York & London: Routledge.
17. Zumthor, P. (2001). *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras.

5.2 BIBLIOGRAFIA DE APOIO

18. Bento, A. (2003). *Teatro de Animação*. Lisboa: Edições Colibri.
19. Bertaux, D. (2010). *Narrativas de Vida: A Pesquisa e seus Métodos*. São Paulo: Editora Paulus.
20. Carvalho, A.; Salles, F.; Guimarães, M. (2006). *Desenvolvimento e Aprendizagem*. Minas Gerais: UFMG/Proex
21. Eco, U. (2009). *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editora Presença.
22. Freeman, J. (2007). *Once Upon a Time: Using Storytelling, Creative Drama and Reader's Theater with Children in Grades PreK-6*. London: Libraries Unlimited.
23. Furtado, F. (1980). *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
24. Geisler, H. (1997). *Storytelling Professionally – the nuts and bolts of a Working Performer*. Englewood, Colorado: Libraries Unlimited.
25. Genette, G. (1972). *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade.
26. Gengliang, T. (1970). *Contistas da China Popular*. Lisboa: Dom Quixote.
27. Greene, E. (1996). *Storytelling: Art and Technique*. London: Greenwoon Publishing Group.
28. Heywood, S. (1998). *The new Storytelling: A History of the Storytelling Movement in England and Wales*. UK: Dailight Press.
29. Howe, P. (2005). *Article: Priscilla Howe, Storyteller – All my stories start with a Seed of Truth*. Ed: priscillahowe.com
30. Jolles, A. (1976). *Formas Simples – lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso,*

- memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix.
31. Júdice, N. (1995). *A Transmissão do Conto*. *Revista E.L.O.*, nº1, 104-107.
 32. Lipman, D. (1999). *Improving your Storytelling – Beyond the Basics for All who tell Stories in Work or Play*. Atlanta: August House.
 33. Lopes, M. S. (2011). *Metodologias de Investigação em Animação Sociocultural*. Chaves: Editora Intervenção.
 34. Oliveira, L. (1974). *Antologia de Lendas Narrativas e Contos*. Porto: Porto Editora.
 35. Pereira, C. (1992). *Literatura Tradicional Oral: Letra ou Voz?*. Vila Real: UTAD.
 36. Pereira, J. D.; Lopes, M. S.; Pascual, R. (2010). *O Estado do Teatro em Portugal*. Lisboa: Intervenção.
 37. Pérez, G. (2010). *Elaboração de Projectos Sociais – Casos Práticos*. Porto: Porto Editora.
 38. Poirier, J. (1995). *Histórias de Vida – Teoria e Prática*. Oeiras: Celta Editora.
 39. Simmons, A. (2007). *Whoever tells the best story wins - How to use your Own Stories to Communicate with Power and Impact*. New York: Amacom Books.
 40. Sobol, J. D. (1999). *The Storyteller's Journey: An American Revival*. Chicago: University of Illinois Press.
 41. Traça, E. (1992). *Fio da Memória – do Conto Popular ao Conto para Crianças*. Porto: Porto Editora.
 42. Vidigal, L. (1996). *Os Testemunhos Oraís na Escola*. Porto: Edições Asa.
 43. Wilson, M. (2006). *Storytelling and Theatre: Contemporary Professional Storytellers and their Art*. London: Palgrave.
 44. Zipes, J. (1995). *Creative Storytelling – Building Community, Changing Lives*. New York & London: Routledge.

5.3 WEBSITES CONSULTADOS

1. <http://issuu.com/bibbeja/docs/todo?mode=window&backgroundColor=%23222222>
(Dossier de Imprensa. Feedback acerca do XI Festival das Palavras Andarilhas, Beja. Documento proveniente do *Website* <http://palavrasandarilhas.wordpress.com/>, da autoria de Cristina Taquelim)
2. <http://issuu.com/bibbeja/docs/recortesdeimprensa2008?mode=window&backgroundColor=%23222222> (Dossier de Imprensa. Feedback acerca do X Festival das Palavras Andarilhas, Beja. Documento proveniente do *Website* <http://palavrasandarilhas.wordpress.com/>, da autoria de Cristina Taquelim)
3. <http://issuu.com/bibbeja/docs/recortesdeimprensa2007?mode=window&backgroundColor=%23222222> (Dossier de Imprensa. Feedback acerca do IX Festival das Palavras Andarilhas, Beja. Documento proveniente do *Website* <http://palavrasandarilhas.wordpress.com/>, da autoria de Cristina Taquelim)
4. <http://priberam.pt> (Dicionário de Língua Portuguesa)
5. <http://oxforddictionaries.com> (Dicionário de Língua Inglesa)
6. <http://edtl.com.pt> (Dicionário de Termos Literários)
7. <http://www.rodolfocastro.com> (Informação e Currículo do Contador Rodolfo Castro)
8. <http://www.clarahaddad.com> (Informação e Currículo da Contadora Clara Haddad)
9. <http://www.facebook.com/thomas.bakk2> (Informação sobre o Contador Thomas Bakk)
10. <http://palavrasandarilhas.wordpress.com/thomas-bakk> (Informação sobre o Contador Thomas Bakk)
11. <http://www.avelinogonzalez.com> (Informação e Currículo do Contador Avelino González)

12. <http://narracaooral.blogspot.pt> (Blogue informativo sobre a Escola de Narração Oral, da autoria de Clara Haddad)
13. <http://www.escolanarracao.com> (Página oficial da Escola de Narração Oral, da autoria de Clara Haddad)
14. <http://www.umportodecontos.com/p/convidados.html> (Página oficial do Festival “Um Porto de Contos”, ocorrido na Cidade do Porto)
15. <http://alminhaldeia.blogspot.pt/p/noveloteca> (Informação e *Feedback* acerca da atividade “Noveloteca” de Ana Madureira)

6 ANEXOS

- 📄 **Anexo 1:** “Contos Malditos”
 - › Três contos, contados na sua versão genuína – Rodolfo Castro.

- 📄 **Anexo 2:** “Akedah”
 - › “Midrash” Hebraico – Adaptação de Kiko Arguello.

- 📄 **Anexo 3:** “Tocar guqin para a vaca”
 - › Provérbio (“Chengyu”) – Da China Antiga.

- 📄 **Anexo 4:** “A Procissão dos Defuntos”
 - › Memória Oral dos Arcos de Valdevez – Pela voz de três arcuenses.

- 📄 **Anexo 5:** “Encontro de Aprendizes do Contar (pp.2)”
 - › Segunda página do programa – Palavras Andarilhas XII.

- 📄 **Anexo 6:** “Noveloteca”
 - › Alguns resultados finais de uma sessão – Ana Madureira.

- 📄 **Anexo 7:** “Terra Incógnita”
 - › Programa do Festival – Contabandistas.

- 📄 **Anexo 8:** “Entrevista Semiestruturada”
 - › Entrevista elaborada – Aplicada a três casos.

- 📄 **Anexo 9:** “Contos, Microcontos e outras Histórias”
 - › Programa das Jornadas – ILCH, Universidade do Minho.

- 📄 **Anexo 10:** “Diário de Bordo”
 - › Notas e Transcrições de entrevistas, tertúlias e sessões de contação.

📄 Anexo 1: “Três Contos Malditos”

Serão de contação de histórias no bar “A Barraca” (<http://www.abarraca.com/>), a 16 de Novembro do ano 2012, organizado pelos “Contabandistas” (<http://www.contabandistas.com/>).



«Relatos Malditos. Três contos clássicos nas suas versões malditas para adultos: A Cinderela, A Bela Adormecida e O Capuchinho Vermelho nunca tiveram hipótese de escapar. Rodolfo Castro no Bar A BARRACA - sexta, dia 16 de Novembro às 22h - entrada 3 contos. Um serão Rumo à Terra Incógnita II.»

<http://www.facebook.com/pages/contabandistas-de-est%C3%B3rias/269733349711910?ref=ts> (publicado a 15/11/12).

Rodolfo Castro incorpora o Lobo, na versão original de “O Capuchinho Vermelho”.



Álbum fotográfico partilhado em <http://www.facebook.com/sofiamaul> por Sofia Maul, membro do grupo organizador, de nome “Contabandistas” (publicado a 16/11/12).

Público observa e interage com o Contador em ação no bar “A Barraca”.

📄 Anexo 2: “Akedah”

Bíblia Sagrada: Gn22, 1-19.

Torah: Parashat Vayera (“e Ele apareceu”).

Arguello, K. (2009). *Ressuscitou – Livro de Cânticos do Caminho Neocatecumenal*, 2ª Edição. Pp.22. Lisboa: Centro Neocatecumenal “Servo de Javé”.

Era ainda noite, quando Abraão

Ata-me, ata-me forte, ó meu pai,

Se dispunha a sacrificar o seu filho.

Para que eu não resista

Os dois olhavam-se fixamente

Quando lhe disse Isaac:

Vinde e vede a fé sobre a terra

O pai que sacrifica o seu filho

Akedah!

E o filho querido que lhe oferece o pescoço

Ata-me, ata-me forte, ó meu pai,

Não aconteça que por medo eu resista

Abraão, não faças mal ao menino

E não seja válido o teu sacrifício

Agora sei que tu Me amas

E os dois sejamos rejeitados.

Mais do que ao teu filho, o único!

📄 Anexo 3: “Tocar guqin para a vaca”

Weixin, F. (1994). *Cem Provérbios Chineses: Recolha e Comentário de Fan Weixin*. Pp.209. Lisboa: ICM Fundação Oriente.

No segundo período da dinastia de Han, há mais de mil anos atrás, viveu o então muito conhecido músico Gong Ming-yi, que era um excelente tocador de guqin, um instrumento musical tradicional da China.

Um dia estava ele a tocar o seu guqin, avistou, não muito longe, uma vaca que pastava. De súbito, uma ideia lhe veio à mente: porque não tocar uma melodia para o bicho?

Começou então a tocar uma música – e a mais requintada de que se lembrou – para o animal. Muito sério tocava com toda a habilidade de que era capaz, mas a vaca, insensível e sem se dar conta de nada, continuava a comer a erva, com o focinho roçando o solo. Gong Ming-yi compreendeu que fracassara na sua tentativa de agradar à vaca, e que tocar música para animais era uma estupidez.



📄 Anexo 4: “A Procissão dos Defuntos”

“Relatos de três arcuenses” em “Diário de Bordo” (DB, a 23 de Dezembro do ano 2012).
Recolhido junto de Maria Helena, José e Conceição.

«Esta história, toda a gente sabe. (...) Toda a gente da aldeia sabe o que acontece quando se tenta espreitar a procissão. Por isso é que não tentam. (...) Quem contava isto era a Dona Rosa, que dizia que o tal Senhor Teixeira era quem podia ver, e ainda é, que ainda está vivo. Duma vez ia passar a procissão dos defuntos – que vai quatro almas a segurar o caixão, que vai aberto, e vai aquele que está p’ra morrer ao lado, com a mão por cima – e o Senhor Teixeira – as pessoas têm de sair do caminho para los deixar passar, senão são ‘amandados para o ar, como se alguém os empurrasse do caminho – o Senhor Teixeira tentou espreitar quando era mais novo e foi ‘amandado. Isso vi eu. (...) Quem pode ver a procissão, dizem que é aquele mais fraco de espírito, que está menos protegido – mais vulnerável – e dizem que é de herança.»

«(...) Depois isto contam eles, ‘cando morreu a Dona Maria, que ele até julgava que era p’rá minha mãezinha, (...) e veio dizer, mas depois quem morreu foi a Dona Maria, que a minha mãe foi a seguir.»

--

Nota: Pelo facto dos personagens da história se referirem a indivíduos concretos, ainda vivos ou já falecidos, os respetivos nomes são modificados, a fim de permitir que os mesmos mantenham o anonimato.

📄 Anexo 5: “Encontro de Aprendizizes do Contar (pp.2)”

Encontro: *XII Palavras Andarilhas 2012* (30 Ago - 02 Set). Jardim Público de Beja.



Jardim Público - Entrada Livre

21h30 – Noite dos Artesãos do Efémero | Noite dos Andarilhos: ... tragam um livro que amem!

Ponto de Encontro: Portão principal do Jardim Público. Participação especial do Grupo do Auto de Natal da Freguesia da Trindade | Mariana Lopes. Contadores Andarilhos.

00h00- Ceia Partilhada e cantorias

31 de Agosto | Sexta – feira - Jardim Público

➤ **09h30-Auditório 1**

Contos para cuidar da fantasia

Marina Colassanti (BR) e Teolinda Gersão (PT)

11h00

O leitor imaginado - Tertúlia entre escritores (PT)

Auditório 1 - Afonso Cruz | Isabel Minhós Martins | Eugénio Roda – moderação por Sílvia Alves

Auditório 2 - Margarida Fonseca Santos | Vergílio Alberto Vieira | David Machado – moderação Rosário Alçada Araújo

14h30 – 17h30 - Oficinas – Escola Secundária Diogo Gouveia.

(Consulte o programa específico. Confirme a sua escolha.)

18h00 – Jardim Público – Início das Atividades Paralelas – (Consulte folheto)

FESTIVAL DE NARRAÇÃO

18h00 - Histórias de Boca a Orelha – sessões | espetáculos

(Bilhetes comprados 30m antes, no local de cada sessão | Consulte folheto)

Jardim Público

21h30 – Festival de Narração Oral - “Eu conto para que tu sonhes” - (Consulte folheto)

(Entrada Livre)

00h00 -Pela noite fora no Mercadinho Andarilho.

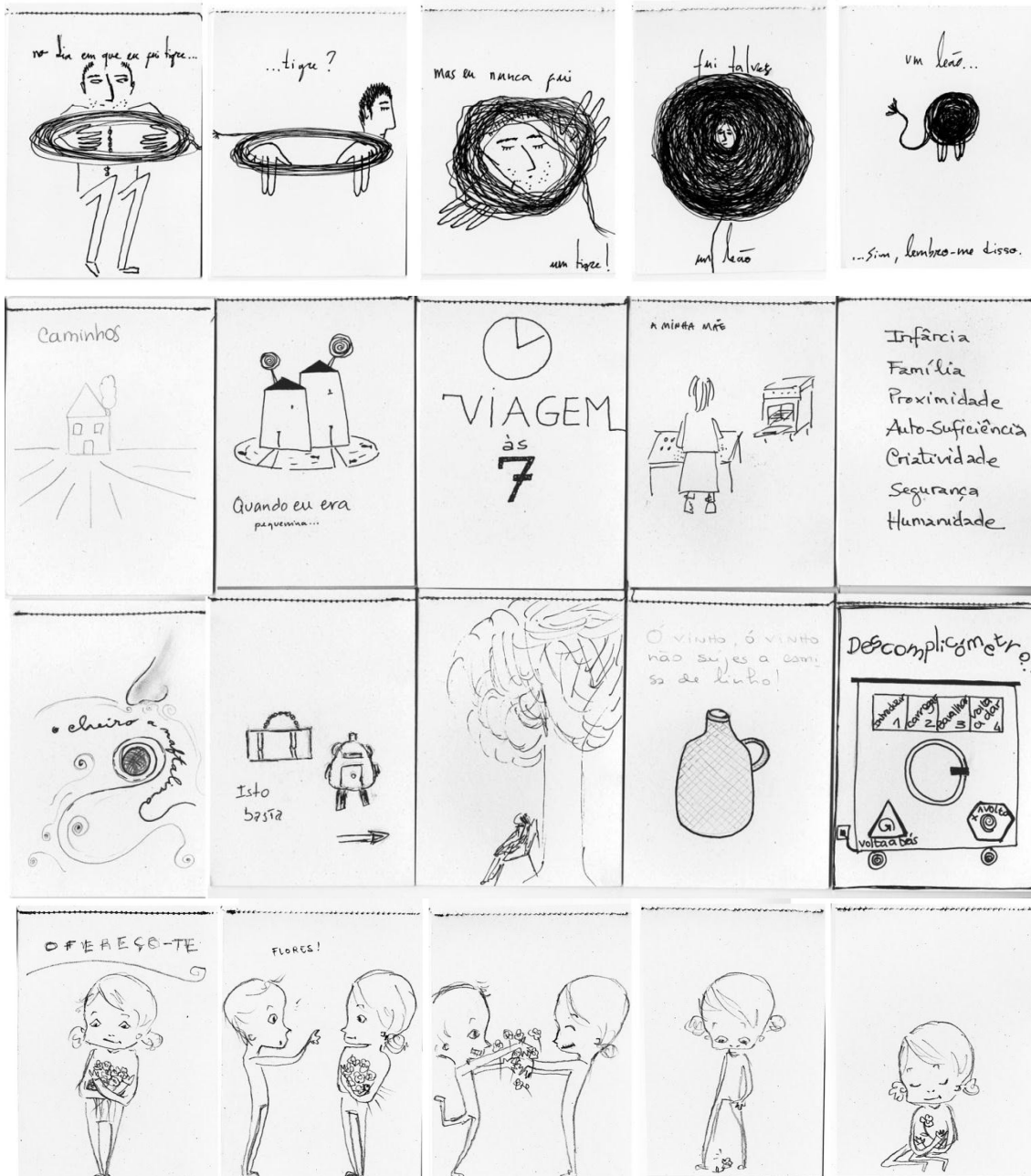
1 de Setembro | Sábado - Jardim Público

10h00- 13h00 - Oficinas – Escola Secundária Diogo Gouveia.

(Consulte o programa específico. Confirme a sua escolha.)

📄 Anexo 6: “Noveloteca”

Resultados obtidos numa aula de Promoção e Mediação da Leitura, na pós-graduação em Livro Infantil da UCP-FCH, no ano letivo 2010/2011.



Programa do festival de Contação de Histórias “Terra Incógnita” (pelo grupo “Contabandistas”).

DESIGN GRÁFICO: SARA LOURENÇO FERREIRA
ILUSTRAÇÃO: JAN HUBSCH



PROGRAMA

07|SET|2012

17h00 | Percurso Contado: Encontro debaixo do abeto no Jardim do Principe Real, com passagem pelo Miradouro de São Pedro de Alcântara, Cervejaria Trindade, Largo do Carmo e Largo do São Carlos | Acompanhamento musical por Rini Luyks

21h00 | Cristina Taquelim e António Fontinha Contando à Portuguesa na Sala 2 do Teatro A Barraca | M/12

22h20 | Ben Haggarty na Sala 2 do Teatro A Barraca | M/12 (contos em inglês sem tradução)

23h59 | Micro-Maratona de Contos no Bar A Barraca

08|SET|2012

10h30 | Contos em Família no Jardim da Estrela com Benita Prieto

16h00 | Contos do Sobe e Desce | Encontro no Largo do Camões (Atenção: trazer título de transporte válido)

17h30 | Apresentação do livro de Rodolfo Castro "A Intuição Leitora, A Intenção Narrativa" da Editora Gatafunho (com o apoio IELT - FCT) e Conversa sobre a Narração com Cacharoletes da Grant's no Bar A Barraca

21h00 | Manuel Garrido e Maria del Mar | M/12 (contos em português com ilustração projectada ao vivo)

22h20 | Jan Blake na Sala 2 do Teatro A Barraca | M/12 (contos em inglês sem tradução)

23h32 | Contatinas no Bar A Barraca | Contos embalados pela concertina, pela voz e mãos de Luís Carmelo com percussão e arranjos de Nuno Mourão

09|SET|2012

10h00 | Grande festa de encerramento com todos os contadores do festival e um pé de dança para seguirmos leves, leves para lá do horizonte e da TERRA INCÓGNITA no Anfiteatro ao ar-livre da Fundação Champalimaud

Maiores de 6 anos
Entrada livre excepto nos serões no Teatro A Barraca (4€ por sessão)
Para mais informações: www.contabandistas.com | +351 96 278 19 15

📄 Anexo 8: “Entrevista Semiestruturada”

Aplicada a três casos: Rodolfo Castro; António Fontinha; Cláudia Fonseca.

- ❖ Apresentação: Como se tornou contador profissional?
- ❖ Escolha de repertório: O que procura, o que pretende?
- ❖ Personagens: Quais são os que mais invoca?
- ❖ Lúdico e Educativo: Existe, na sua prática, alguma intencionalidade educativa?
- ❖ Contributo à pessoa: Que tem para partilhar com público participante?
- ❖ Géneros literários: Como identifica o seu discurso?
- ❖ Corpo e Voz: Como se vê em palco?
- ❖ Aprendizagens: Que considera ter aprendido através da contação?

Encontro: *XII Jornadas Internacionais do Conto 2012* (02 Mai - 03 Mai). Cidade de Braga.

XII JORNADAS INTERNACIONAIS DO CONTO DA UNIVERSIDADE DO MINHO

Contos, microcontos e outras histórias

2 de maio (quarta-feira)

CONTOS ANIMADOS

10h e 14h30 | Museu Nogueira da Silva

Projeção de contos de vários países para crianças em idade escolar.

CONTOS NO AUTOCARRO

Linha 24 dos TUB

15h10 | Gualtar -> Avenida Central

16h25 | Rua 25 de Abril -> Gualtar

- Contadores: Avelino González (Galiza), José Craveiro (Portugal), Thomas Bakke (Brasil)

CONTOS NA TELA

21h e 22h | Estação de comboios

Projeção da curta-metragem “Trompe l’oeil”

- Realizador: Florent Sauze
- Produtora: Sotavento
- Sinopse: Era uma vez... Frédéric, ou Freddy, de 15 anos, adolescente ajuizado, que passa o fim de semana em casa do pai. Pai e filho num subúrbio sossegado... Uma noite como todas as outras... A rua chama por Freddy. Deixou o pai a dormir e foi “tagar”.
- Duração: 18 mins.
- Língua: francês (com legendas em inglês)
- País: França e Bélgica
- Ano: 2008

3 de maio (quinta-feira)

CONTOS NA UMINHO

Manhã | Universidade do Minho (Gualtar)

- Francês: Hassane Kouyaté
8h30-10h | Lab. Multimédia CP1
- Inglês: Tim Bowley
11h-12h30 | Sala 1218
- Galego: Avelino González
11h-12h | Sala 1009 do ILCH

CONTOS ITINERANTES

Tarde | Várias escolas e locais da cidade

- Ana Caridade: Iara, na floresta dos contrários
Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva
- Avelino González
Escola Secundária D. Maria II
- Clara Haddad
Escola B/S de Vieira de Araújo (V. Minho)
- José Craveiro
Escola EB 2/3 Dr. Francisco Sanches
- Grupo Cont'Arte/Tin.Bra
Livraria Centésima Página

ESPETÁCULO “SERÃO DE CONTOS”

21h30 | Salão Medieval do Largo do Paço

- Contadores: Avelino González (Galiza), Clara Haddad (Brasil), Hassane Kouyaté (França), José Craveiro (Portugal), Thomas Bakke (Brasil), Tim Bowley (Inglaterra)

📄 Anexo 10: “Diário de Bordo”

Anotações e Transcrições de Entrevistas, de Tertúlias, de Partilhas da Tradição Oral e de Sessões de Contação não gravadas em vídeo (que é o caso da sessão de Avelino González).

Intervenção de Avelino González

(02/05/2012 – Escola Secundária Dona Maria II, Braga)

Público jovem, entre os 15 e os 18 anos de idade, acompanhados por professores e funcionários.

AG dá início à sessão através de um jogo de sons que faz sozinho e que desperta de imediato a atenção dos estudantes que, à partida, não demonstravam grande interesse em “estar ali”. Segue com uma breve explicação, muito direta e sem rodeios, sobre os telemóveis e o interesse em estar presente. Utiliza para tal uma “linguagem juvenil”, ao registo do público, humorística e próxima do calão. Tal comportamento predispõe o público jovem à imediata aceitação de tudo o que se segue na mesma sessão. AG passou de superior hierárquico a sábio amigo. O seu discurso corrido, constantemente humorístico, repleto de trava-línguas e trocadilhos, requer uma especial atenção por parte de quem o escuta. A sua escolha temática, pouco infantil, advinda de culturas pouco ou nada conhecidas pela assembleia, torna-se novidade e faz presente o elemento “surpresa”.

A postura de AG adapta-se ao ambiente físico e psicológico da sala, ao ponto de o permitir “saltar”, literalmente, “por cima da mesa e das fileiras de cadeiras” e “brincar com os cabelos de uma jovem extremamente tímida e subitamente corada”.

Sessão não gravada em vídeo (ao contrário das restantes).

Encontro entre Marina Colassanti e Teolinda Gersão

(31/08/2012 – Jardim Público, Beja)

[Introdução do Entrevistador] “Uma das palavras-chave do nosso tema é *os contos*. Aquilo que vos queria pedir para refletirem, tem a ver essencialmente com duas coisas. Uma primeira é esta contar de histórias, da tradição oral, de autor, que, independentemente de toda esta globalização deste fascínio tecnológico, continua a fazer-nos sonhas. Nós vamos às bibliotecas, aos jardins, para ouvir histórias... algumas delas até que nós conhecemos, e alimentamo-nos destas mesmas histórias. (...) Depois, pegando um pouco nesta ideia do imediato, do efémero, do ser preciso consumir [tendo em conta que ambas as autoras são consideradas contistas], até que ponto este formato condensado de uma história não é aqui também uma habilidade literária?”

[Teolinda Gersão] “Eu acho que realmente o conto é uma provocação. Para mim foi porque nunca julguei que viesse a ser capaz de escrever contos. Sinto-me mais à vontade quando tenho espaço para desenvolver os personagens, os conflitos, os ambientes, aquilo que me interessa no romance. E achei que nunca ia ser capaz de condensar aquilo que queria dizer em poucas páginas. Assim, achei que se nascia contista como o Borges, ou romancista... e estava muito tranquila. Depois aconteceu, porque eu nunca programo as coisas, que escrevi dois textos muito mais curtos aos que chamei «narrativas», porque o termo «novelas» está muito desgastado com as telenovelas. Mas são entre o conto e o romance. (...) E só a seguir é que me surgiram contos. Comecei a verificar que conseguia escrever contos, de uma forma que me assustava, e que eu acho que é difícil. Tanto o romance como o conto têm as suas dificuldades específicas. O conto não pode cometer deslizes, não pode perder palavras. É tão cerrado, exige uma forma de perfeição muito especial. Exige muito do autor. É compensador escrever contos porque têm uma possibilidade de chegar a um público muito mais alargado. Às vezes as pessoas não têm tempo de ler um romance, mas um conto lê-se numa paragem de autocarro, no metro, num consultório... um conto lê-se em qualquer lugar. É fácil de traduzir e chegar a outros países. De facto viaja muito bem! Mesmo quando achava que nunca ia ser capaz de escrever um conto, sempre fui uma árdua leitora de contos.”

[Marina Colassanti] “Eu sou contista. Nunca escrevi ou desejei escrever romance. Trabalho com contos de diferentes maneiras. Uma coisa são os contos de fadas – não os livros para crianças, porque os contos de fadas não têm idade, são para qualquer idade e têm a característica de poderem ser lidos de qualquer maneira, ser interpretados de todas as maneiras possíveis e imaginárias – outra coisa é quando trabalho com contos para adultos. Quando eu trabalho para os contos de fadas, eu não quero demonstrar nada, não quero ensinar nada, não quero doutrinar ninguém. Parto de uma emoção, fico ao redor dela e o meu inconsciente me conta uma história. A minha função é escreve-la. Tenho a sensação que é uma história que me foi contada por uma parte mais funda de mim. Devo dizer que para poder fazer isto, fiz onze anos de análise [de Estudos em Análise Textual] que me levaram a não ter medo do inconsciente. Quando eu trabalho em contos para adultos, a minha postura é completamente diferente, porque trabalho a partir de uma postura intelectual, de coisas, temas que quero discutir. Trabalho preferencialmente através dos minicontos [microcontos], e os meus minicontos são temáticos. O miniconto é muito pequeno, muito condensado (acho que em Portugal se chama microconto), pode até ser de difícil assimilação, e eu não queria que o livro fosse uma porção de fragmentos, mas antes a discussão de um tema. O leitor não precisa de perceber isso. Sem se dar conta, ele leu uma reflexão de um tema. É um trabalho oposto ao dos contos de fadas, porque é um trabalho ao serviço da razão, e os contos de fadas são, pelo contrário, emocionais.”

[Entrevistador] “Temos ainda mais 15 minutos, e eu vou aproveitar para abusar deste tempo. Ia propor que se refletisse sobre a questão do imaginário, muito rapidamente, e do que se passa hoje na televisão.”

[Marina Colassanti] “Há um património enriquecedor que se dilui, que estamos a perder. (...) Mas o imaginário não se pode perder. Seria como perder o Humano. O ser humano não vive sem narrativas, sem o imaginário. Existem povos sem escrita, não existem povos sem narrativas. (...) Hoje em dia vê-se muita coisa na televisão, e a maioria é falsa. Estamos consumindo um falso imaginário, já não há dragões como dantes... Agora é bom, em vez de mau. Já não é forte e poderoso, já não nos perturba. Está manso e domesticado. Este imaginário de pacotilha já não nos exige nada. (...) Dá-se informação falsa, dá-se pouca informação às crianças de hoje, e elas

deixam de poder viver um maior número de emoções. Não as deixam viver essas emoções. Algumas emoções passaram a ser consideradas como assunto tabu para a infância, o que se torna muito limitador. (...) A bruxa, o dragão, o lobo deixaram de ser como antigamente, e não pode ser, eles têm de ser maus, e não mansos como hoje os fazem. (...) Há desenhos animados imorais em que se vêem monstros em guerra uns com os outros. É terrível! (...) Os monstros refletem um imaginário doente e decadente, passam a vida em guerra, de uma forma violenta e imoral.”

Tertúlia entre Taquelim, Fontinha, Prieto, Carmelo e Haggarty

(08/09/2012 – Bar “A Barraca”, Anjos, Lisboa)

[António Fontinha] “Organizo o meu trabalho por temporadas, começadas mais ou menos pelas escolas, que percorrem eventos tão marcantes como este da Terra Incógnita e o das Palavras Andarilhas. (...) Acho que com estes últimos eventos, torna-se claro que estamos a viver um momento de viragem. A viragem é sempre uma situação interessante porque... do meu ponto de vista, há sempre um caminho consolidado. Ou seja, há narradores que sabem muito bem o que querem fazer com o seu papel de narradores, narradores que não seguem uma escola, não há uma linha de intervenção, cada um tem feito, felizmente, o caminho como o quer fazer, e em Portugal tem havido espaço para isso. Outros narradores que não têm linha de intervenção. (...) Há uma maturidade para afirmação do espaço dos narradores. Há um público, quanto a mim, bem criado, que escolhe o que quer, há trabalho em continuidade e eventualmente, algumas condições mais difíceis hoje que há uns 4/5 anos atrás por questões que todos nós conhecemos [económicas], mas enfim, é uma consciência que tenho vindo a ter e é, para mim, interessante. De uma viragem num sentido de autonomia por parte do público e dos narradores de afirmarem aquilo que acham mais importante, sem detrimento a outros narradores, sem se sobreporem a outros movimentos. Há um caminhar a par, e para mim é extremamente interessante poder estar a viver esse momento.”

[Luís Carmelo] “A minha presença aqui nesta mesa é uma estranha coincidência, sobretudo pelo facto de eu aqui no meio destas pessoas... sou muito recente, (...) e o meu percurso tem sido muito distinto do da maioria. Outro universo. (...) E sinto-me estranho por ter o direito à palavra. (...) Isto aqui parece um lugar privilegiado. Ter o direito à palavra neste tipo de contexto é muito diferente de ter direito à palavra em livros, numa cadeia televisiva... é muito mais poderoso, também porque existe intervenção do público. (...) Austeridade, que dizem eles? Dizem que somos uns mentirosos, uns contadores de histórias... e é curioso, isto, de a mentira que esteja aqui. Às vezes vê-se em outros contextos... (...) Mas é este lugar dos narradores, em que a sua prática está intimamente ligada com o seu discurso, é um lugar que me preocupa... enfim, que tem mexido mais comigo neste momento.”

[Benita Prieto] “Quero falar de uma coisa muito simples, que é de uma preocupação... é que o Brasil está em crise desde que nasci. Mas nestes momentos de crise o que tem de estar sempre em pensamento é o de fortalecer os laços que a gente tem entre a gente, são os laços de família, os laços de amigos. E o participar nestes eventos tem sido um privilégio! Acho que a palavra, como contadora de histórias, há muito tempo que aprendi um ditado que diz assim: *Ler é um ato solitário, contar é um ato solidário*. Então, como contadora, acho que a única coisa que sempre sobreviverá é a palavra e os laços, que sobrevivem também através da palavra. (...) A única coisa que sobreviverá sempre são a palavra e a outra coisa são os laços que existem entre as pessoas através das histórias que são compartilhadas. Então uma coisa que proclamo muito é esta autonomia de contar histórias, sobretudo histórias da pessoa, que acho que é uma coisa que se está perdendo muito, nesses dias. Está-se a perder muito o contar histórias em família. Por todo o mundo. (...) Quando a gente sabe de onde a gente veio – vocês sabem que no Brasil há muitas crianças abandonadas – e essas crianças quando conversamos com elas, a maior parte diz que não tem histórias nenhuma, então elas inventam. Porque as histórias que têm são só histórias de abandono. Nunca ouviram histórias ficcionais, quando queremos saber do seu passado, elas não têm que contar, então inventam. Então é muito importante que a gente tenha como histórias de família aquelas histórias da nossa tradição, que nos lembramos de ouvir contar pelos nossos avos e pais. (...) Porque é muito bonito saber de onde vem. Então é isso. Tempo de crise tem de ter esta partilha. Isso é que constrói a gente e faz-nos saber para onde vamos. A palavra, o contar de histórias, tem de estar muito vivo. É por isso que surge o «Terra Incógnita» aqui em Lisboa. Por causa da crise e desta necessidade.

[Ben Haggarty] “So we’re asked to say what we felt was important at this moment. Yes, the families don’t know their stories, and yes, we are in crisis. (...) To have storytelling you need a story, a teller, an audience and a place to bring it all together. (...) The audience can help mainly by supporting events. (...) This place, this space [Bar “A Barraca”] is a wonderful place for any story at all. It’s wonderful! (...) The place to have stories is sometimes even more important than the person who tells and the ones who listen. (...) I see here a family. In most families, children don’t sit at the table to eat. They go to the computer as if it is a take away, and then there is no space for sharing. They don’t even eat at the same time. (...) *I come from somewhere*. We all have some family. We all have at least parents. We all have a story.

[Cristina Taquelim] “Quando olho para o meu trajeto como narradora, percebo as profundas marcas que a educação e as minhas origens têm naquilo que me faz hoje o que sou. O grande prazer da escuta que hoje tenho foi semeado muito lá atrás, quando era miúda. (...) Quando era pequena tudo se passava em volta da comida... à mesa. Todos gostavam muito de contar. Vou sempre continuar a contar histórias e contos enquanto estes continuarem a ser um grande espaço de cumplicidade e de relação. É isso que procuro nos contos. Os contos são importantes para mim porque são um espaço fabuloso de cumplicidade e relação. É isso que procuro nos contos e sobretudo na vida. (...) Eu sei que nunca hei-de ser rica, mas tenho a certeza é disto: há um grupo de pessoas que há-de sempre fazer parte da minha vida. (...) Tenho com estas pessoas relações profissionais e relações de companheiros de estrada, no ponto de vista humano e pessoal. (...) Os contos são uma ferramenta fortíssima muito importantes na afirmação da minha identidade e no reencontro com a minha própria história. Quando comecei a contar contos redescobri a minha história de uma forma completamente diferente. Foi fundamental começar a contar, para me encontrar com a minha própria história e de me reconciliar com ela. (...) São uma descoberta que me surpreende, pelo poder que esta atividade tem junto das pessoas, nas diversas situações. Este material, em contextos diferentes é muito importante para as pessoas porque os acordam, estruturam-nos, para que também eles se possam encontrar na sua própria narrativa, a sua própria história. Nós, contadores, temos hoje um poder, que tem de ser bem usado, de acordar a força da palavra no outro. Isto é algo que cada vez mais faz sentido. É preciso a gente saber escolher o conto e saber o que quer dizer quando conta um conto. A função do contar hoje é muito esta: consciência deste poder e voz social. O conto deve dar voz a quem não tem voz. (...) Em relação à questão das escolas: a ausência de escolas é encantadora [Escolas de Narração Oral]! Digo isto porque nesta febre de se começar a contar não vá a malta esquecer que o essencial é que o narrador se constrói no contacto direto com as histórias, com o público, com as pessoas. A escola é o trabalho que por iniciativa fazemos, trabalhamos muito para fazer a terra incógnita e para mim isto é que é escola! É contar e contar em muitos contextos, ouvir muito, ler muito, contactar com um ou outro narrador que nos dê pretextos de reflexão cada vez mais recuso a que o meu nome esteja associado a escolas. Atenção às escolas! Nós construímo-nos como narradores na relação com os auditórios. São os auditórios que nos fazem narradores. É contar em muitos contextos, com muitos públicos, muitas *agrudas*, muitas *caganeiras*... a malta dói-nos a barriga! A gente fica

nervosa, ansiosa. Mais que sair-me bem a sessão eu quero é que os contos me saiam bem! (...) A minha avó dizia: *é tipo uma espécie de atriz... professora...* E eu tentava-lhe explicar, que não, que isto *assim e assim*, e então: *ah! Não, pronto, é mas é uma espécie de espiritista... de médium de incorporação*. Estes sim são os narradores que mais me encantam, estes que ficam nervosos. Contam o que querem quando querem, os velhos. Estes sim, são os verdadeiros mestres e ensinam o respeito pela escuta, este construir a escuta, que aprendi na relação com idosos e muito iluminada com pessoas como o António Fontinha, que fizeram trabalhos de recolha séria. Porque no meu contexto eu não fiz nada disto.”

[Cláudia Fonseca] “Propunha que a gente fizesse então uma segunda volta. A gente tem quinze minutos para isso. Pode ser assim, ou preferem perguntar? Está bom assim? Vamos então a uma voltinha.”

[António Fontinha] “Ao ouvir a Cristina a falar das escolas, nesta altura do campeonato eu não estou preocupado com elas. Era também a minha preocupação, mas o problema era cair na tendência de a gente se limitar a responder e de não nos construirmos na relação com as realidades que estão à nossa volta. Para isto o ideal é não estar preocupado com estar a dar respostas escolares... Hoje em dia, uma das características é que há um público, um amadurecimento, narradores com muitas experiências diversas. (...) Numa primeira fase eu comecei muito engajado na tradição oral, a Cristina e eu estávamos muito próximos da tradição oral e isto podia ser desequilibrante para quem chegasse. (...) Hoje temos belíssimos narradores novos com diferentes pontos de vista e isto é muito bom, e encanta o público. Hoje o momento de viragem é que: *puf! Eu agora já não tenho muita responsabilidade como há uns tempos atrás!* (...) Neste tipo de espaço, comecei a contar histórias na rua às crianças e depois pensámos então e os adultos? E nós entramos em bares como este e às vezes acabávamos e perguntávamos então QUEM é que mais conta? Então descobrimos... que vinha um qualquer que vinha cheio de medo e a tremer mas o público era super sensível e ao fim de 4 min percebia que o ouviam e saia de lá satisfeito ele e o público. O ambiente tem de ser propício.”

[Benita Prieto] “Nós narradores urbanos. Fomos à escola, à universidade... eu também não acredito nas escolas, mas acho que às vezes as pessoas precisam de ver técnicas alheias para descobrir a sua técnica. Não há receitas, há só experiências que incentivam o crescimento

do outro. Fizemos um desafio entre um grupo de atores, e de todos nós o único que se prendeu, neste workshop que combinámos, foi Thomas Bakk. Nenhum outro tinha verdadeiramente alma de contador, apesar de serem atores. Numa oficina vais tentar despertar o narrador que tens na alma... Uma escola de narração oral que ensina o aluno ao ponto de os moldar, estão a formar lixo. Estão a formar falta de profissionalismo. Um conto ganha vida através da voz do contador. Não adianta forçar “quero ser contador” a gente é por sentir esta necessidade.

[Ben Haggarty] “People imagine things about the life of a professional storyteller. But the truth is we have a good story if we have the freedom to go up and down and up and down!”

Lenda dos Arcos de Valdevez contada “na Primeira Pessoa”

(23/12/2012 – JM, MH e MC, Alcântara)

[JM] “Esta história, toda a gente sabe. (...) Toda a gente da aldeia sabe o que acontece quando se tenta espreitar a procissão.”

[MH] “Por isso é que não tentam. (...) Quem contava isto era a Dona Rosa, que dizia que o tal Sr. Teixeira era quem podia ver, e ainda é, que ainda está vivo. Duma vez ia passar a procissão dos defuntos (...)”

[MC] “(...) Que vai quatro almas a segurar o caixão, que vai aberto, e vai aquele que está p’ra morrer ao lado, com a mão por cima.”

[MH] “(...) E o Sr. Teixeira – as pessoas têm de sair do caminho para l’os deixar passar, senão são ‘amandados para o ar, como se alguém os empurrasse do caminho – o Sr. Teixeira é que tentou espreitar quando era mai’ novo e foi ‘amandado. Isso vi eu! (...)”

[JM] “Quem pode ver a procissão, dizem que é aquele mais fraco de espírito, que está menos protegido – mais vulnerável – e dizem que é de herança.”

[MH] “(...) Depois isto contam eles, ‘cando morreu a Dona Maria, que ele [o Sr. Teixeira] até julgava que era p’rá minha mãezinha (...) e veio dizer, mas depois quem morreu foi a Dona Maria, que a minha mãe foi a seguir.”

--

Nota: Pelo facto dos personagens da história se referirem a indivíduos concretos, ainda vivos ou já falecidos, os respetivos nomes são modificados, a fim de permitir que os mesmos mantenham o anonimato.

Transcrição da Entrevista a Rodolfo Castro

(21/01/2013 – Biblioteca Municipal de Oeiras)

Em resposta à primeira questão: “Ainda jovem, não conhecia gente que contava histórias, e não conhecia isto de contar histórias até emigrar. Quando fui para o México, não podia dar aulas porque a minha formação não era adequada no país.” Certa editora contratou-o para contar histórias que a mesma publicava, como forma de divulgação de novos números. “Então eu fiquei ali 3 anos a contar em voz alta. Foi uma vez que a editora tinha contratado um contador de histórias e ele faltou, e então pediram-me que contasse... pela 1ª vez! Duas contações correram mal, mas houve uma em que eu me apercebi que podia fazer ligações com o público, senti que a história era minha e não sabia. Foi uma escolha ao contrário, não fui eu que escolhi contar. Já tenho 15 anos como autónomo, fora da editora. (...) Agora, não se vive só de contar histórias, embora eu não faça outra coisa. Conto histórias por escrito, quando faço formações, em palestras... fui autodidata, comecei a ler muita teoria e a treinar muito, tirei muitos cursos de atuação, mimo, teatro, dança, música, acrobacia... isto me ajudava a mim a ter um olhar próprio, a controlar o meu corpo [questão da corporeidade]. (...) Se eu não contasse histórias, se calhar estava a trabalhar numa loja... mas as coisas não foram por aí. Não foi uma escolha consciente, a de contar histórias. Só se tornou uma escolha consciente quando percebi que o podia fazer. *Já não quero trabalhar mais em nada!* (...)

[Entrevistadora] Esta autoestima que ganhaste no momento em que percebeste que podias contar histórias, foi algo que o público te deu a ti? [Resposta] “Ah, pois... acho que todos precisamos de um bocado de reconhecimento, de aceitação e para mim essa foi a hipótese de sobrevivência. (...) Quando comecei a ler teoria e a contar histórias, reparei que hoje se fala de contar histórias como uma arte... e para mim nunca foi isso. Para mim foi sobrevivência. Tinha de fazê-lo tão bem que a gente queria continuar a contratar-me. No início era só isto. Vou para esta escola, e vão ficar todos tão espantados, vai ser tão bom, que então vou conseguir outras duas escolas, e dali depois vou para uma biblioteca... então no início, estava um bocado afastado do romanticismo de contar histórias. Era mais uma angústia por sobreviver. Quando atingi alguma popularidade, comecei a relaxar e comecei a escolher: há espaços em que não conto histórias, há histórias certas e histórias que não conto... comecei a fazer escolhas e a ter

uma proposta artística, estética. Não só a contar histórias, senão algo mais espiritual, mais profundo.”

Em resposta à segunda questão: “No início, e durante os primeiros anos, contava histórias que me tinham dado para ler, contava histórias que sabia de cor. Acho que isto foi a minha escola... os 3 anos a ler em voz alta e os primeiros anos de contar, que continuava ligado às editoras. Num primeiro momento a escolha não era minha e no início era só praticamente crianças. Mas rapidamente percebi que não havia contadores que gostavam de contar para adolescentes. Então percebi que neste sítio havia muito trabalho, então especializei-me a contar para adolescentes. No México, as escolas para adolescentes têm enormes auditórios onde cabem 1000/1500 adolescentes (...) que chegavam ali por que era uma atividade da escola e os professores os obrigavam. Então chegavam ali arrastando os pés. Então, estar ali uma hora e mudar isso, levá-los a gostar de histórias, era para mim um desafio gigante! O que me obrigou a treinar muito mais, a ler, a estudar como falar com eles e criar uma forma própria, original de contar. (...) Era assim que eu contava para adolescentes. Ninguém queria fazer isso, e eu comecei a arriscar, a pôr-me em risco, a escolher contos mais transgressores, eróticos, cruéis, com humor irónico... e comecei a reagir com os adolescentes como eles reagiam comigo: *Ah sim? vê tu... vai tu!...* Comecei a falar com eles do palco, no mesmo nível de registo, mas com o poder de estar eu no palco. Correu muito bem e foi mais uma escola, com outro nível de exigência, em que descobri como falar com os adolescentes. Acho eu que se consegues falar com os adolescentes, consegues falar com todos. As aprendizagens que tive aqui depois se espalharam para os adultos e para as crianças. Uma coisa, descobri, é contar histórias. Outra coisa é fazer um espetáculo com contar histórias. Este criar um mundo ficcional, imaginário, através dos contos. Comecei a criar espetáculos. Criei um espetáculo que se chama «Contos Malditos», muito antigos, que eram contados às crianças, mas eu fiz uma pesquisa sobre como se contavam [que era de forma muito obscura, cruel, sanguinária] e fiz um cartaz, para adultos, à noite. Mas chegaram famílias... «Bela Adormecida», «Capuchinho Vermelho», «Cinderela», «Branca de Neve» (...) eu avisei que eram relatos para adultos, mas as crianças também adoraram. E na vez seguinte trouxeram amigos! E as pessoas continuavam a vir, com miúdos... onde há violência e assassinatos... e isto para mim foi uma nova descoberta: não há contos para crianças! Comecei a ir à procura de contos sem escolha de idades. Então quando estou no espetáculo, decido o que vou contar: *Olha, aqui agora vou contar isto!...* São as sessões que

mais tenho. Conto contos para adultos frente às crianças. O que muda é a forma de o fazer. O relato, o tipo de humor...”

Em resposta à terceira questão: “Eu gosto de um registo que contorne os paradigmas do que se espera que aconteça. Gosto dos personagens trágicos, que não fazem concessões, que são capazes de matar para atingir um objetivo, ou amar incondicionalmente, sem sentir culpa. (...) Que são encontrados por um destino ou fatalidade. (...) Interessam-me os personagens que procuram incessantemente alguma coisa e conseguem de forma inesperada. (...) Gosto de ser politicamente incorreto. As crianças são piores que os monstros e as meninas ainda mais! Gosto muito de dizer que o contador de histórias é um provocador. Alguém que deita uma bomba e foge sem explicar. (...) Muitas vezes tenho contado histórias com ideologias que não partilho, mas encarno-as como se fosse eu na situação, o que me ajuda a entender o que sou. Conto histórias porque me permite viver outras vidas, ser diferente do que sou. Nunca procuro uma moral, mas procuro uma estranheza, que nos deixe estupefactos. Gosto de mudar radicalmente o que se espera.”

Em resposta à quarta questão: “Não posso ser ingénuo e pensar que ao estar num palco a falar com as gentes, as minhas palavras não estejam a criar um pensamento aos que estão a ouvir. Não me armo em... sei que as palavras criam uma reação! Tenho um espetáculo especialmente educativo [Relatos Malditos], digamos, que surgiu num momento de transição, era para adultos mas passou a ser para famílias, então comecei a contextualizar. Vou contextualizando as situações. Fora deste espetáculo, outras sessões que faço, todas as histórias que conto têm a sua mensagem. Eu só procuro é não dizer qual é. Cada um tira dali a sua mensagem. Eu estou consciente de que há uma mensagem, mas não sou eu quem a vou dizer. Nesse sentido me afasto do conto como objeto didático escolar. A moral quando é dita cancela o pensamento, como se dissesse *vocês não tem de refletir sobre isto, sou eu que digo o que têm de pensar*. Isto é perverso. Muitos o fazem não por perversidade, mas há aqui um estilo condutista que impede o ser humano de se formar como crítico.”

“Gosto de brincar com os estereótipos, como que para rompe-los. Muitas vezes os estereótipos têm uma função lúdica.”

Em resposta à quinta questão: “No México, eu preparava um grupo de histórias para fazer estreia no dia internacional do livro e passava o ano a conta-las, enquanto criava um novo grupo para renovar no ano seguinte. (...) Eu viajava por todo o México e o público era sempre diferente. Aqui eu vou para Beja e o público de Oeiras vem para Beja, vou para Coimbra e o

publico de Beja vem para Coimbra... assim, aqui a exigência de mudar as histórias tem sido muito maior para as mudar porque às tantas o público já as conhece todas e eu não posso continuar a conta-las. Isso tem uma coisa boa e uma coisa má. A coisa má é que há histórias que precisam de muito tempo para amadurecer e só ao fim de muitas vezes de a contar é que encontras a forma ideal de a contar. Por outro lado a exigência de trocar histórias me coloca uma dificuldade que desconhecia e eu acabo por as mudar de 3/4 em 3/4 meses. É bom porque me obriga a ler mais e a estudar... mas o outro lado é frustrante, porque às vezes precisava mesmo de a treinar mais.”

“Sei o que não quero partilhar [com o público]. Não gosto de espetáculos só de histórias e espaços onde a gente fique sentada tranquila. Não é que escolha histórias de terror, mas quero que a gente entre na história, e para isso eu tenho de entrar na história. Para eu entrar na história preciso de saber que a gente está a entrar comigo... quando o público reage de tal forma que não posso explicar, eu sinto-me a entrar na história com eles. Há assim qualquer coisa como de leitura mútua. Há um momento que se sente intuitivamente que os meus espetáculos dentro de mim ocorrem lentamente. Então as primeiras palavras, os primeiros 15 minutos de sessão, são fulcrais. Quando sinto que isto não acontece, então, *piloto automático* e tudo corre bem... Digamos que de 10 sessões que dás, 2 ou 3 são maravilhosas. As outras são de *piloto automático*. Porque eu não consigo sempre ter essa sensação de magia: *Estão a ver? Uau!! (...)* A história da hiena que ouviste [numa sessão anteriormente ocorrida], senti-a no máximo 3 sessões depois, porque conseguia falá-la, não só conta-la. Mas sim, falá-la. Esta sessão não foi mesmo uma sessão, foi um momento espontâneo num espaço mais pequeno que este [local onde ocorreu a sessão acima mencionada], em que o público estava assim próximo como agora estamos. Frente a frente e sem que tivesse luzes apontadas para a minha cara. Era uma sessão de contadores de histórias com alunos meus. Havia 10 alunos e uma 40 pessoas mais... um ambiente muito propício com a gente já muito alegre e estimulada com as outras histórias. E eu passei de responsável para um deles, assim como: *Bem, vou contar uma história! (...)* No dia em que ouviste a história da hiena, foi uma estreia de todas elas em que só me consegui envolver na última, na [história] do relojoeiro. Só aí senti que já estava envolvido. É inexplicável!”

[Entrevistadora] Terá isto a ver com a forma como o público reage? [Resposta] “Todos os públicos reagem de todas as formas. Nunca sabes. Aconteceu uma noite em que fui contar num bar à noite, mas não estava anunciado. Então chegou a malta das motas, do costume... eu achava que tinham anunciado, não sabia [que não estava anunciado]. Então estava a gente toda

noutro avião. E pensei: *Bom aqui tenho de contar coisas eróticas com duplo sentido*. contei uma e ninguém me ligou nenhuma. contei outra e ainda foi pior... e pensei bom, vou contar histórias para crianças. E comecei a contar com todos os recursos que uso para contar para crianças. E foi... um espanto! Foi assim, caíram as paredes: «*Uoooh*», *outra!!* E fiz um espetáculo fantástico, num bar, com adultos a embebedar-se... e a ouvir histórias para crianças. Eu não posso calcular isso... se me convidas para um bar à noite hoje, penso em histórias para adultos e não para crianças. E só depois ao estar lá é que com o decorrer da sessão posso entender o que devo fazer. É curioso porque mesmo sendo indivíduos reagimos em grupo. sempre somos uma comunidade. Este grupo deixou-se levar por aqui, aquele outro já não... o ser humano precisa do grupo para agir.”

Em resposta à sexta questão: “Com o tempo, a minha forma de falar, o registo, foi escolha minha. Não tem a ver com não fazer outras coisas, mas eu gosto do registo literário. Eu tento contar a história como está escrita, com as palavras que descobri no livro. *Orализo* as histórias mas esta *oralização* está muito ligada à forma como está escrita. *Orализo* não para ligar a forma escrita ao quotidiano mas sim para que as histórias encaixem dentro da estrutura da oralidade, mas mantenho as palavras literárias. Para mim é um registo que alarga as minhas possibilidades expressivas e tem algo de mais poético. Porque se eu coloco tudo em linguagem quotidiana, sinto que ficam aquém. Contar tem de ser um desafio!” [Entrevistadora] Mas quando contas um conto e depois o repetes, nunca contas da mesma forma... ou contas? [Resposta] “Não, não conto da mesma forma, mas sobretudo o que pode acontecer é que conte com as mesmas palavras. O que muda invariavelmente sempre é a emoção, o ânimo das palavras, muda a energia, os momentos em que és mais apelativos ou mais suaves.” Aqui se entende o jogo necessário entre o corpo e a voz [assunto pertencente à questão que se segue], que Castro utiliza de uma forma muito coerente.

Em resposta à sétima questão: “Desde o dia em que comecei a ir à procura da minha profissão como contador, fiquei com um vício de estar todo o tempo a treinar. Feito doido. Escuto uma canção e tento repeti-la com a voz de quem a está a cantar, ou um desenho animado no televisor, estou todo o tempo a colocar a minha voz em registos extra quotidianos. Todo o dia a respirar e a tentar falar com diferentes registos, texturas... sempre a brincar com isto, todo o tempo! Estou a fazer vozes e barulhos... a treinar a voz. Da mesma forma com o corpo. Com o tempo tenho conseguido saber onde está o meu corpo. Mesmo quando não estou a fazer coisas narrativas: eu sei onde está o meu pé direito, onde estão as costas, se estou a

mexer muito as sobrancelhas ou a encolher os ombros... isto faz parte de um internamento permanente que faço com o corpo e a voz. Vou na rua e vou todo o tempo a fazer coisas, como: vou e caminho em câmara lenta, olho como se quisesse matar alguém, olho com assombro, saboreio, gesticulo... e gosto imenso disto. Como tenho duas miúdas, com elas brinco muito todo o tempo, tanto oralmente como fisicamente. Estou todo o tempo a treinar com elas e a treiná-las também: como fazer para me sentar devagar de uma forma limpa, como fazer para pegar neste livro e como fazer para ler e mostrar o livro de uma forma clara? Movimentos limpos! Tenho muito cuidado com os movimentos. Mesmo quando estou em palco, tenho muito cuidado com os movimentos... mesmo que sejam muitos. Quando a voz se apaga, os movimentos se apagam. Gosto muito da precisão entre a voz e o corpo. Quando digo: *E a porta se abriu...*, quando paro de falar a mão para de se mexer, a menos que eu continue a dizer «*nhééééééc*» [barulho de uma porta pouco oleada a abrir]. Enquanto o som se apaga, não há movimento. Para mim isto foi uma descoberta. Quando o corpo está sincronizado com as palavras. Quando estou de pernas cruzadas e digo: *E então apareceu um monstro!*... se continuo de pernas cruzadas, não apareceu coisa nenhuma. Mas se digo: *E então apareceu um monstro!*... e descruzo as pernas, aí sim, eu já estou pronto para fugir! Sim o meu corpo está pronto e então posso fugir sem ter de me levantar ou correr no palco. (...) Por vezes se fala disto como redundâncias. Que o narrador oral tem de dar ênfase é às palavras... mas eu não sou um narrador oral. Eu sou contador de histórias e o formato não me interessa. Podem ser orais, corporais, musicais, escritas... não interessa. Conto histórias e não há receitas para isso.”

“Tirei muitas aulas de trabalho corporal, agora o meu corpo já tem memória dessas coisas e sinto-me muito à vontade para estas coisas. Havia [quando era leitor de histórias em escolas primárias] um problema grave, é que não só usava o corpo mas também toda a sala de aula. Então desligávamos as luzes e íamos para baixo das mesas, numa caverna de um monstro... e isto, enfim, não é bem o que se espera de um professor.”

[Entrevistadora – na perspetiva de saber se existe de facto algum conceito que distinga o leitor do contador] Posto isto, achas que se pode dizer que nunca chegaste a ser exclusivamente leitor? [Resposta] “O que acontece é que a leitura em voz alta ao longo da sua história de 5 mil anos... desde o momento em que apareceu a escrita, tinha de haver um leitor que tinha de ser em voz alta porque ninguém sabia ler. E a leitura em voz alta sempre teve de ser um espetáculo. Esta ideia moderna de ler em pé sem me mexer, sem me expressar, é uma ideia moderna antinatural. Não existia... é falso, não é verdade, nunca foi assim. Sempre foi representações

teatrais! Ler em voz alta sempre foi um espetáculo. A leitura silenciosa tem cerca de 200 anos... antes disso, não. (...) Realmente qual é o problema de ensinar assim e não na forma moderna? As pessoas acham mal... mas para aprender a língua, temos de interpretar, saltar, correr, brincar. Há momentos de leitura e momentos de vida. A nossa imaginação é filha da experiência. Ninguém pode imaginar sem ter experiência... e a criança tem pouca experiência, então onde vai arranjar imaginação? Nos contos! E nós também, na literatura. A nossa vida é tão curta e limitada que para arranjar experiência é na vida dos outros, que está na literatura. E tu só podes ter a vida dos outros como experiência significativa para ti se entrares no conto. Não vamos só ler o conto mas entrar no conto, sentir o conto...”

Em resposta à oitava questão: “No meu percurso de vida, na infância, nunca tinha ouvido um contador nem os meus pais contavam histórias em casa. O que primeiro aprendi, foi com a leitura... sempre digo que, a mim, me resgataram os livros. Aprendi a sobreviver com os contos. Aprendi a intuir, a resolver, a contornar ou a enfrentar situações de vida através de experiências que conheci em contos. Um mundo que me permite apoiar na minha vida, ter parâmetros. Eu vivo com os contos, dentro dos contos. Isto me ajuda a tomar coisas de outra forma. A ter coisas que não me causam dano, outras que me danificam mas posso suportar. Tenho fases em que estou mais romântico, mas épico, mais poético... mas cada vez mais posso entrar em mundos desconhecidos e aprofundar as minhas emoções. É curioso mas cada vez leio coisas mais antigas... vou muito à procura dos primeiros contos do mundo, da literatura, que foram importantes para os diferentes seres humanos no mundo.

“A gente muitas vezes se deixa conduzir por escolas. Há escolas onde todos os contadores contam igual ao mestre... é triste. Felizmente há gente que já se está a perceber que não é por aí. Eu quando dou formações no fim digo sempre: *Pronto, obrigado por estarem aqui... vocês sabem que ninguém se transforma em contador de histórias por tirar aulas de contar histórias, não? Se não sabem, estão avisados. Não é comigo nem com ninguém que se vão transformar em contadores. É qualquer coisa que parte de vós. Eu dou ferramentas, exercícios... e vocês adotam à vossa maneira.*

“Não gosto de princesas. [Quando a minha filha me pedia uma história de princesas?] Eu à minha filha nunca guiei nas escolhas. Apenas opinava. Para mim os grandes personagens não são exemplo, os modelos de virtude são falsos. Então não gosto de histórias que façam deles modelos de virtude. Ela dizia: *Quero este livro de princesas!* E eu respondia: *Pois... princesas? Não gosto! Não queres outro?* E ela respondia: *Não, quero este.* Então eu levava esse

e outro que escolhia. Até que ela começou a ter parâmetros de escolha... e ela começou a pedir: *Pai, lê-me esta de princesas, depois uma das que tu gostas...* porque ela sabia a minha opinião. Então eu lia uma de princesas, depois uma de que gostamos os dois. E para mim isso é uma verdade, não posso ser eu como adulto que diga para onde tem de ir. O que eu tenho de fazer é apresentar a maior quantidade de hipóteses e opções para que ela como ser humano se forme como crítica e um dia possa equivocar-se sozinha. Sinto isso... essa angústia. É mesmo morder a língua e não dizer: *Não vás por aí!* Em vez de proibir, digo: *Tens isto, e este outro. Se vais por aqui, acho que acontece isto... e com este outro não. Vai e busca opiniões, aos teus amigos e à tua professora.* Não gosto de ser eu a dizer a moral final, estraga tudo! (...) Estas experiências com a minha filha são a minha maior aprendizagem.

Transcrição da Entrevista a António Fontinha

(29/01/2013 – Centro Comercial do Campo Pequeno)

Centro Educativo da Bela Vista, experiência do profissional: António Fontinha nota que para as crianças que o frequentam (a partir dos 16 anos) não há grandes saídas em termos sociais, sobretudo devido ao facto de “terem cadastro”. Descreve então a sua atividade frente a estas crianças e jovens da seguinte forma: “A minha atividade é chegar lá e contar histórias. Funciona bem. Concorro com outros animadores de circo, artes plásticas, capoeira... e mesmo assim consigo ter inscrições da parte dos miúdos. Eles querem lá ir e ouvir-me contar histórias. Pelo que é a vontade deles, que é o mais difícil na idade. Agora para que serve? Os adultos que assistem consideram interessante e extremamente importante para estes miúdos.” Denotam que de facto isto se reflete de uma forma positiva no comportamento deles. Quanto a Fontinha, “ficava surpreendido como é que as crianças, porque eu comecei por trabalhar com crianças, ficavam caladas a ouvir contar histórias. Para mim não fazia sentido nenhum. (...) Conto qualquer tipo de histórias, crio histórias com os jovens e tudo, mas é principalmente contos tradicionais”.

Perfil e papel do contador: “Hoje noto, à escala mundial, que há muitos contadores e muita variedade. Muitas vezes se fala de forma errada de contadores tradicionais, o que são raríssimos. No meu caso específico, comecei a contar histórias por que acho que há um deficit muito grande relativamente à personagem contador de histórias. Que é uma figura muito importante e presente no nosso imaginário. Qualquer miúdo que me ouvisse a contar uma história, eu era logo um contador de histórias. E que faz este contador de histórias? Que é que esta gente vê em mim? Deixa-me lá experimentar... não sei muito bem, só sei que é uma figura muito importante para os outros.” Os contadores de histórias tradicionais estavam no meio rural e contavam contos tradicionais. “E esta gente era procurada e respeitada pelos restantes. Por isso quando vou a uma aldeia e me dizem que já cheguei tarde, porque a senhora tal que contava histórias já morreu, noto isto. Esta é a minha primeira referência. De repente ao olhar para estes contos tradicionais, por vezes muito semelhantes por vezes não, começo a descobrir um património enorme!” Estes contos tradicionais são algo que pouco se conhece nos dias de hoje. Temos uma ideia do que contém o repertório de contos tradicionais portugueses, mas o

significado das histórias, dos personagens, caíram do desleixe e de certo modo no esquecimento. O lobo, que se considera mau, no conto tradicional português “não é originalmente mau. Não é esta a primeira característica do lobo português. A história que contavam não era a do capuchinho... pois não!... Mas afinal a tradição oral portuguesa, o nosso património, quem o conhece? Meia dúzia de gatos-pingados do interior, normalmente pessoas analfabetas. Então como é que estamos tão iludidos sobre qual é, como é que é a nossa tradição oral? Temos a mesma língua e cultura que eles, os velhos do interior. Então como é que temos um imaginário diferente? O imaginário é o nosso primeiro elemento de identificação”. São questões que Fontinha se coloca todos os dias. “O que hoje me anima é que existe claramente muita informação por partilhar, e eu assumo a missão de partilhar. Eu para chegar até estas coisas tive de ir lá devagarinho com a lupa, fazer trabalho de recolha e valorizar o que ao início pareciam palermices.”

A cultura popular manifesta-se na variedade: “Nunca a cultura popular achou que isto fosse bom e o resto não prestasse. A cultura popular foi sempre a variedade. Tu orientas-te, mas a cultura popular toma-se de variedade [por exemplo]: *Na minha terra não se conta assim! (...)* *Somos os dois portugueses, mas os teus pais contavam assim e os meus assim.* Não se impõe, não há necessidade de imposição. Na tua terra oiço como tu contas, na minha ouves-me tu. Podemos no final pertencer às terras todas, mas não fica bem, não é sensato ir lá impor a tua versão.”

Queda da cultura popular no esquecimento: “Desapareceram os momentos onde estas histórias aconteciam naturalmente, e não agora há 10 ou 20 anos, mas sim há 100 anos. Naturalmente o momento de contar desaparece dos quotidianos.” A maioria das histórias que Fontinha conta são contos tradicionais, e são lidas ou ouvidas em convivência rural entre “pessoas de personalidade muito forte. Em termos urbanos, menos [encontram-se personalidades menos fortes], porque as pessoas já têm uma... [digamos que] a leitura é a referência! É a escola... e muitas vezes quando a referência é a escola e a leitura [em oposição à vida do campo], já tudo parte do intelecto. Ora a base da tradição oral é o coração. São experiências afetivas extremamente intensas que nós queremos perpetuar e então guardamos aquilo de uma forma muito íntima.”

Conteúdo no meio rural: “Dentro do meio rural, uma coisa são as mentiras – os contos tradicionais – ou seja, há um jogo que fazem os contadores tradicionais, um jogo de palavras, uma brincadeira de palavras e sentimentos (estou a falar de um lobo ou um rei, mas na

verdade, falo de quem?). Depois em falando de crença (...) aqui já muda o tom [por exemplo]: *Você pode não acreditar mas aquela casa abandonada, vivia ali uma bruxa!* Estamos a falar de mitos, de lendas. *Ali em baixo no rio, há um sítio onde ninguém vai lavar roupa... porquê? «Perrim-pim-pim»*, história por ali fora! Mas isso não te interessa muito, à partida, eles pensam... tu queres investigar, queres é as mentiras, não queres as verdades porque tu não acreditas nestas verdades. Há uma ordem da cultura popular, ou havia, bastante organizada. Hoje em dia isto já está tudo muito diluído, já não é como há 20/30 anos, e é preciso este ritual para se entender estes repertórios [na minha terra ouves a minha versão, na tua terra oiço a tua versão], algum entendimento sobre quais são as vivências daquela gente. Portanto, eu mantenho-me mais na zona das mentiras. (...) Os contos são aqueles que cumprem a função mais importante, nesta altura do campeonato, para o contador de histórias, porque estamos num mundo globalizado.”

Em resposta à primeira questão: “Numa primeira fase comecei a contar sem perspetiva nenhuma de que viria a ser contador, nem fazia ideia de que isto tivesse caminho. (...) Eu limitava-me a aceitar os convites que me faziam e a contar aqui e ali, às vezes pagavam-me, depois comecei a fazer pequenos projetos. (...) Já com 3 anos de caminho tive um convite de Espanha e conheci uma série de contadores a fazer carreira. 1997/1998 Foram os anos de viragem, em que comecei a dizer não ao trabalho de ator e a virar-me para a narração. (...) Ponho toda a energia da minha vida nesta atividade. (...) Hoje Portugal tem uma dinâmica idêntica nesta área, comparando com Espanha.”

Em resposta à segunda questão: “Contar a mais novos e a mais velhos, conto o mesmo mas de forma diferente, conforme a idade mental do público. Vou ao encontro dos interesses de pessoas de 60/70 anos e de 6/7 anos. É um jogo. Tenho uma ideia do que vou contar hoje à noite, mas levo uma proposta de primeiro conto e depois é conforme o interesse e as vivências que o público de hoje também partilhar comigo: *Vou começar por ali, depois logo se vê*. Eu cada vez menos tenho as coisas planificadas, quando estou muito à vontade. Quando me pedem sessões muito temáticas, quando vou fazer trabalhos muito cirúrgicos, quando vou trabalhar com públicos muito específicos, quando tenho objetivos pedagógicos... preparo-me para dar resposta ao pedido que me é feito. Mas no normal, tento alargar ao máximo o meu repertório, tento não me preocupar muito com o que vou contar ou deixar de contar. Vou sempre prevenido, com alguma coisa na algibeira para o caso de chegar lá e não ter ideia nenhuma – pode acontecer! – mas tirando isso, não levo muito a sério aquilo que levo na manga.”

Em resposta à terceira questão: “Influência dos personagens? Deve haver, mas não analiso isso. Ao nível do consciente não. Mas ao nível do inconsciente, acredito que sim, sobretudo pela missão que, na tradição oral, cumpre cada personagem. O lobo [por exemplo] é o personagem principal do imaginário português. Porquê? Qual é o animal selvagem mais importante em Portugal? É o lobo! Nós hoje não conseguimos ter essa noção, porque o lobo foi banido de grande parte do seu território. Mas os estudos notam que 80% do território há 60 anos atrás, era habitado por lobos. Agora habitam em 20% do território. (...) Por isso, mais importante hoje é falarmos do lobo, não sendo portanto o tal lobo mau, que isso não faz sentido. O lobo mau é uma representação que dá jeito ao homem mas que não faz sentido. [O que faz sentido é que] É um animal selvagem, e nós precisamos de saber viver com o animal selvagem, que ele está lá fora na natureza, mas também está cá dentro do homem, vive dentro de nós e nós não podemos estar sempre a fugir dele. Não podemos estar sempre a fugir do nosso lado selvagem. (...) Nós não conseguimos criar uma ilha onde tudo esteja certo, é impossível e isso seria uma loucura, uma utopia, um absurdo. Uma utopia que degradará o homem. (...) Hoje é também este um bocadinho o nosso papel e então, quando invoco os personagens, naturalmente estou a falar destas coisas. Mas não conscientemente.”

Em resposta à quarta questão: “Quando vou a uma escola (...) estamos em contexto educativo. Um contador de histórias, quando entra numa escola, está em contexto educativo. Ou assumo esse contexto educativo ou não tenho nada a ver com ele... mas isso seria errado, não gosto de *tapar o Sol com a peneira* em situação nenhuma. (...) Não tenho interesse nenhum em confrontar os educadores, mas a história que hoje tive a contar é uma história sobre a morte e ninguém levou a mal. É preciso enfrentar as coisas com bastante tranquilidade. (...) Naturalmente o meu domínio é o domínio lúdico, mas há uma preocupação didática nas escolas e eu assumo essa preocupação didática. Mas também é simples, porque os contos tradicionais têm muitos elementos didáticos, embora estejam normalmente armados, montados de uma forma não académica.” O que faz sentido, pois na memória do antigo, em ambiente de aldeia, as histórias contavam-se também como advertência e ensinamento. “O ensino da cultura popular não é um ensino formal. É um ensino pelo exemplo, pela referência, pela memória (...) é um ensino pelas referências afetivas. Na minha experiência, é cada vez mais significativo o onde estou e o com quem estou (...) ir de encontro a quem se está, que não se pode ignorar.”

“Muita gente fala hoje da narração como uma arte... a *arte de contar*. Eu não sei se é uma arte, sei que é um jogo, uma brincadeira. (...) Ela [a narração] é sempre lúdica. O momento

de contar é um momento de brincadeira, mas nós podemos ir para lá conscientes dos elementos pedagógicos.”

“Quando sou pai não conto da mesma forma. Muda porque sei a quem estou a contar. Posso inventar histórias... No outro dia fui contar à escola do meu filho e ele sabe que não é o mesmo. A pessoa é a mesma, a função é outra. Porque é que não conto contos tradicionais ao meu filho? Por que há uma grande proximidade e ele pode pedir o que quiser.”

Em resposta à quinta questão: “Há 12 anos atrás nós tínhamos um bar aqui em Lisboa, o Bar das Imagens, e todas as sextas feiras contávamos histórias. Como isto era tão novo, nunca tivemos grandes problemas. A partir do momento em que isto deixou de ser novo, nós fechámos o bar, deixámos de contar todas as sextas feiras porque começámos a sentir exatamente o mesmo [que Rodolfo Castro – que denota a necessidade constante de renovar o que conta e como conta, pelo risco da sua atividade se tornar cansativa, quer para o contador, quer para o ouvinte], estávamos a formar uma espécie de capela, a partir de certa altura. Então a gente começou a fazer quase por mês e depois parámos... e mais triste ainda é que éramos sempre os mesmos contadores. Agora não, agora há muitos mais narradores, agora nós podemos arejar muito mais! E eu nem estou assim muito preocupado, porque não sou programador a esse ponto.”

“O que é que as próximas gerações vão aproveitar do meu trabalho? (...) Tenho que refletir, e essa reflexão implica que cada narrador tenha uma identidade e um posicionamento relativo” que se vão revelar na sua prática. “Quando comecei a contar histórias não imaginei que ia fazer disto a vida. Continuei porque ia tendo interesse. Por isso sei bem quando é que está a ser interessante e quando é que começa a ser um bocado chato. (...) Se sou pioneiro? Em Portugal sim. Mas isso não quer dizer nada. Sou pioneiro de um determinado tipo de consciência, de um determinado tipo de luta pela afirmação da figura do contador de histórias.”

Em resposta à sexta questão: “É mais uma narração [a forma como conto], mas varia um bocadinho. Tenho umas muletas, como o Avelino [González, da Galiza], mas são estilos e eu nunca senti muita necessidade de ter um estilo específico. Eu é mais a história, centro-me muito na história, e em mais nada.”

Em resposta à sétima questão: “Aproveito ao máximo o meu corpo e a minha voz. Como não utilizo muito a rima, o trava língua, a música, aproveito ao máximo a voz. Como tive uma boa escola de teatro, uma boa preparação de ator no sentido em que a tua voz deve estar disponível *para o que der e vier* e o teu corpo deve falar por si próprio. Ou seja, tu deves falar

como um todo. Pus a minha capacidade expressiva ao serviço da narração e sobretudo ao serviço de quem nos escuta. Temos de ajudar as pessoas a viajar pelo universo que estamos a retratar. (...) Cada um ouve a sua história, mas todos têm que imaginar que estão a ouvir a mesma, que estão em sintonia.” É isto que se pretende, quando se conta: criar um ambiente harmónico.

Em resposta à oitava questão: “A minha prática tem-me permitido conhecer-me mais a mim próprio e portanto ser um elemento mais útil para a sociedade. (...) Hoje sinto-me uma pessoa enquadrada no mundo, começando pela minha família. (...) Sem contar histórias seria uma pessoa mais desligada dos outros. (...) De uma forma pessoal, foi estar muito mais em paz com os outros. (...) Com isto de contar, foi como consegui ir mais longe e é isto que me mantém nesta brincadeira”.