



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PAMELA CRISTINA SALLES DA SILVA

**ELA CANTA AS HISTÓRIAS:
NOVOS USOS PARA ANTIGOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO**

PAMELA CRISTINA SALLES DA SILVA

**ELA CANTA AS HISTÓRIAS:
NOVOS USOS PARA ANTIGOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Londrina em nível de Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Alexandre Gomes Nalli.

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

P185 Silva, Pamela Cristina Salles da.
Ela canta as histórias : novos usos para antigos modos de subjetivação / Pamela Cristina Salles da Silva. - Londrina, 2020.
169 f. : il.

Orientador: Marcos Alexandre Gomes Nalli.
Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Biológicas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Contação de histórias - Tese. 2. Psicologia analítica - Tese. 3. Resistência - Tese. 4. Bem viver - Tese. I. Nalli, Marcos Alexandre Gomes. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Ciências Biológicas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

CDU 159.9

PAMELA CRISTINA SALLES DA SILVA

**ELA CANTA AS HISTÓRIAS: NOVOS USOS PARA ANTIGOS MODOS
DE SUBJETIVAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Londrina em nível de Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcos Alexandre Gomes
Nalli

Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dr.^a Eneida Silveira Santiago
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dr.^a Ananda Kenney da Cunha Nascimento
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 31 de janeiro de 2020.

Dedico este trabalho ao “Véio”, o Aparecido, que me possibilitou sentir na *pele da alma* a potência de um contador tradicional [in memoriam].

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador não apenas pelos questionamentos e apontamentos, mas também pela abertura calorosa, pelo acolhimento e entusiasmo, pela coragem e ousadia ao me auxiliar neste percurso.

Gratidão às participantes da banca por tornarem possível este percurso narrativo, acolhendo o poético e trazendo observações que enriqueceram meu caminho.

Também sou grata aos estudantes da turma 2018 do Programa de Pós-graduação em Psicologia (PPGPSI), que proporcionaram abrigo mais que necessário, um “estar com” repleto de sorrisos e lágrimas, tornando a passagem viável.

Minha gratidão se estende aos meus ex-alunos do curso de Psicologia da Unifil, agora colegas de profissão, Gabriel, Bianca e Eduardo, que me levaram, de maneira prática e profunda, à compreensão do que é ser mestre.

À Lidú, Alejandra, Bruna e a todas as crianças do Ciranda da Cultura que me acolheram de braços abertos para compartilharmos vida, fazendo junto e contando histórias.

Agradeço aos Gaianos, Paula, Helton, Adriele, Silvio, Vanessa e Mariana, corajosos aventureiros da alma que, embarcando nessa nave-mãe, muito me ensinaram.

À minha família, em especial ao meu companheiro Italo e ao meu filho Caio, que conviveram com a pesquisadora enquanto esperavam o retorno da esposa e da mãe.

Agradeço a todos os gatos que passaram pela minha vida ao longo desses dois anos de estudos, esses bichinhos peludos e atentos que chegaram à minha casa, advindos de local desconhecido, abandonados, assustados, famintos e carentes. Também agradeço a todas as plantas e árvores que, constantemente, consolaram-me. São seres que me contaram que a vida é muito maior do que podemos conjecturar!

Escrever e ler são rituais mágicos. Num primeiro momento, aquele que escreve transforma a sua carne e o seu sangue em palavras. No momento seguinte, aquele que lê transforma as palavras lidas na sua própria carne e no seu próprio sangue. A isso se dá o nome de antropofagia. O escritor se oferece para ser comido. O leitor lerá o texto se o seu gosto for bom. Se o gosto do texto for bom, ele então o comerá até o fim. Escrever e ler, assim, são um ritual eucarístico: comer a carne e beber o sangue. O sangue do escritor então irá circular no corpo daquele que o leu.

Rubem Alves

Silva, P. C. S. **Ela canta as histórias:** novos usos para antigos modos de subjetivação. 2019. 169 f. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

No século XX acompanhamos a emergência da ação de contar histórias como uma prática profissional. Com múltiplas linguagens e presente em diversos setores da sociedade, ela é, muitas vezes, entendida como pertinente apenas aos profissionais ou aos artistas. Porém, tal ação remonta aos primórdios da humanidade e, mesmo que venha sofrendo variações ao longo do tempo, prova que existem pessoas que apresentam certa habilidade em contar histórias e que, historicamente, adentraram um estatuto social específico ao serem tituladas ou reconhecerem-se contadores de histórias. Observa-se que, embora o movimento dos contadores de histórias seja um acontecimento social amplo, ainda não é possível encontrar uma quantidade significativa de estudos na área da Psicologia que abordem essa ocorrência e, em número ainda menor, estudos que tratem dos processos subjetivos e sociais relacionados ao ser nomeado ou que se nomeia contador de histórias. Sendo assim, buscou-se compreender por meio desta pesquisa se a contação de histórias pode ser entendida como modo de subjetivação que favorece a resistência à opressão social. Trata-se de uma investigação qualitativa composta por pesquisa bibliográfica e revisão narrativa, que está alicerçada no estudo de caso único a partir da análise do discurso. O caso estudado foi o de Clarissa Pinkola Estés, personagem pública que se nomeia *cantadora* de histórias. Por meio de sua narrativa expressa no livro *O Jardineiro que tinha fé: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca*, foi possível compreender os impactos de tal titulação em sua vivência. Alicerçada em saberes ancestrais, tal atuação resiste e apresenta-se como um projeto de vida, o qual ultrapassa a perspectiva antropocêntrica, é transmoderno e partidário do Bem Viver.

Palavras-chave: Contação de histórias. Psicologia Analítica. Resistência. Bem Viver.

Silva, P. C. S. **She sings the stories:** new uses for old modes of subjectivation. 2019. 169 p. Master's (Dissertation in Psychology). State University of Londrina, Londrina..

ABSTRACT

In the twentieth century we have followed the emergence of the action of storytelling as a professional practice, with multiple languages and present in many sectors of society, it is often understood as something pertinent only to professionals or artists. However, this action goes back to the beginnings of mankind and even though it has undergone variations over time, it is a fact that there are people who not only have a certain ability to tell stories but who have historically entered a specific social status by being titled or recognizing is History Counters. I have observed that although the movement of storytellers is a broad social event, it is not yet possible to find a significant number of studies in the area of Psychology that address this occurrence and, in still smaller numbers, studies dealing with the subjective and social processes related to be nominated or nominate storyteller. Thus, with this research I try to understand if the storytelling can be understood as a mode of subjectivation that favors resistance to social oppression. This is a qualitative research composed of bibliographical research and narrative review, but is based on the single case study from the discourse analysis. The case studied is the singer Clarissa Pinkola Estés, public character who calls himself a singer of stories, and through his narrative expressed in the book the Gardener who had faith: a fable about what can not die was never possible to understand the impacts of such titling on his experience. Based on ancestral knowledge, this action resists and presents itself with a life project, which goes beyond the anthropocentric perspective, is transmodern, in favor of the Bem Viver.

Key words: Storytelling. Analytical Psychology. Resistance. Bem Viver.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – Diagrama representativo do espaço existencial de transmissão do contador de histórias (Miaziara & Mahfoud, 2006, p. 115) 76
- Figura 2** – Ramos e noz do carvalho que marcam as passagens dos capítulos..... 103
- Figura 3** – Capa do livro *O jardineiro que tinha fé: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca* (Estés, 1995/1996b)..... 104

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Artigos, dissertações e teses relacionados ao tema pesquisado (por ano de publicação)	73
---	----

SUMÁRIO

1. PREÂMBULO	11
1.1. CAMINHO METODOLÓGICO	18
2. A ARTE DA PALAVRA E DA ESCUTA	27
2.1. CONTADORES TRADICIONAIS	34
2.2. CONTADORES CONTEMPORÂNEOS	55
3. O ESTADO DA ARTE NA PSICOLOGIA	71
3.1. OBSERVANDO O ESTADO DA ARTE	74
3.2. REFLETINDO SOBRE O ESTADO DA ARTE	92
4. O CONTAR COMO UM RESISTIR SENSIVELMENTE	96
4.1. A PASSAGEM: HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS	105
4.2. TRANSPORTAR A ESSÊNCIA DA HISTÓRIA	122
4.3. VIVER E CONTAR HISTÓRIAS: DO CAMPO DE EXTERMÍNIO AO JARDIM DO ÉDEN	137
5. REACENDER O FOGO... UMA VEZ... MAIS UMA VEZ	152
5.1. A HISTÓRIA ATRAVESSA A PESQUISA	160
REFERÊNCIAS	164

1 PREÂMBULO

Vivemos mergulhados em histórias sendo contadas, basta despertar pela manhã e, se não vier até você espontaneamente alguma sequência decorrente de um sonho, com toda a certeza, imediatamente após o seu despertar, algo te acontecerá e te fará adentrar uma narrativa, contando-a a si mesmo ou a quem encontrar. Também assim será se ligar a televisão, navegar na internet, ouvir uma música, ler um livro ou um jornal. As histórias estarão lá, elas sempre nos acompanham.

Lembro-me de quando o “estar envolta em histórias” fez sentido em minha vida. Em todos os domingos que íamos almoçar na casa da mãe de meu esposo, vivenciávamos uma experiência que somente hoje tenho consciência de sua grandiosidade. O “Véio”, apelido do padrasto de meu esposo, na posse de seus 86 anos de vida, ainda sentado na mesa do almoço, dizia¹: “Eu já comi, mas deixei para vocês também!”. Assim se iniciava a prosa que marcava o final do almoço e o segundo momento da refeição, quando iríamos ser alimentados por suas histórias. Ele engatava uma conversa sobre seu time de futebol preferido, o Santos, por vezes sobre política, que o incomodava, ou contava sobre o que tinha feito no sítio naquela semana: se plantou feijão, arrumou a cerca, dentre outras tarefas.

Logo após esse preâmbulo, pautado na rotina do presente, ia ele alcançar nas dobras da memória as histórias de outros tempos, muitas delas já repetidas diversas vezes e que sabíamos de cor, outras tantas nos colocavam em dúvida se foram acontecimentos do mundo físico e factual ou se eram derivadas de seu mundo psíquico, de seus sonhos e imaginações.

Com o passar do tempo, fui aprendendo a riqueza de estar ali com ele e com suas

¹ Aqui conto uma experiência que tive antes de adentrar o Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Isso em nada se relaciona a alguma espécie de entrevista ou a qualquer outra forma de coleta de dados que posiciona o outro que aparece em minha narrativa como um sujeito de pesquisa. O sujeito de pesquisa que emerge sou eu mesma enquanto contadora de histórias, relatando minha iniciação e/ou experiência na expressão cultural em estudo.

histórias, compreendendo que alimento era esse que, após comer, ele nos ofertava. Muito embora já conhecesse e praticasse a contação de histórias no formato dos contadores contemporâneos², foi o “Véio” que verdadeiramente me iniciou na contação de histórias, pois, mesmo sem saber, ele era um contador de histórias tradicional³, calcado na oralidade, administrando paulatinamente suas histórias durante nossa rotina, repletas de gestos, afetos e sabedoria.

Compartilho, então, a história que, ao ser contada, deixava-o de face vermelha, vermelho marcando os olhos azuis, um mar de lágrimas escorria. Com voz embargada, ele terminava de contá-la sempre do mesmo modo:

ESPINHO DE PEIXE⁴

Toda a família veio da lida com a terra, mas o pai era também benzedeiro. Desde menino via o pai benzer o tempo todo. Benzia plantação pra não empestiá por cobra, benzia ferida, criança e tudo mais. Só que, quando perguntavam pra mim se sabia benzer por ser o filho do benzedô, dizia que não, quem benzia era o pai. Mas teve um dia, já adulto e cuidando do próprio sítio e da própria família, que chegaram em casa num desespero avisando que a filha do compadre estava morrendo engasgada com um espinho de peixe. Na hora pensei que tinha que ir lá, era meio longe um sítio do outro, mas fazia pouco tempo que a gente tinha feito uma escada com tronco de árvore, fincado no chão um por um, de modo de fazer passar de um lado do outro da cerca, e fui por ali mesmo [gesticulando a espessura dos troncos e o formato da escada] pra encurtar caminho. Chegando lá tinha um monte de gente do lado de fora da casa, um monte de mulher já fazendo reza, eu nem falei com ninguém, não, perguntei onde tava a moça, me disseram que tava lá dentro do quarto. Quando entrei, ela tava com

² Cf. Cap. I, sessão 2.

³ Idem.

⁴ Nessa história, algumas palavras aparecem com uma grafia inadequada em relação à norma culta da língua portuguesa, isso se deve ao fato de que optei por uma transcrição da história, antes contada apenas oralmente, que mantivesse os marcos mais significativos da linguagem original do contador.

umas outra muié, sentada na cama, meio encostada e com um lenço na mão, babando muito, não conseguia nem se mexer... E aquela babação com um tanto de sangue. Pedi pra me deixarem sozinho com ela. Depois que todo mundo saiu do quarto, eu nem sabia aquilo que eu tava fazendo, não, só fui e fiz, coloquei a mão assim na cabeça dela [e fazia um gesto de proximidade no topo da própria cabeça] e comecei a rezar pra Nossa Senhora... Eu rezava e chorava, não sei o que aconteceu [neste ponto ele sempre começava a chorar]. Mas ela deu uma tosse, assim, bem forte e cuspiu o espinho. Quando eu peguei, era um troço assim, ó [mostrando o cumprimento do dedo indicador]! Saí do quarto e fui lá fora lavá meu rosto, eu tava suando, e o pai dela veio perguntar pra mim... Eu abri a mão e entreguei o espinho pra ele [chorando, ele falava do poder da Santa Maria que fez isso].

Essa experiência me fez perceber quão potente pode tornar-se o encontro com um contador tradicional quando mantemos nosso corpo sensível ou, como diria Bâ (2010/2015), permanecemos com “ouvidos dóceis”⁵ às nuances do narrado, permitindo que a experiência nos afete e transforme.

Na condição de psicóloga, eu já era afetada por diferentes narrativas emergentes no consultório, as performances de contadores profissionais também já me eram conhecidas, mas esse encontro adicionou outra tonalidade a minha vida. Isso confirmou que existem pessoas que não só apresentam certa habilidade em contar histórias, mas que, ao longo dos tempos, adentraram um estatuto social específico ao serem tituladas ou reconhecendo-se como contadores de histórias.

Ao entender-se como ou ser nomeado contador de histórias, nota-se que houve um reconhecimento calcado na identificação de certos atributos que formam o sistema específico de tal referência, um sistema de cunho social, uma vez que só se torna possível a partir da abertura a essa relação de certa sensibilidade às experiências e ao outro. Não foi o “Véio” que

⁵ Cf. Cap. I, sessão 1.

se apresentou a mim como um contador de histórias, eu assim o nomeei ao conviver com ele e observar tal emergência em sua singularidade.

Veremos, no segundo capítulo, que na história da humanidade esse título era outorgado como indicativo de que com esses indivíduos acontecia algo diferente. Talvez seja porque eles se davam conta da própria submersão nas histórias e agiam a partir disso, ou pelo fato de as histórias permanecerem vivas dentro deles a ponto de gerarem vida nos que ouviam, ou então por uma necessidade do próprio grupo, entre outras possibilidades.

Não sei se apenas uma resposta seria válida, mas o que me intrigou foi descobrir que uma ação tão antiga na história da humanidade ainda tinha sido pouco estudada pela Psicologia, levando-me ao tema de pesquisa: a contação de histórias, ou cantação, enquanto modo de subjetivação⁶.

Quando iniciei esta investigação, encontrei indícios de uma “virada narrativa”, em meados da década de 1990, momento em que vários representantes dos campos do saber – psicólogos cognitivistas, sociólogos, linguistas e, principalmente, historiadores – voltaram-se para o estudo das formas narrativas, com a expectativa de compreender as estruturas que compõem a narrativa e “o poder com que a forma narrativa molda as nossas concepções de realidade e legitimidade” (Bruner, 2002/2014, p. 121).

Porém, como veremos no terceiro capítulo, abordar narrativa não implica necessariamente que o indivíduo intitulado contador de histórias está sendo foco do estudo. Provavelmente, seja lembrado como um comunicador ou emissor da narrativa, mas não em sua subjetividade associada à singularidade de sua existência, nem mesmo nas antecedências e consequências de receber esse título.

⁶ Ao longo de nosso percurso, utilizarei como sinônimos “contar histórias”, “narrar histórias”, “cantação” e “contação de histórias”, assim como “contador de histórias”, “narrador” e “cantadora”, aproveitando-me da variabilidade de nossa linguagem e por acreditar que é necessário expor a diversidade que compõe o campo pesquisado.

O campo dos contadores de histórias, muito embora não tenha alcançado o campo brasileiro dos estudos acadêmicos na área da Psicologia, teve representatividade social a ponto de, na Suécia, elegerem a data de 20 de março de 1991 como o dia de todos os contadores de histórias, ao organizarem um evento chamado *alla berättares dag* (todos os contadores de histórias).

A partir disso, diversos países no mundo comemoram a data, realizando eventos específicos sobre o tema, inclusive o Brasil (Brasil, 2018). Esses eventos, além de explicitarem a importância das histórias, dão visibilidade à ação do contador de histórias.

Na mesma década supracitada, começaram a aparecer diversas publicações brasileiras referenciando a arte de contar histórias, muitas vezes posicionando-a diante da literatura, sendo indicada pela pedagogia, aparecendo como instrumento da mediação da informação ou até como forma terapêutica, como, por exemplo, no campo posteriormente chamado de biblioterapia. Trata-se de um movimento amplo, no qual a ação de contar histórias aparece como um rico arsenal para ser utilizado, objetivando determinado fim, seja ele o início da alfabetização de crianças, uma linha terapêutica, o desenvolvimento de habilidades linguísticas ou a recreação.

Atualmente, no campo dos contadores de histórias, entende-se que o contador de histórias é aquele indivíduo que, ao contar histórias, apresenta um estilo próprio, certa habilidade em manejar as palavras, os gestos e a voz diante de alguém, sendo essa postura especificamente direcionada em benefício da narrativa. Pode ser que essa pessoa tenha adquirido suas habilidades naturalmente, que tenha feito cursos específicos ou ambos os casos. Em todo caso, tem-se um indivíduo que possui preparo para narrar algo a um público⁷ que, no caso do contador contemporâneo, é pré-determinado e lhe aguarda em um evento

⁷ A palavra “público” é aqui empregada considerando que, na expressividade dos contadores contemporâneos, a atuação do contador de histórias assemelha-se a uma apresentação artística.

agendado.

Embora poucas vezes apareçam nesses eventos os “Véios” e sua contação tradicional, a eles continua sendo creditado o título de contadores de histórias. A diferença está no fato de alguns serem profissionais e estes não (Brasil, 2011; Busatto, 2011; Caldin, 2001; Heldler, 2017; Machado, 2004/2015; Medeiros & Moraes, 2015).

Muito embora a divisão entre contadores tradicionais e contadores contemporâneos⁸ seja feita como uma forma de situar temporalmente o desenvolvimento dessa expressão cultural, na prática de um contador de histórias, muitos atributos que formam o sistema específico dessas referências aparecem mesclados.

Assim sendo, tais diferenças podem ficar mais evidentes quando observamos separadamente certos atributos, como, por exemplo, o fato de os contadores tradicionais emergirem do seio de culturas baseadas na oralidade, do cotidiano das famílias e das comunidades, enquanto os contadores contemporâneos ou profissionais buscam formação específica para isso e levam suas narrativas a outros espaços sociais.

A expansão das formações voltadas para a contação de histórias, embora recente, já abrange diversos âmbitos da sociedade. Em Londrina (PR), existe, desde 2012, o projeto municipal Palavras Andantes, inicialmente vinculado à Secretaria Municipal de Cultura e, atualmente, sob a responsabilidade da Secretaria Municipal de Educação.

Esse projeto propõe diversas atividades, visando ao suporte ao ensino, incluindo a Hora do Conto e cursos sobre a contação de histórias e sobre a mediação de leitura para os professores da rede pública de ensino (Heldler, 2017; Medeiros & Moraes, 2015).

Desde 2006, acontecem em São Paulo-SP edições bienais do “Boca do Céu: Encontro Internacional de contadores de histórias”, proporcionando uma variedade de contatos com a

⁸ Busatto apresenta essas duas definições em um estudo sobre teoria literária, no qual aborda o “contar histórias como um ato social e coletivo, que se materializa por meio de uma escuta afetiva e efetiva” (2011, p. 13).

arte da narrativa, com o intuito de inspirar ações culturais, sociais, estéticas e educativas. Em 2011, o Distrito Federal instituiu a Semana dos contadores de histórias do Distrito Federal e, ainda no mesmo ano, em Londrina (PR), teve início o Encontro de contadores de histórias de Londrina (ECOH).

Todo esse movimento, em que a contação de histórias ganha visibilidade e status de profissão no cenário social atual, está sendo acompanhado ou estimulando outros, como os diversos cursos que objetivam ensinar a contar histórias. Entre esses cursos, destaca-se a criação, em 2012, da Fatum Educação, instituição curitibana, atualmente com extensão em Londrina, que passou a oferecer cursos de profissionalização da arte de contar histórias em nível de especialização (Brasil, 2018; Chicarelli, 2018; Nogueira, Duarte, Fabiano, 2018; Silva, 2015).

Nos dias de hoje, muitos contadores de histórias publicam livros explicitando seu fazer, dão cursos, na perspectiva de ensinar outros a também serem contadores de histórias. Alguns, além de contarem oralmente, criam suas próprias histórias e gravam vídeos contando, como é o caso de Cléo Busatto (2011). Ela, há muitos anos, percorre o estado do Paraná ensinando a arte de contar histórias e, além de escrever livros literários, escreve livros sobre a arte de contar histórias e grava seu desempenho narrativo em vídeos, visando alcançar não apenas o que a tradição da contação percorre, mas também o ciberespaço enquanto um novo mundo proporcionado pelos aparatos audiovisuais e a exibição on-line.

Todo esse movimento situa a contação de histórias como uma profissão, o que, invariavelmente, distancia-se da ação do contador de histórias tradicional, como exemplificado na figura do “Véio”. Contudo, ambos os casos são compreendidos como contadores de histórias.

Em resumo, interesse-me por aquele que conta histórias e pelos processos que o levam a ser nomeado ou a se nomear contador de histórias, uma vez que tal ação indica uma série de

características específicas, por meio das quais se configura sua vivência.

Considerando a existência dessa expressão cultural em diversos grupos ao longo do tempo, busco compreender se a contação de histórias pode ser entendida como modo de subjetivação que favorece a resistência à opressão social, uma vez que entendo como opressão social os processos que em nossa sociedade sobrecarregam o indivíduo e/ou seu grupo, seja com violência e autoritarismo ou mesmo com discriminação, limitação e negligência.

Dessa forma, a elaboração de formas de resistência que possibilitem manter uma vida saudável e digna torna-se crucial, e isso nos leva à questão: ser contador de histórias é uma forma de resistência?

Ao caminhar em busca de compreender os processos subjetivos do contador de histórias e as implicações desse modo de subjetivação na resistência à opressão social e, conseqüentemente, na qualidade de vida, perpassam-se outros pontos que, alinhando-se e entrecruzando-se, possibilitarão chegar à forma final de nossa trama.

Assim, após abordar o caminho metodológico, procuro uma distinção entre os contadores de histórias ao longo do tempo, de maneira a esclarecer o ponto de partida. No mais, apresento o estado da arte no campo da Psicologia para reconhecer o tema “em nosso território”. A perspectiva passa do coletivo ao individual ao tentar compreender como uma *cantadora* de histórias define-se e define o seu fazer por meio de sua contação gravada em tinta, momento em que analiso práticas e contextos, observando expressões do ser contador de histórias na produção de contradiscursos, isto é, de resistência.

1.1 CAMINHO METODOLÓGICO

Propondo uma tecelagem na qual os objetivos secundários norteiam nosso percurso rumo ao objetivo principal, formando o tema, também proponho que, para compreendê-lo, estejamos a todo momento passando do micro ao macro, do individual ao coletivo e vice-

versa. É como na feitura de uma colcha ou de um tapete, em que a tecelã vai unindo gradativamente diversos fios coloridos, de forma que, olhando de perto, vemos os fios entrelaçados, mas, à medida que a trama cresce, por um olhar um pouco mais afastado, já começa aparecer uma imagem.

Minayo (2012) considera que compreender é o verbo principal da pesquisa de tipo qualitativa, pois possibilita o movimento de “colocar-se no lugar do outro”, considerando sua singularidade enquanto manifestação da totalidade de seu viver. Para tanto, é necessário se atentar ao fato de que “a experiência e a vivência de uma pessoa ocorrem no âmbito da história coletiva e são contextualizadas e envolvidas pela cultura do grupo em que ela se insere” (Minayo, 2012, p. 632).

Ademais, na pesquisa de tipo qualitativa, o pesquisador é parte do pesquisar, o que se refere ao fato de que há sempre um substrato comum entre o investigado e o investigador. No que se relaciona a questões culturais, de idade, classe, gênero, faixa etária ou a qualquer outro motivo, há algo que os torna solidariamente imbricados, excluindo qualquer suposição de neutralidade (Minayo, Deslandes, Neto, Gomes, 1994).

Sendo assim, na busca por compreender o tema estudado, há de se considerar a parcialidade e as limitações inerentes. O caso abordado apresentará uma percepção de sua vida ou visão de mundo contingente e incompleta, e a própria interpretação e a compreensão refletem os alcances e as limitações do pesquisador naquele momento. Muito embora possam ser adotados todos os cuidados metodológicos, “o ser que compreende, compreende na ação e na linguagem e ambas têm como características serem conflituosas e contraditórias pelos efeitos do poder, das relações sociais de produção, das desigualdades sociais e dos interesses” (Minayo, 2012, p. 632).

A assimilação do que se compreende ocorre no ato interpretativo, o qual advém da compreensão, ao mesmo tempo que está presente nela, em um movimento contínuo de

“elaborar possibilidades projetadas pelo que é compreendido” (Minayo, 2012, p. 632). Nessa intenção de compreender, elaboram-se possibilidades interpretativas, o que difere da busca pela verdade absoluta.

Para tanto, foram necessárias diversas leituras reflexivas, consideradas como o “momento de compreensão das afirmações do autor e do porquê dessas afirmações” (Lima & Miotto, 2007, p. 38). Essas leituras, inicialmente, ocorreram dentro do parâmetro temático da pesquisa (o que pode ser observado desde o preâmbulo até o final do segundo capítulo).

Posteriormente, foram selecionados aportes teóricos que subsidiam a análise (expressos no terceiro, quarto e quinto capítulos). Então, essa parte situa-se como uma pesquisa bibliográfica, uma vez que a “pesquisa bibliográfica implica em um conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções, atento ao objeto de estudo, e que, por isso, não pode ser aleatório” (Lima & Miotto, 2007, p. 38).

Ainda sobre a etapa bibliográfica da pesquisa, além de pesquisar autores específicos do “circuito de contadores de histórias” para abordar, no segundo capítulo, o que seriam os contadores tradicionais e os contemporâneos, considerei relevante incluir uma revisão dos estudos já apresentados por outros pesquisadores da Psicologia.

Desse modo, no terceiro capítulo, foi possível reunir e apresentar criticamente uma síntese dos resultados encontrados em artigos, dissertações e teses, formando um panorama sobre o tema na área da Psicologia: o estado da arte, que também se transformou, de alguma forma, em aporte teórico.

Tendo em vista que esta pesquisa se situa no campo da narrativa (tanto pelo tema quanto pelo formato textual), foi necessário proceder com o mesmo posicionamento também nessa etapa, o que, a meu ver, não possibilita chamar a metodologia empregada de revisão sistemática, uma vez que apenas no que concerne à revisão narrativa há aproximação com a proposta da pesquisa.

Embora diversos autores situem a revisão narrativa como assistemática ou mesmo arbitrária, indicando que a maneira de encontrar as fontes não é pré-determinada e que possui o viés da percepção subjetiva do pesquisador, é exatamente a perspectiva de uma “não neutralidade” que possibilitou a escolha (Cordeiro, Oliveira, Renteria & Guimarães, 2007; Rother, 2007; Toledo, Góngora & Bastos, 2017).

Para Rother (2007, p. 5) as revisões narrativas

. . . são publicações amplas, apropriadas para descrever e discutir o desenvolvimento ou o “estado da arte” de um determinado assunto, sob o ponto de vista teórico ou contextual . . . constituem, basicamente, de análise da literatura publicada em livros, artigos de revistas impressas e/ou eletrônicas na interpretação e análise crítica pessoal do autor . . . [permite] ao leitor adquirir e atualizar o conhecimento sobre uma temática específica em curto espaço de tempo.

Enquanto estratégias de pesquisa, para além da revisão narrativa que compõe a etapa bibliográfica desta pesquisa, considero que a principal estratégia adotada foi o estudo de caso único, no qual optei por investigar a contação de histórias praticada por uma contadora em específico, nesse caso, a *cantadora*⁹ Clarissa Pinkola Estés, por considerar que, diferentemente das anteriores, é essa estratégia que possibilita observar com profundidade o tema em estudo.

Essa *cantadora* possui uma atuação com destaque nos âmbitos social, nacional e internacional. Ademais, considero ser possível observar em sua ação características do contar histórias seguindo a tradição e da contação de histórias no viés contemporâneo, além de certos aspectos singulares de seu viver.

No estudo de caso único, a relevância recai nas percepções e nos significados atribuídos pelos sujeitos em suas especificidades. Mesmo que o caso possa vir a ser

⁹ Título que será objeto de análise no Cap. IV.

contextualizado historicamente, chegando a apresentar certas semelhanças com outros casos, sua singularidade permite situá-lo enquanto novo conhecimento.

Nesse sentido, “o estudo de um objeto em particular é perfeitamente justificável, uma vez que, além de tornar possível a produção de um novo conhecimento, pode fornecer – ainda que indiretamente – elementos profícuos para pesquisas posteriores, contribuindo para a compreensão de outros objetos” (Peres & Santos, 2005, p. 113).

A saber, Clarissa Pinkola Estés é uma mestiça latina que realiza projetos presenciais de contação de histórias a migrantes, prisioneiros ou cidadãos em geral, grava audiolivros, faz transmissões via rádio e atua com oficinas nas quais prioriza a utilização de histórias.

Sua formação situa-se no que ela nomeia de psicologia etnoclínica¹⁰ e, além de analista junguiana, é especialista em recuperação pós-traumática de pessoas que vivenciaram a guerra, o exílio ou foram vítimas de tortura etc., tendo na contação de histórias eixo central de sua prática.

Ela escreve histórias advindas da tradição oral e histórias criadas e/ou vividas por ela e seus familiares, em um formato chamado por ela de *non-fiction* (não-ficção). Por conta dessas obras, obteve reconhecimento internacional na década de 1990, especialmente pelo livro em que apresenta análise extensa de diversas histórias coletadas em anos de pesquisa, *Mulheres que correm com os Lobos*, o qual se tornou *best-seller* nos Estados Unidos, onde ela reside, e foi traduzido para mais de 30 idiomas.

Considero que seu formato de escrita, enquanto registro gráfico de sua contação de histórias, muitas vezes se aproxima de um testemunho, já que, para além das fábulas, mitos e

¹⁰ No Brasil, tais estudos se aproximam da chamada Etnopsicologia, que é o estudo da psicologia das raças ou dos povos (etno + psicologia), porém, no caso da *cantadora*, esse saber não se restringe aos grupos, associa-se a outros e molda toda a sua experiência e atuação: “Fiz meu doutorado em psicologia etnoclínica, que é o estudo da psicologia clínica aliada à etnologia, dando esta última ênfase ao estudo da psicologia de grupos e, em especial, de tribos. Meu pós-doutorado foi em psicologia analítica, o que me qualifica para trabalhar como analista junguiana. Minha experiência pessoal como *cantadora/mesemondó*, poeta e artista molda da mesma forma meu trabalho com os analisandos” (Estés, 1992/2014, p. 27).

contos, sua narrativa congrega aspectos vivenciais, expondo acontecimentos sociais, familiares ou pessoais (Estés, 2018).

Via on-line, diretamente no site¹¹ da *cantadora*, é possível acessar informações descritivas sobre os livros, os audiolivros em formatos CD ou Mp3, assim como saber sobre os trabalhos realizados e a existência de encontros formativos. A autora também possui um *Facebook* oficial, no qual, periodicamente, atualiza apontamentos e observações, relacionando-os à temática das histórias (Estés, 2018).

Importa salientar que a significativa expansão de suas obras pode ser observada também pelo fato de todas estarem disponíveis para compra em livrarias brasileiras, algumas ainda podem ser acessadas em bibliotecas públicas. É o caso da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina (UEL), que possui em seu catálogo on-line versões em Português, Inglês e CD-ROW.

Já a Biblioteca Pública Municipal Pedro Viriato Parigot de Souza – ou Biblioteca Pública de Londrina, como é mais conhecida – possui em seu catálogo on-line obras dessa autora apenas em Português. A Biblioteca Pública do Paraná, com sede em Curitiba, oferece em seu catálogo on-line todas as obras dessa autora (Londrina, 2018a, 2018b; Paraná, 2018).

A *cantadora* tem uma produção bastante extensa e, diante da limitação do prazo de realização desta pesquisa, optei por um recorte temático, visando reduzir o material a ser estudado, concentrando atenção em uma obra, de maneira a possibilitar maior aprofundamento no tema.

Sendo assim, criei parâmetros para a seleção de uma obra: nível de acesso ao material, idioma e enquadramento na temática do estudo. Seguindo esses critérios, verifiquei, inicialmente via on-line, todas as obras de Estés considerando o título e o resumo. Após a

¹¹ Recuperado de: <http://www.clarissapinkolaestes.com/index.htm>

verificação, considerei que o formato literário em Português se apresentou como acessível¹², sendo que o título *O jardineiro que tinha fé: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca* foi o que mais se aproximou da indagação desta pesquisa.

Ao observar esse título, o foco incidiu em seu final: “o que não pode morrer nunca”, que acredito se relacionar a um possível sentido de reação ou fortalecimento contra alguma ação mortificante ou mesmo um tensionamento de forças, aqui entendidas como ações que compõem a resistência. A saber, a obra foi publicada em 1995 e traduzida para o Português em 1996. Segundo a *cantadora*, em seu cerne, têm-se:

um tempo e um lugar que agora existe apenas na lembrança: a guerra que foi irracionalmente chamada de “teatro” europeu e também a vida rica porém árdua das matas do norte rural dos Estados Unidos no final da década de 1940 e na década de 1950 (Estés, 1995/1996b, p. 91).

Enquanto pesquisa qualitativa pautada na estratégia do estudo de caso único, nosso percurso também perpassa aspectos históricos e sociais sobre a *cantadora* e sobre a obra citada, já que a compreensão na pesquisa qualitativa leva em conta que a subjetividade do indivíduo se manifesta na totalidade de seu viver.

Trata-se de aspectos essenciais para a compreensão do caso estudado, pois nessa pesquisa busquei realizar uma análise crítica do discurso, para a qual consideramos a linguagem como constitutiva e constituída, sem nos distanciarmos dos aspectos históricos e culturais que formam o contexto de seu pronunciamento, entendendo que:

O “usador” da linguagem não é um comunicador separado e auto-suficiente que manda e recebe informação, pelo contrário, está sempre localizado, imerso no meio e lutando para ter a sua posição social e cultural tomada em atenção (Nogueira, 2008, p.

¹² Visando evitar possíveis conflitos de tradução, ao longo de toda a pesquisa, a versão em inglês *Faithful Gardner: a wise tal about that witch can never die* (Estés, 1995/1996a) também foi consultada.

270).

Faz-se necessário sempre considerar a circunstância em que o sujeito se encontra, os sentidos que ele constrói para a experiência contada e as variadas condições que estão presentes na problemática que ele observa para contar.

Além disso, a linguagem, seja ela escrita ou falada, não possui um significado fixo, pelo contrário, seu sentido é sempre flexível, a depender do contexto de seu surgimento e de sua utilização. Ela também é um espaço de manifestação e de contestação das relações de poder (Nogueira, 2008).

O discurso é aqui entendido como uma prática que obedece a determinadas regras anônimas, historicamente singular, restrito a determinado tempo e espaço, que deve ser tomado em sua literalidade e relacionalidade. Na análise crítica do discurso, a questão é saber, dentro de um determinado tema em determinado período histórico, quais os discursos que se apresentam, de que forma dão ensejo a desdobramentos e a que estão servindo.

Assim sendo, na análise, temos que questionar a relação entre “a forma como as pessoas pensam ou sentem (subjetividade), o que podem fazer (práticas) e as condições materiais dentro das quais ocorrem tais experiências” (Nogueira, 2008, p. 240).

Por meio do discurso são estabelecidas práticas de poder, dominação e desigualdade social. Entretanto, “é devido à natureza da linguagem que são sempre possíveis construções alternativas e que os contra-discursos podem de fato emergir, daí a importância, a possibilidade de resistência” (Nogueira, 2008, p. 240).

A busca durante a análise será por saber que tipo de práticas, dispositivos e contextos determinam a produção discursiva da narrativa estudada, não apenas em seus processos históricos, mas também de resistência e de produção de contradiscursos, e como tais fatores relacionam a prática de contar histórias a um modo de subjetivação.

Isso posto, considero relevante situar o leitor de que todo o percurso metodológico

desta pesquisa intentou uma maior fidelidade aos processos investigativos, seus desmembramentos e descobertas. De tal forma, a estrutura textual que a compõe foi erigida a partir dessa concepção, na expectativa de que o leitor possa caminhar junto, desvelando gradativamente cada trama tal qual foi tecida, para só depois ver surgir a imagem que se formou no movimento do pesquisar.

Com isso, os capítulos são, de certa forma, orgânicos, não são estáticos. Desde o primeiro capítulo já estamos fiando juntos e cada novo fio ou laço da trama aparece conforme o movimento de pesquisar. Assim, o segundo capítulo une-se ao terceiro e, paralelamente, apresentam as cores e as texturas do início da pesquisa, formando um plano de fundo para a continuidade da trama.

As observações feitas no quarto capítulo mesclaram-se às anteriores, mas trouxeram, por si sós, seus tons e suas formas. Então, possibilitou-se alcançar o quinto capítulo e ampliar a visão sobre o tema, concluindo uma trama em que cada fio contribuiu, entretanto, tem-se uma única imagem formada.

2 A ARTE DA PALAVRA E DA ESCUTA

Ao homem primitivo, aquele recém-chegado a um mundo repleto de territórios desconhecidos, que vivenciou o desafio de perceber o mundo e entender-se dentro dele, devemos não só a forma de nossos corpos, mas também a de nossas mentes, pois o que chamamos hoje de linguagem

. . . originalmente é um sistema de sons emotivos e imitativos que exprimem susto, medo, raiva, amor, etc., que imitam os ruídos dos elementos, o borbulhar e marulhar da água, o rolar do trovão, o farfalhar e sussurrar do vento, as vozes dos animais etc., e, finalmente, os que resultam da combinação de percepção e reação afetiva (Jung, 1911/2013b, p. 32).

Assim, quando nos referimos à linguagem, estamos nos referindo a um sistema muito mais amplo que apenas às palavras pronunciadas dentro de um idioma. Para Jung (1911/2013b), a linguagem revela um sistema de pensamento dirigido, ou pensamento linguístico, simbolizado pela palavra.

Trata-se, ainda, de um sistema relativamente recente, que teve origem a partir do modo de pensamento do homem primitivo que, pautado nos fenômenos naturais, era essencialmente imagético, emotivo e associativo.

Tomando por base autores que deram início à Psicologia, como Wundt e William James, Jung (1911/2013b) assevera que, enquanto descendentes do homem primitivo, nossa ontogênese expressa, a todo o momento, essa filogênese.

Tais expressões oriundas da biologia são retomadas pelo autor para exemplificar algumas concepções sobre o funcionamento psíquico que, posteriormente, “tomaram corpo” e ficaram conhecidas como psicologia analítica, a qual tem como premissa básica a consideração de que nosso psiquismo integra a herança genética da espécie, possuindo

camadas profundas que permanecem em atividade¹³.

Nessa abordagem psicológica, considera-se que, no início de seu desenvolvimento como espécie (filogênese), o homem atuava inconscientemente, isto é, não tinha ciência ou reflexão sobre o que lhe passava. Somente ao longo do desenvolvimento o que chamamos de consciência emergiu, e somou-se ao inconsciente¹⁴, possibilitando a reflexão e a compreensão simbólica, que deu origem ao que nomeamos como cultura.

Refere-se, aqui, a um processo de milhares de anos, que pode ser acompanhado diretamente quando observamos uma criança nos primeiros anos de vida (ontogênese). Logo, quando nos comunicamos, estão em atuação dois modos de pensar: o pensamento dirigido ou linguístico, que atua por meio de palavras; e o pensamento associativo, imagético ou mítico.

Embora, em nossa época, o pensamento dirigido seja com o que mais nos identificamos – isto é, pensamos criando diálogos mentais –, o pensamento associativo permanece ativo e pode ser facilmente observado toda vez que o pensamento dirigido diminui, seja quando dormimos e sonhamos ou quando estamos cansados ou distraídos e somos tomados por imaginações. Com muita clareza, vemos também no fantasiar ou no imaginar das crianças (Jung, 1961/2012, 1911/2013b).

O primeiro [pensamento dirigido] trabalha para a comunicação, com elementos

¹³ Consideração que também costuma ser nomeada como uma “psicologia profunda”. Segundo Jacobi, “a rigor, o termo ‘psicologia profunda’ deveria se referir apenas à ‘psicanálise’ de Freud e à ‘psicologia complexa’ ou ‘psicologia analítica’ de Jung. No entanto, o termo é utilizado na linguagem comum para todas as tendências que, em seu trabalho teórico e prático, também usam a hipótese do inconsciente fora do aspecto médico-terapêutico” (Jacobi, 1957/2016, p. 11).

¹⁴ Ao longo deste estudo, utilizarei o termo “inconsciente” de duas maneiras: a primeira faz referência a algo que desconhecemos, não temos ciência; a segunda aborda o conceito expresso na psicologia analítica de Carl Gustav Jung. Nessa abordagem (psicologia analítica), sem desconsiderar os pensadores que já abordaram de alguma maneira o termo, como Leibniz, Kant, Schelling, Hegel, C.G. Carus, Schopenhauer, Eduard Von Hartmann, Janet, Flournoy, Breuer, Jung afirma: “Enquanto para Freud o inconsciente é uma função da consciência [enquanto derivado de repressões e deslocamentos de conteúdos advindos da consciência], eu o considero como uma função psíquica independente, anterior e oposta à consciência. Segundo esta concepção, o inconsciente pode ser dividido em *personal* e *coletivo*. Este último é uma disposição psíquica, independente de tempo e raça, para o funcionamento regular. Seus produtos podem ser comparados aos “motivos mitológicos”. Apesar da origem autóctone dos primeiros, os dois são análogos em princípio, o que é indicado por sua regularidade psicológica” (Jung, 1932/2011, p. 93).

linguísticos, é trabalhoso e cansativo; o segundo [pensamento associativo] trabalha sem esforço, por assim dizer espontaneamente, com conteúdos encontrados prontos, e é dirigido por motivos inconscientes. O primeiro produz aquisições novas, adaptação, imita a realidade e procura agir sobre ela. O último afasta-se da realidade, liberta tendências subjetivas e é improdutivo com relação à adaptação (Jung, 1911/2013b, p. 39).

Enquanto o pensamento linguístico ou dirigido tende à linearidade e à causalidade, estando mais relacionado à consciência, servindo diretamente à adaptação ao “mundo externo”, à “realidade”, o pensamento associativo, por vezes também chamado por Jung de pensamento fantasia ou imaginação, de origem inconsciente, não pode ser dirigido ou controlado, e por atuar com analogias possibilita-nos associações inusitadas, sendo fonte do criar e inovar. É “pelo pensamento-fantasia¹⁵ [que] se faz a ligação do pensamento dirigido com as ‘camadas’ mais antigas do espírito humano” (Jung, 1911/2013b, p. 50), sendo assim, ele é fonte do mito, da arte e da religião.

Devemos lembrar que o início de tais afirmações de Jung data originalmente de 1911, época em que, muito embora Freud já tivesse galgado um amplo campo com a psicanálise e a questão do inconsciente, ele pontua a ampliação desse conhecimento ao observar a existência de camadas mais profundas no inconsciente, considerando-o como origem da consciência.

Trata-se de um período em que sua teoria irá diferenciar-se da psicanálise, pois nomeia inconsciente pessoal a parte repleta de conteúdos pessoais que um dia pertenceram à

¹⁵ Posteriormente, em 1935, Jung distingue a fantasia da imaginação e deixa de usar o termo “fantasia”, por compreender ser a fantasia “mais ou menos nossa invenção e permanece à superfície das coisas pessoais e das expectativas conscientes” (Jung, 1935/2017b, p. 133), preferindo o termo “imaginação” ou “imaginação verdadeira”, para designar o acesso ao modo de funcionamento do inconsciente: “Realmente prefiro o termo ‘imaginação’ à ‘fantasia’, pois existe diferença entre as duas coisas quando os médicos antigos diziam: ‘Opus nostrum’, nosso trabalho deve ser feito ‘perseveram imaginationem t non phantasticam’ – por uma imaginação verdadeira e não fantástica. Em outras palavras, se tomarmos o significado correto dessa definição, a fantasia é coisa meramente sem sentido, um fantasma, uma impressão passageira; mas a imaginação é ativa, cheia de propósitos criadores. E essa é exatamente a distinção que eu também faço” (Jung, 1935/2017b, p. 133).

consciência ou foram subliminares a essa, e situa a existência de um arcabouço datado da origem da humanidade que, para além dos conteúdos pessoais, alcança aspectos coletivos, nomeando-o de inconsciente coletivo¹⁶.

Sua defesa ao pensamento associativo decorre da exposição de tal descoberta a um grupo de pessoas que, no início do século XX, estava imerso na mentalidade cientificista da época. Assim, relacionar o homem moderno às formas de expressão do pensar associativo e imaginativo não se deu como uma tarefa fácil, uma vez que tal forma de pensar era entendida como inapropriada e improdutiva, estando reservada apenas às crianças ou aos alienados.

Essas diferenciações entre as formas de pensamento também foram apontadas por Jerome Bruner (2002/2014), psicólogo cognitivista americano que considerou que possuímos duas formas de pensamento: o pensamento paradigmático e o pensamento narrativo. Embora não sejam formas completamente traduzíveis uma na outra, possuem sentidos complementares:

Sim, existe um pensamento paradigmático que se baseia na verificação de proposições bem construídas a respeito de como as coisas são. E sim, existe um pensamento narrativo que também se dirige ao mundo, mas não para o que as coisas são, e sim, para o que seriam ou poderiam ter sido. O modo paradigmático é existencial e declarativo: existe um x com certa propriedade y , tal que sua órbita tem a propriedade z . A narração é normativa; seu modo é subjuntivo (Bruner, 2002/2014, p. 111).

A característica normativa do pensamento narrativo se refere à sua qualidade ou força de buscar padrões possíveis (muitas vezes até sob o risco de enrijecimento), o que se associa à característica subjuntiva que possibilita estipular relações de dependência ou de subordinação

¹⁶ Camada mais profunda do inconsciente, a qual não se circunscreve apenas a determinado indivíduo, tempo ou cultura, pois contém formas, alicerçadas nos instintos, de todas as vivências dos seres humanos, os arquétipos, que podem ser compreendidos enquanto uma tendência a reagir de determinados modos, seja em termos comportamentais ou de funcionamento psíquico, mas somente enquanto pré-disposição que será preenchida com os conteúdos da experiência.

entre os fatos, um tipo de pensamento que funciona basicamente a partir de verossimilhanças, probabilidades e está completamente vinculado à imaginação.

Logo, em sua teoria, Bruner (2002/ 2014) aborda a nossa capacidade narrativa – que ele chega a chamar de dom narrativo – não apenas como expressão, mas como forma de pensamento que proporciona ao homem compreender a si e ao mundo, e chama a atenção para o fato de que “é o nosso talento narrativo que nos dá o poder de dar sentido às coisas quando isso lhes falta” (Bruner, 2002/ 2014, p. 38). O autor também observa que dependemos de certa união harmoniosa entre os dois modos de pensamento:

Decerto podemos conviver com as duas coisas: o austero, mas bem definido, mundo do [pensamento] paradigmático, e o sombriamente desafiador mundo do [pensamento] narrativo. De fato, é justamente quando perdemos de vista a aliança entre os dois que as nossas vidas perdem a sensibilidade para a luta [embate existencial] (Bruner, 2002/2014, p. 112)

Nesse ponto, sua teoria se aproxima do que Jung (1911/2013b) afirmava sobre o pensamento linguístico ou dirigido e o pensamento associativo, mas é preciso observar um ponto central que os diferencia: enquanto Bruner (2012/2014) se detém nos dados cognitivos, no modo que o indivíduo, imerso na cultura de seu tempo, processa e adquire conhecimento, como utiliza o conjunto de suas faculdades intelectuais, sem diferenciar aspectos conscientes ou inconscientes, Jung (1911/2013b) fará essa diferenciação e considerará que o alcance do pensamento associativo ou imagético ultrapassa a vivência individual.

Tal consideração desloca a capacidade imaginária que está vinculada ao pensamento associativo para além das vivências do indivíduo e sua relação espaço/tempo, não a relacionando apenas à cognição individual. Desse modo, torna o indivíduo partícipe de formas advindas do inconsciente coletivo.

. . . o ser humano, na medida em que não constitui uma exceção entre as criaturas,

possui, como todo animal, uma psique pré-formada de acordo com sua espécie . . . Deve tratar-se de formas de função as quais denominamos “imagens”¹⁷ . . . não se difundem por toda parte mediante simples tradição, linguagem e migração, mas surgem espontaneamente em qualquer tempo e lugar, sem a influência de uma transmissão externa (Jung, 1939/2017a, p. 85-86).

Logo, há a possibilidade de que algum conteúdo narrado emergja no indivíduo sem ter relação direta com sua vivência individual, advindo de camadas mais profundas da psique, o inconsciente coletivo. Porém, mesmo sem considerar esse funcionamento psíquico proposto pela psicologia analítica, Bruner (2002/2014) chega a fazer algumas aproximações:

Essas histórias podem ser contadas em qualquer lugar, em volta da fogueira, muitos anos depois, para uma ou várias pessoas ao mesmo tempo, até para nós mesmos. As ferramentas para a narrativa estão lá, e visto que a narração de histórias surge na infância, desde muito cedo, não poderíamos especular que ela também apareceu muito cedo entre os homenídios dotados de fala – que a ontologia recapitule a filogenia, que as crianças compreendem as histórias assim que percebem a distância, a arbitrariedade e alguma gramática dos casos¹⁸ rudimentar, não teriam os primeiros *Homo sapiens* feito o mesmo? (Bruner, 2002/2014, p. 107).

Assim como o nosso polegar opositor permite que usemos muitas ferramentas, nosso dom narrativo nos dá acesso aos tesouros de histórias da cultura. E se não pudermos manejá-los sozinhos, teremos recursos institucionais aos quais recorrer: o padre, o psicanalista, as estantes de autoajuda das livrarias (Bruner, 2002/2014, p. 110).

¹⁷ Também chamadas por Jung de “imagens primordiais” ou “arquétipos”.

¹⁸ Baseando-se em seus conhecimentos sobre o desenvolvimento da linguagem, o autor elabora a hipótese de que distância (situar coisas que não estão aqui e agora), arbitrariedade (os signos não precisam parecer com seus referentes) e gramática dos casos (distinção dos componentes de uma ação: quem, como, onde, o quê, de que forma etc.) são as estruturas que permitem a construção do pensamento narrativo e “nos aparelham para falar de coisas que não estão presentes, sem a necessidade de recriar a sua forma ou tamanho, e para indicar o fluxo das ações humanas em curso” (Bruner, 2002/2014, p. 107).

Assim, os autores confluem quanto à ideia de que há no indivíduo um modo de funcionar que possibilita reconhecer e criar narrativas, que une um modo mais dirigido de pensar com outro mais próximo das analogias, este provavelmente derivado de um desenvolvimento da espécie.

Seja chamando esse modo de funcionamento ou tendência de pensamento associativo ou pensamento narrativo, fato é que o ser humano, há muito tempo, vem se relacionando com as histórias, e essa relação não se assenta em bases que podem ser consideradas completamente dirigidas, conscientes, lógicas, racionais, factuais, entre outras formas de circunscrever limites muito bem manipuláveis e definidos.

Tal relação com as histórias nos levou a um imenso acervo de histórias “da humanidade”. Contudo, temos que admitir que, apesar de as mais diversas culturas possuírem vasto repertório de mitos, de histórias que explicam a origem da vida e tantas outras que auxiliaram e auxiliam na composição de tais grupos, pouco sabemos sobre seu surgimento, muito menos sobre quem, como, por que ou em quais circunstâncias essas histórias são contadas. Segundo Jung (1961/2012, p. 267):

Os mitos provêm dos contadores primitivos de histórias e de seus sonhos, de pessoas que eram estimuladas pelas noções de sua fantasia e que pouco se diferenciaram daquelas que mais tarde chamaríamos de poetas ou filósofos. Os contadores primitivos de histórias nunca se perguntaram muito sobre a origem de suas fantasias. Só bem mais tarde começou-se a perguntar sobre a procedência da história.

Como criações centradas na expressão da imaginação daqueles que as pronunciavam, tais representações continham aspectos teriomórficos ou antropomórficos, nos quais animais e homens se mesclavam, em um desfile de seres sobrenaturais com perfil mágico, como deuses, semideuses, heróis. Estes, por vezes, referiam-se à própria condição humana, encenando seus dilemas e suas possibilidades, em alguns momentos significando aspectos da natureza ou

mesmo acontecimentos históricos, entre tantas outras possibilidades. Nessa época, em que a mentalidade mágica predominava, arte, ciência e religião não estavam separadas, o que fazia do mito a explicação, por excelência, de todas as coisas (Jung, Freeman, Von Franz, Henderson & Jaff, 1964/2008).

Esse comunicador dos mitos, o primitivo contador de histórias, deu início à longa teia de transmissão, dando vazão às próprias fantasias, imaginações e impressões. Em sua vivência, o pensamento associativo apresentava-se como preponderante, sendo o mundo animado tais quais as histórias, a ponto de não haver uma linha divisória, que hoje se costuma fazer, entre a fantasia ou a imaginação e a “realidade”.

Para Bruner (2002/2014, p. 108), embora nunca saibamos como era, em âmbito mais privado, essa contação de histórias dos nossos ancestrais, “eles certamente levavam os seus mitos em conta na forma como viviam suas vidas e experimentavam o mundo”, de tal forma que não apenas a visão de mundo mudava a partir das histórias, mas eles mesmos, seus eus, também mudavam.

Neste capítulo, esforço-me para apresentar uma aproximação a esse saber, mostrando uma transição histórica de como o ser contador de histórias era entendido e vivido antigamente e como está sendo compreendido hoje.

2.1 CONTADORES TRADICIONAIS

Busatto (2011) nomeia contador de histórias tradicional aquele indivíduo que, no decorrer de sua vida, vai guardando as lembranças de vivências e memorizando histórias ouvidas a ponto de compartilhá-las cotidianamente com outros indivíduos, entremeando os fazeres da rotina e as histórias. Esse indivíduo, que, na América Latina, foi chamado de *cuentero popular*, recebeu diversos nomes em diferentes regiões do mundo:

. . . era *rapsodo* para os gregos; o *griot* para os africanos; o *bardo* para os celtas; ou

simplesmente o *contador de histórias*, o “portador da voz poética”. Era um sujeito que se valia da narrativa oral como via para organizar o caos, perpetuar e propagar os mitos fundacionais das suas culturas. Um sujeito que mantinha vivo o pensamento do seu povo por meio da arte. Sua forma de expressão, a voz manifestada por meio de um corpo receptivo e maleável (Busatto, 2011, p. 18).

Enquanto comunicador e memória viva de seu povo, o contador de histórias tradicional só existe naqueles espaços sociais em que a oralidade primária ou pura prevalece¹⁹, isto é, nas quais há uma iniciação nas relações sociais sem o intermédio da escrita. Nesse sentido, quando há inclusão da cultura letrada em conjunto com a de oralidade, estaríamos diante de uma oralidade secundária ou mista (Zumthor, 1993).

Tomemos como exemplo a situação social observada nos povos originários, antigas tribos indígenas, nesses, não há contato algum com a escrita, logo, são sociedades em situação de oralidade pura. São espaços nos quais a formação de uma história ou, como Zumthor (2018) prefere chamar, de um texto poético²⁰, ocorre primeiramente pela voz, sendo essa vocalidade que carrega a palavra:

A primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é com efeito, propósito da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, copresença, esta gerando prazer. Este ato único é a performance (Zumthor, 2018, p. 61).

Considerando o apontamento de Zumthor (2018) de que a comunicação das histórias,

¹⁹ Embora se possa questionar se esses espaços ainda existem, optei por permanecer afirmando-os ao utilizar o verbo no presente, não no passado, por acreditar que na amplitude das vivências sociais ainda existem tais espaços.

²⁰ Para Zumthor (2018), um texto poético (literário) pode ser expresso em performance ou por escrito. Porém, distingue-se de outros textos por ser capaz de atuar sobre o sistema psicofisiológico, convocando uma presença ativa do corpo e despertando percepções e sentimentos.

na situação de oralidade pura, ocorre em um ato único de transmissão e recepção, torna-se pertinente designar a ação do contador de histórias tradicional por performance²¹, tendo em vista que não se trata apenas do uso do aparato oral, mas de todo o corpo em copresença.

Na situação de oralidade primária, a transmissão e a recepção de histórias compõem um ato único, em que a realidade é experimentada em companhia dos demais, uma vez que nos encontros cotidianos se forma a audiência e é a partir dela que se faz possível contar certas histórias, ocorrendo, assim, ampla variação da performance de um contador, a depender dos momentos de encontro e da audiência que o observa (Busatto, 2011).

Isso indica que

. . . a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca²² (Zumthor, 2018, p. 31).

Lembremo-nos, então, da história *Espinho de peixe* (citada no preâmbulo) que, ao ser contada para os familiares, permitia ao contador chegar às lágrimas e às ponderações sobre a Santa Maria, mas pela profundidade da narrativa, não era contada em momentos com pessoas

²¹ Muito conhecimento vem sendo produzido sobre a noção de performance. Aqui considero a definição apontada por Zumthor, sem diferenciar se essa atuação do contador tradicional era propositalmente pensada para ter esse efeito ou não. Entendo que, em algum momento, no início de seu aprendizado, a atuação se deu de maneira espontânea para só depois tornar-se consciente e proposital, algo que poderá ser observado ao longo do texto. Porém, opto por já utilizar o termo “performance” para descrever sua atuação, por ser de uso corrente nos atuais círculos de contadores de histórias e por me levar a entender a emergência dessa expressão cultural em conjunto com outros desdobramentos sociais. Ademais, podemos observar a performance para além das abordagens antropológicas, socioculturais e artísticas, entendendo-a enquanto um paradigma conceitual emergente no final do séc. XX, expresso por um conjunto complexo de elementos, notadamente marcado pelas reviravoltas, críticas e negociações acerca das questões sobre o modo de ser, sobre a experiência de estar no mundo. Invariavelmente, relaciona-se aos questionamentos sobre criatividade, dinamicidade e interação humana e tem como eixo central os modos de expressar, o que também se vincula à experiência imediata que emerge em determinado contexto e carrega um cunho estético. Nesse sentido, trata-se de um modo de comunicação poética, que ressalta a forma de expressão da mensagem, colocando em relevo a experiência do público, gerando a participação plena de todos os presentes, possibilitando experiências multidimensionais, engajamento corporal, sensorial e emocional, favorecendo o surgimento de novos significados (Langdon, 2007).

²² Nesse contexto, a performance indica muito mais um desejo de realização que sua concretude plena e acabada. Na origem latina, *performare*, encontramos o prefixo *per*, que exprime a noção de algo em vias de conclusão ou mesmo em atravessamento, enquanto *formare* se refere a estabelecer uma forma, o que Zumthor (2018, p. 32) indicou como “a ‘forma’ improvável . . . A globalidade, provisória”.

menos íntimas, o que indica que certas comunicações só ocorrem na existência de determinado contexto.

Portanto, a atuação de um contador de histórias expõe uma complexa rede inter-relacional permanentemente ativa, que Busatto (2011) nomeia dom narrativo do contador tradicional, adquirido e influenciado pelo seu entorno, pois é ali que apreende as raízes culturais de seu povo, as lendas, os mitos, os contos etc.

Nessa teia, não há separação entre vida sendo vivida e histórias sendo contadas e escutadas, tudo está mesclado, dando forma e tomando forma constantemente, pois cada recontar é também um reviver repleto de memórias e de afetos, com expressões que podem sofrer alteração conforme a reação dos que ouvem.

Trata-se de uma trama que propõe que a escuta e o aprendizado das histórias, ocorrendo durante as experiências cotidianas, são características essenciais do contador de histórias tradicional. Assim, a copresença e o uso da palavra falada unida a gestos, observação e escuta, ativando todo o corpo em ato único, isto é, a performance, aparece como principal meio de transmissão dos saberes, forma primária de aprendizado das histórias e, também, marca o reconhecimento do poder da fala como ação transformadora do mundo (Busatto, 2011).

Situa-se, então, a transmissão oral – aqui entendida performativamente enquanto ato de compartilhamento único – como a via régia do contador de histórias tradicional. A participação de todo o corpo na narração fica evidente no relato de Davi Kopenawa Yanomami:

Os brancos desenham suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo e continuamos passando-as para os nossos filhos. As crianças, que não sabem nada dos espíritos, escutam os cantos dos xamãs e depois querem ver os espíritos por sua vez. É

assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos xapiripë²³ sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar. Deste modo, quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado; quem não é olhado pelos xapiripë não sonha, só dorme como um machado no chão (Yanomami, 1998).

Nesse aspecto, são as palavras guardadas dentro de cada um que possibilitam contar histórias ou cantar os cantos para passar os saberes dos ancestrais aos mais jovens. Tal processo coloca a integralidade de todo o corpo como o lugar onde as palavras dos antepassados estão guardadas, como um acervo a ser repassado às novas gerações.

Logo, não se trata de um fazer reservado aos jovens, mas àqueles que, ao longo do tempo, guardaram as palavras dos antepassados dentro de si mesmos, formaram o acervo e já possuem a experiência com as histórias, o que, invariavelmente, remete a uma idade mais avançada e a uma posição social específica. Assim, memória e tempo vivido, este entendido enquanto aquisição de sabedoria ao passar dos anos, estão enlaçados no movimento de contar histórias do contador tradicional.

É dessa amálgama que a tradição oral forja a continuidade dos saberes e transmite-os de geração a geração. Fator preponderante é que se torna uma ação possível apenas aos que já possuem tais atributos e se colocam face a face com os demais, pois é estando diante do outro que tal transmissão é possível (Medeiros & Moraes, 2015).

Nessa concepção, os brancos, enquanto o povo que desenha suas palavras, isto é, utiliza a escrita, acaba perdendo algo com isso, ficando com o pensamento cheio de esquecimento. O que perdemos ao escrever nossas palavras? Yanomami (1998) nos conta que

²³ São espíritos auxiliares dos pajés, sua origem antecede a própria floresta e foram deixados pelo Criador para cuidarem dos humanos, vistos como mini-humanoides, com vestes cerimoniais em dança ruidosa.

seu povo permanece com as palavras dos ancestrais dentro, indicando que, ao escrevermos, as palavras saem de dentro de nós e ficam no desenho, como se a escrita e a leitura efetuassem um distanciamento entre as pessoas, decorrente de um esvaziamento interno.

Alguém vazio não teria o que contar, pois já está tudo desenhado ali no papel? Isso seria como uma destituição do indivíduo em valorização do objeto (que contém a escrita)? Por ora, é perceptível que, na tradição oral, há poder na palavra pronunciada, assim, há grande responsabilidade no que se diz, já que os indivíduos são capazes de “fazer beber o sopro dos espíritos” e somente assim é possível sonhar e ser diferente de um “machado no chão”.

Ser um “machado no chão” é, então, um não ser, pois um machado no chão não tem função alguma, não bebe o sopro dos espíritos. Nesse sentido, somente enquanto porta-voz da ancestralidade o indivíduo da tradição oral encontra seu valor: o de guardar, transmitir e dar continuidade a algo que lhe antecedeu.

Essa continuidade está vinculada à vivência cotidiana, como exemplifica Daniel Munduruku (2014/2015) ao relatar que, durante sua infância na aldeia indígena, foram vários os momentos em que os mais velhos lhe ofereceram histórias como forma de ensino. Contamos que sua mãe tinha o hábito de lhe convocar para catar piolhos. Inicialmente, achava que se tratava de um cuidado básico, mas com o tempo percebeu que as convocações ocorriam sempre que seu comportamento estava um pouco mais impetuoso.

Nesse período, a mãe chamava-o para sentar-se entre suas pernas e, enquanto ia catando piolhos, contava-lhe as histórias de seu povo. Em geral, segundo Munduruku (2014/2015), eram histórias que falavam dos antepassados, de como as pessoas tinham sido transformadas em animais, como serpentes, urubus, capivaras, entre outros, por terem desobedecido ao Criador.

Ainda na infância, mesmo que Daniel já estivesse frequentando a escola dos brancos – que ficava na cidade –, na aldeia, além da contínua evocação dos antepassados, era ensinado a

ele a silenciar para poder escutar as histórias da natureza:

Eu estava próximo ao igarapé quando ele [seu avô] se aproximou, olhou para mim e convidou-me para tomar banho. Estranhei o convite, mas o segui por um caminho que não conhecia muito bem. Levou-me até um local que não conhecia e mandou que eu sentasse sobre um tronco de árvore caída. Obedeci sem pestanejar. Era assim que tinha aprendido. ele me olhou fixamente e disse que deveria escutar as palavras sábias do rio. Não entendi nada, mas obedeci. Fiquei por algum tempo contemplando as águas cumprindo seu destino. Elas não retrocediam, apenas avançavam para algum lugar que eu não conhecia. Depois de alguns instantes ele me perguntou o que o rio me havia dito. Respondi que não tinha ouvido nada. Ele não se impacientou. Simplesmente mandou que eu continuasse a ouvi-lo por mais algum tempo. E assim o fiz. Não adiantou. O rio ficou mudo para mim. meu avô, no entanto, garantiu-me que ele havia conversado comigo. Perguntei o que ele havia dito. Vovô passou a mão pela minha cabeça e fez o seguinte discurso: o rio falou com você, meu neto. Ele sempre fala com a gente. Só que para ouvi-lo é preciso estar vazio de pensamentos e preocupações. Sinto que sua cabeça não está concentrada nas palavras do rio, mas precisa saber o que ele disse a você. Fiquei esperando, com certa desconfiança. Você já viu o rio ficar parado quando encontra alguma dificuldade? Já viu o rio ficar chorando porque encontrou uma árvore caída em seu leito? Nunca viu e nunca verá. E isso acontece porque, dentro dele, tem uma voz que fica lembrando que se ele parar diante das dificuldades, jamais cumprirá sua missão nesta vida. E qual é a grande missão do rio? Encontrar-se com o Grande Rio e mergulhar em suas águas. Somente nesse momento o rio se realiza. Mas, se ele ficar se lamentando diante das agruras da vida, o que restará a ele? Frustração, fraqueza, pânico. Isso tudo vai fazê-lo apodrecer e perder o que ele tem de mais precioso: a pureza que atrai as formas de vida. Será que isso é

motivo suficiente para o rio continuar a sua jornada? (Munduruku, 2014/2015, p. 26).

No relato de Munduruku (2014/2015), toda a vida vivida gera histórias, até mesmo a natureza conta suas próprias histórias. Essa é a marca da tradição oral: a cada momento do cotidiano, encontram-se histórias para serem contadas e, decorrentes da vivência, novas histórias vão sendo criadas, repletas de sentido, não apenas educativo, mas com valor transcendente.

Ao obedecer ao avô, Muduruku (2014/2015) é impelido pela moral do grupo, que indica serem os mais velhos sábios, devendo os mais jovens dar-lhes ouvidos para aprender. Fator expressivo de outra característica da tradição oral, na qual a importância da palavra falada associa-se à importância atribuída aos relatos individuais como expressões que também integram o coletivo, o que possibilita que um indivíduo seja o porta-voz de sua ancestralidade e concede-lhe uma valorização e responsabilidade diante do grupo.

Vemos, novamente, a figura do indivíduo mais velho ou do ancião como aquele que inicia o mais novo. De tal forma, existem histórias sendo contadas por todos, não somente os cantos dos Xamãs, que estariam como numa hierarquia – em que certas histórias são contadas por todos os mais velhos, mas algumas são passíveis apenas aos Xamãs, aqueles iniciados nos mistérios.

Amadou Hampâté Bâ (2010/2015), ao abordar a tradição africana, situa a oralidade como a força motriz ainda ativa naquele continente, que possibilita não apenas que a memória dos habitantes seja mais desenvolvida, mas, principalmente, que o vínculo dos indivíduos com a palavra falada seja mais forte.

Isso porque, sem a escrita, os indivíduos ficam ligados à palavra que proferem diante dos outros, comprometem-se com ela. Dessa forma, suas palavras dão testemunho de quem são, algo que difere das sociedades letradas, nas quais o papel escrito e a assinatura possuem valor e, a partir deles, instauram-se os acontecimentos. Na perspectiva das sociedades

baseadas na oralidade, “a própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra” pronunciada (Bâ, 2010/2015, p. 156).

A potência da palavra falada se alicerça no caráter testemunhal daquilo que se fala diante dos outros. Ao dizer algo, o indivíduo declara ter visto, ouvido ou conhecido e dá indícios de sua própria origem, não apenas dos fatos que são narrados:

O que se encontra por trás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em determinada sociedade (Bâ, 2010/2015, p. 156).

Nas sociedades baseadas na oralidade, além de vértice dos valores morais da sociedade, a palavra falada contém um caráter sagrado, uma vez que sua origem é entendida como divina. Ela permanece vinculando forças ocultas que lhes foram depositadas.

Vimos anteriormente que Yanomami (1998) outorga à palavra falada a transmissão do conhecimento, o sopro dos espíritos. Corroborando essa acepção, Bâ (2010/2015) afirma a tradição oral como uma escola e detalha que tal transmissão:

Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcerta a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Na tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (Bâ, 2010/2015, p. 156).

Na tradição oral, exemplificada pela cultura africana, há indissociabilidade entre as histórias e os diferentes âmbitos do viver, reflexo de uma concepção de mundo interconectado, no qual não é possível ter uma visão de mundo sem uma igual presença no mundo, o que podemos observar no mito primordial dessa cultura, entendido como mistério,

que associa a criação do homem à instauração da palavra que o revela e da qual emana.

Nesse contexto, *A origem divina da palavra* é um mito da tradição bambara do povo Komo (Kwama), transmitido pelo mestre iniciador (que é sempre um ferreiro) aos jovens iniciados, situa a Palavra (Kuma) como a emanção do criador de todas as coisas, o Ser Supremo (Maa Nagala), sendo, assim, o instrumento da criação.

Conta a história que o Ser Supremo, sentindo falta de um interlocutor, criou o primeiro Homem (Maa) e a ele concebeu a Palavra. Trata-se de uma história ensinada aos iniciados, aqueles que deveriam dar continuidade ao acervo de histórias, carregando-as dentro de si. Aos 21 anos, eles adentravam um retiro de 63 dias para, posteriormente, passarem mais 21 anos aprofundando os estudos dessa gênese. Na transmissão, havia cantos e ritos. Vejamos um trecho da história, conforme contada por Amadou Hampâté Bâ (2010/2015, p. 157-159):

A ORIGEM DIVINA DA PALAVRA

. . . Não havia nada, senão Ser.

Este Ser era um Vazio vivo,

A incubar potencialmente as existências possíveis.

O Tempo infinito era a moradia desse Ser-Um.

O Ser-Um chamou-se de Maa Ngala.

Então ele criou “Fan”,

Um Ovo maravilhoso com nove divisões

No qual introduziu os nove estados fundamentais da existência.

Quando o Ovo primordial chocou, dele nasceram vinte seres fabulosos que constituíram a totalidade do universo, a soma total das forças existentes do conhecimento possível.

Mas, ai!, nenhuma dessas vinte primeiras criaturas revelou-se apta a tornar-se interlocutor (kuma-nyon) que Maa Ngala havia desejado para si.

Assim, ele tomou uma parcela de cada uma dessas vinte criaturas existentes e misturou-as; então insuflando na mistura uma centelha de seu próprio hálito ígneo, criou um novo Ser, o Homem, a quem deu uma parte de seu próprio nome: Maa.

E assim esse novo ser, através de seu nome e da centelha divina nele introduzida, continha algo do próprio Maa Ngala

Síntese de tudo o que existe, receptáculo por excelência da Força suprema e confluência de todas as forças existentes, Maa, o Homem, recebeu de herança uma parte do poder criador divino, o dom da Mente e da Palavra

Maa Ngala ensinou Maa, seu interlocutor, as leis segundo as quais todos os elementos do cosmo foram formados e continuam a existir. Ele o intituiu guardião do universo e o encarregou de zelar pela conservação da Harmonia universal. Por isso é penoso ser Maa

Tendo Maa Ngala criado seu interlocutor, Maa, falava com ele e, ao mesmo tempo, dotava-o da capacidade de responder. Teve início o diálogo entre Maa Ngala, o criador de todas as coisas, e Maa, simbiose de todas as coisas.

Muito embora essa história se centralize na palavra pronunciada, é imprescindível esclarecer que, na tradição oral africana, a fala é entendida como um dom do Ser Supremo, divina em sua origem e sagrada em sua aplicação.

Ao utilizar a fala, o homem liga-se ao Ser Supremo, em um movimento ascendente, mas sua compreensão é ainda mais ampla, sendo também entendida como pensamento, som, cheiro, gestos, entre outros estímulos, ou melhor, todas as formas de exteriorização das vibrações da força que ela emana, como colocado: “Trata-se de uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade . . . é por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganha corpo e forma” (Bâ, 2010/2015, p. 157-159).

Para a realização de toda essa iniciação, isto é, para tornar-se um guardião das

histórias da tradição do Komo, é necessário tempo, não apenas o cronológico. É certo que, aos 21 anos, iniciavam os estudos e permaneceriam neles por mais 21 anos, sendo considerados guardiões somente após esse processo, às portas do quinquagésimo período de vida.

Mas, também é preciso o tempo qualitativo, que se relaciona a um repertório de vivências, não apenas em quantidade, mas em intensidade, repleto de fazeres cotidianos, como tecer, plantar, entalhar etc., momentos permeados por escuta apurada que possibilitava a modelagem adequada da memória.

Por tratar-se de uma tradição calcada na oralidade, a iniciação era feita por meio da escuta dos antigos guardiões, cabendo ao jovem permanecer com “ouvidos dóceis” (ou seja, inteiramente receptivo) para receber os ensinamentos, pois, “segundo uma expressão consagrada, o ensino só pode se dar ‘de boca perfumada a ouvido dócil e limpo’” (Bâ, 2010/2015, p. 188).

Estar inteiramente receptivo, de ouvido dócil e limpo, expressa os requisitos para tornar-se um guardião das histórias, pois possibilitaria uma autêntica qualidade na escuta. Um escutar – com todo o corpo ativo, não apenas ouvir – que implica renúncia dos julgamentos e abertura para o novo, afastando critérios pessoais em razão de dar a devida passagem das histórias para dentro de si mesmo, tal qual elas são, não segundo critérios pessoais.

Essas condições, no caso de um indivíduo originário de sociedade calcada na oralidade, seriam requisitos adquiridos gradativamente desde o nascimento, considerando que, para aprender algo, é preciso abandonar o que se sabe, silenciar e deixar a fala do outro ecoar dentro de si; “para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer seu próprio mundo” (Bâ, 2010/2015, p. 188).

Desse modo, a receptividade para ouvir as histórias dos anciãos está alicerçada na receptividade para submeter-se ao processo de aprendizagem da tradição oral, decorrente de um longo processo de escuta apurada, não apenas das palavras, mas dos diversos sentidos

existentes, da relação dessas palavras com os gestos e com as expressões, dos momentos devidos a cada história, assim como do poder existente em cada uma delas.

E foi assim que ocorreu com Muduruku (2014/2015) sendo levado pelo avô para aprender a ouvir o dizer do rio, ou sendo conduzido pela mãe a compreender o que ocorre quando se desobedece ao Criador.

Tangente a essa perspectiva, Clarissa Pinkola Estés (1995/1996b) nos conta que sua iniciação como guardiã das histórias aconteceu ainda na infância, em que convivia com sua numerosa família adotiva, composta por refugiados húngaros, trabalhadores do campo que formavam uma pequena sociedade baseada na oralidade, composta por 62 membros, no interior dos Estados Unidos, no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Nesse grupo também os mais velhos eram responsáveis pela transmissão transgeracional dos saberes relacionados às histórias:

Na minha família, o conhecimento dessas combinações [de histórias] e de seus subtextos e estruturas engenhosas é transmitido por décadas de aprendizagem, ou seja, pela atenção com ouvido exterior e com o interior aos mais velhos, que ouviram dessa mesma forma os mais velhos, que também ouviram criticamente seus mais velhos, e assim por diante (Estés, 1995/1996b, p. 85).

Os dois ouvidos, o interior e o exterior, marcam a maneira pela qual a escuta das histórias ocorre na tradição oral, ultrapassando o aparato auditivo e alcançando toda a expressão física, psíquica e social do indivíduo, pois deriva do impacto de, no decorrer dos afazeres cotidianos, estar atento à performance de contadores de histórias tradicionais, os mais velhos do grupo, que ali emergem espontaneamente.

Tal ação acaba por materializar o que ocorreu na própria infância dos que contam, pois foi assim que eles também aprenderam a contar: no cotidiano, ouvindo os mais velhos. É na repetição desses encontros sucessivos que se vai adquirindo outra sensibilidade perceptiva,

ocorrências que Estés (1995/1996b) nomeia treinamento por estímulo e resposta, considerando-o “uma forma muito sofisticada e complexa de transmitir *insights* sobre a vida, através de uma exegese do subtexto de histórias específicas” (Estés, 1995/1996b, p. 86).

Assim se aprende que as histórias não são inocentes e devem ser administradas com cautela, sempre existindo histórias para serem contadas em momentos específicos. Um exemplo desse método de ensino, específico da tradição oral, já que nessa a vida não é compartimentada, pode ser encontrado quando os membros da família de Estés reuniam-se para comer e ali ocorriam longos períodos em que os mais velhos estimulavam os mais jovens a contarem suas próprias histórias, para que exercitassem seus “músculos de contar histórias”.

Deixo-os com a história criada pela criança Estés:

A CRIAÇÃO DAS HISTÓRIAS

Como as histórias nasceram? Ah, as histórias vieram ao mundo porque Deus se sentia só. Deus se sentia só? Claro que sim, sabe? Porque o vazio no início dos tempos era muito escuro. O vazio era escuro porque estava tão abarrotado de histórias que nem uma única história conseguia se salientar das outras. As histórias estavam, portanto, sem forma, e o olhar de Deus passeava pelas profundezas, à procura, em busca de uma história. E a solidão de Deus era imensa. Finalmente, surgiu uma grande idéia, e Deus murmurou: “Que se faça a luz”. E veio tanta luz que Deus pôde estender a mão para o vazio e separar as histórias sombrias das de luz. Daí resultou o nascimento de claras histórias matinais bem como de belas histórias noturnas. E Deus viu que isso era bom. Deus, então, ficou animado e passou a separar as histórias celestiais das histórias terrenas, e estas das histórias sobre a água. Depois, Deus teve enorme prazer em criar as árvores pequenas e grandes, as plantas e as sementes de colorido vivo, para que pudesse haver histórias sobre as árvores, as sementes e as plantas também. Deus riu de contentamento, e do riso de Deus as estrelas e o céu caíram nos seus lugares. Deus

instalou no céu a luz dourada, o sol, para dominar o dia; e a lua, a luz prata, para dominar a noite. E no fundo, Deus os criou para que houvesse histórias sobre as estrelas e a lua, sobre o sol e histórias sobre todos os mistérios da noite. Deus ficou tão satisfeito com elas que passou a criar os pássaros, monstros marinhos e todas as criaturas vivas que se movem, todos os peixes e as plantas debaixo d'água, todos os seres alados, todo o gado e as criaturas rastejantes, todos os animais da terra, de acordo com sua espécie . . . No entanto, mesmo com todas essas criaturas fantásticas e essas histórias magníficas, mesmo com todos os prazeres da criação, Deus ainda estava solitário. Deus andava de um lado para o outro lado e pensava . . . E finalmente ocorreu uma ideia ao nosso grande criador! “Ah. Vamos criar seres humanos à nossa imagem, à nossa semelhança. Que eles cuidem de todas as criaturas dos mares, dos ares e da terra, e que delas recebam cuidados também”. E então criou os seres humanos com o pó da terra e soprou nas suas narinas o alento da vida. E os seres humanos se tornaram almas viventes. Homem e mulher, Deus criou. E à medida que foram criados, de repente, todas as histórias que acompanham o fato de ser totalmente humano também ganharam vida, milhões e milhões de histórias. E deus abençoou todas elas e as colocou num jardim chamado Éden. Agora Deus passeava pelos céus todo sorrisos, porque afinal, sabe, Deus não seria mais só. Não eram as histórias que estavam faltando na criação, mas sim, e de modo mais específico, os humanos expressivos que pudessem contá-las (Estés, 1995/1996b, p. 15-19).

Como nas tradições indígena e africana, a família de Estés apresentava as histórias permeando o cotidiano, sendo consideradas importante aspecto do viver, estimuladas e disseminadas a partir dos mais velhos. Acima, vemos uma narrativa que confirma que da crença na origem divina das histórias deriva a crença no poder delas e na responsabilidade em sua administração, o que posiciona o indivíduo em papel central diante do criador, concede-

lhe importância e sentido de vida.

Tal aspecto divino das histórias, já citado por Bâ (2010/2015) na *Origem divina da palavra*, reaparece na história criada ainda na infância por Estés (1995/1996b), *A criação das histórias*, que se apresenta como uma releitura da gênese bíblica. Nessa história, assim como na de Munduruku (2014/2015), encontramos congregados o caráter testemunhal e a narrativa mítica emergindo dentro de um momento da vivência da família, concretizando o que Bâ (2010/2015) refere como característica da tradição oral: a não existência de separação metódica e rigorosa entre espiritual e material. Ademais, a narrativa calcada na tradição oral comporta em seu cerne, concomitantemente, aspectos religiosos, históricos, recreativos e conhecimentos sobre a natureza.

Tais atributos, que caracterizam o contador de histórias tradicional, não são específicos de um determinado grupo, mas de uma determinada concepção de mundo, a qual era propagada pelas culturas originárias, as chamadas tribos, e também por outros grupos que se baseavam na oralidade, aqui exemplificados nas histórias de Bâ (2010/2015), Munduruku (2014/2015) e Estés (1995/1996b).

Não se trata de transmitir o fato em si, mas de adentrar certa sensibilidade para consigo, com os outros e com o mundo, assim, ser capaz de compreender as histórias em profundidade, uma experiência que convocava todo o corpo como um acervo das histórias.

Tem-se, portanto, uma interseção de saberes diversos, calcada na não separação da convivência entre hora dos afazeres e hora das histórias e, principalmente, na compreensão de mundo interconectado, no qual coexistem o espiritual e o material, isto é, na sacralidade de toda a existência (Busatto, 2011; Estés, 1992/2014; Medeiros & Moraes, 2015).

Essas características levam Estés (1999/2005) a afirmar que:

Por vezes, quem observa os contadores de histórias e sua cultura permanece um pouco ou muito fora do próprio fenômeno que está procurando entender . . . permanece fora

por que é um visitante – quer seja amigo ou apenas alguém tolerado –, e não um parente que partilha por inteiro, e por gerações, as tragédias e os triunfos do cotidiano da comunidade (Estés, 1999/2005, p. 16).

Logo, a real compreensão do que significa ser um contador de histórias tradicional, que Estés (1999/2005) coloca como orgânico, só seria obtida estando dentro dessa cultura, de tal forma que fosse possível adentrar, ainda, o modo de funcionamento de suas mentes e das relações que se estabelecem, isto é, sendo um contador da tradição, pois contar histórias é

. . . em sua verdadeira essência um fenômeno subjetivo . . . porque há muito a transmitir quando se aprendem os detalhes de primeira mão no colo ou junto aos mais velhos, sentado com eles ou mais próximo ainda, mas principalmente partilhando o trabalho doméstico, em casa e no campo, todos os dias com aqueles que são os mestres contadores (Estés, 1999/2005, p. 16).

O entendimento da contação de histórias enquanto uma ação integrada à vida leva um guardião de histórias ou contador orgânico, aqui entendido como o contador de histórias tradicional, a criar sua coleção de histórias, na qual estão presentes as histórias de família, as histórias de seu grupo cultural e histórias advindas de outras culturas.

Esse acervo é considerado uma provisão de medicamentos com qualidades balsâmicas, extremamente necessários para uma vida saudável, tanto quanto a alimentação, o trabalho e os relacionamentos. Em resumo, a “vida de um guardião de histórias é uma combinação de pesquisador, curandeiro, especialista em linguagem simbólica, narrador de histórias, inspirador, interlocutor de Deus e de viajante do tempo” (Estés, 1993/1998, p. 9).

Concretizando uma vivência mergulhada na tradição oral, Estés considera sua atuação como guardiã das histórias, dentro dos costumes tradicionais que aprendeu com sua família e com seu grupo social, uma tradição folclórica, pela qual se apresenta a indissociabilidade do espiritual e do material, assim como das diversas funções das histórias:

De acordo com a aplicação folclórica elas são, sim, concebidas e tratadas como um grande grupo de medicamentos de cura, cada um exigindo preparação espiritual e certos insights por parte tanto do curandeiro quanto do paciente. Essas histórias medicinais são tradicionalmente usadas de muitos modos diferentes. Para ensinar, para corrigir ferimentos, recriar a memória. Seu principal objetivo consiste em instruir e embelezar a vida da alma e do mundo (Estés, 1995/1996b, p. 10).

Ser uma guardiã das histórias é, para Estés (1995/1996b), algo que lhe compõe, que faz parte do profundo de seu ser, pois, como revela o “fazer histórias” exercitado em sua infância, sua iniciação ocorreu dentro da tradição oral de seu grupo social. Tal importância é apresentada de diversas formas em sua expressão, alegando correntemente abordar as histórias em “termos viscerais”:

Abordo as histórias como *cantadora*, contadora de histórias, guardiã das velhas histórias. Venho de uma longa linhagem de contadoras: *mesemondók*, velhas húngaras que contam suas histórias sentadas em cadeiras de madeira, com suas carteiras de plástico no colo, as pernas abertas, as saias tocando o chão . . . e *cuentistas*, velhas latinas que ficam paradas em pé, com seus seios fartos, ancas largas, gritando histórias no estilo *ranchera*. Os dois clãs contam histórias na voz natural das mulheres que vivenciaram famílias e filhos, pão e ossos. Para elas, uma história é um medicamento que fortifica e recupera o indivíduo e a comunidade²⁴ (Estés, 2014, p. 33).

O caráter ancestral acompanha sua declaração de como se tornou uma guardiã das histórias, ao estar imersa desde os anos iniciais de sua vida na tradição oral e podendo ser posteriormente alfabetizada dentro do próprio contexto social, já que a escola que frequentou

²⁴ Aqui, Estés acrescenta que considera sua herança de contar histórias também advinda das velhas latinas pertencentes ao seu grupo cultural de origem sanguínea, as mexicanas, que conheceu posteriormente.

estava dentro da comunidade. Ela ainda pôde manter-se no ritmo de apreender as histórias, ao mesmo tempo que compartilhava o cotidiano com os mais velhos.

Diferentemente de Munduruku (2014/2015), que, ao ser alfabetizado na cidade, teve dificuldade para ouvir o rio, ocorrência que materializa a crença de seu povo sobre a escrita deixar o indivíduo vazio, pois a cabeça cheia de “pensamentos e preocupações” não o permitiu ouvir o rio, foi o avô que atuou como um tradutor, contando-lhe o ensinamento do rio.

Estés (1995/1996b) não dá testemunho da inserção na escrita ter ocasionado um impacto negativo em sua iniciação como contadora de histórias, talvez porque essa inserção se deu dentro do próprio território. Estando ele vinculado à escola, ela manteve o respeito ao cotidiano calcado na oralidade, com isso, mantiveram-se o valor das histórias contadas por quem vivia e o apreço pela transmissão oral, pelas histórias como medicamentos administrados em proveito do indivíduo e da comunidade. Assim, ela afirma que, em sua atuação como guardiã, há união entre a voz e a escrita:

. . . desde que eu era criança, chamo as histórias de minha família de “histórias como remédios”, e meus poemas chamo de cuentitos, meus pequenos contos. Tenho alguns dons nas antigas tradições de cura: o *som da voz* e las palabras de la chupatinta, palavras de minha mão que escreve, toda manchada de tinta; e *também* pláticas, o que significa uma conversa na qual o coração das duas pessoas talvez comece a bater no mesmo ritmo, juntos (Estés, 2011/2012, p. 404).

Abordando a tradição africana, Bâ (2010/2015) constatou um impacto negativo nas mudanças sociais decorrentes da inserção da escrita, com ela veio também toda uma gama de conhecimentos advindos de outras culturas, que o levou a afirmar que, no início do século XXI, já estava diante dos últimos remanescentes da tradição oral africana.

Ele apontou, ademais, a necessidade de coletar e de transcrever as histórias dos

anciãos antes de seu desaparecimento, uma vez que não estavam mais conseguindo encontrar jovens preparados para receber os ensinamentos, os mistérios da tradição. A tradição oral, calcada no tempo para a vivência e na memória, perdia cada vez mais espaço, dando lugar a uma sociedade marcada por um conhecimento apressado e pela valorização da escrita em detrimento da palavra falada (Bâ, 2010/2015).

Esse aspecto da finitude da tradição puramente oral de iniciação dos contadores de histórias também aparece no posicionamento de Estés (1995/1996b), entendendo-se como uma das últimas remanescentes dos guardiões assim formados:

Por este vocábulo [a habilidade de contar histórias no formato aprendido dos ancestrais: Amor Magiar pelo verso lírico], sou em parte grata aos meus queridos pais adotivos, Jozéf e Márushka, e aos seus dezoito irmãos e irmãs, dos quais tio Zovár era o mais próximo. Todos eles – incluindo seus cônjuges e pais, bem como nossos entes queridos que foram assassinados em guerras de diversos tipos e os que morreram em epidemias – totalizavam 62 almas. Dez anciãos, que estão agora na faixa dos 80 e dos 90 anos, ainda vivem como que por milagre. Eles e os inúmeros outros que estão agora descansando em espírito são tão vitais para mim quanto sempre foram, e eu os louvo, os admiro e lhes sou grata. São de fato os últimos da sua espécie na superfície da terra (Estés, 1995/1996b, p. 91).

Estés e Bâ (2010/2015) constataram, então, a finitude da transmissão das histórias, tal qual compreendida e comunicada pelos contadores de histórias tradicionais, caminhando progressivamente ao envelhecimento e à morte dos últimos representantes totalmente iniciados na tradição oral pura e às mudanças sociais.

A existência de um contador de histórias tradicional se sustenta com os mais velhos, os guardiões da tradição, esta entendida enquanto transmissão oral dos acontecimentos, das lendas, dos ritos, dos costumes, composta ao longo dos tempos, de forma gradativa, passando

de geração em geração. Nessa perspectiva, são eles a memória viva do grupo.

Sendo assim, seria possível ter apenas contadores iniciados, que se preparam ritualisticamente para isso, sem ter, concomitantemente, os guardiões da memória, aqueles que a compartilham cotidianamente?

Penso que a resposta a essa pergunta seria negativa, porque, na perspectiva da contação de histórias tradicional, a transmissão desse saber só seria possível a longo prazo, e mesmo o contador que será iniciado já está de certa maneira mais sensível ao novo saber da iniciação, por ter convivido com outros tipos de contadores durante a vivência compartilhada.

Desse modo, é no estar com os outros desempenhando ações para a manutenção da vida no grupo que muitas histórias são criadas e transmitidas, e que são desenvolvidas as primeiras bases de observação e de escuta, apuradas também para quem será um iniciado. Tem-se toda uma sensibilidade decorrente do tempo (quantitativo e qualitativo) e do silenciar-se para receber o que vem do outro, uma vez que:

O narrador está presente ao lado do ouvinte. Suas mãos experimentadas no trabalho, fazem gestos que sustentam a história, que dão asas aos fatos principiados pela sua voz. Tira segredos e lições que estavam dentro das coisas, faz uma sopa deliciosa das pedras do chão, como no conto da carochinha²⁵. A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana (Bosi, 1987, p. 49).

Em resumo, na perspectiva da contação tradicional, as histórias emergem à medida que o indivíduo vai se tornando sensível à própria vivência e à dos demais. Quando se relaciona, ouvindo os antigos contadores na execução de algum trabalho compartilhado, nos

²⁵ Referência à história *O homem que das pedras fazia sopa*, do livro infantil *Contos da Carochinha*, escrito por Figueiredo Pimentel, em 1894. Nessa história, Pedro Malassartes se mostrava muito criativo e consegue não passar fome utilizando-se de uma pedra. Essa história foi recontada por Ana Maria Machado no livro *Histórias à brasileira 2*, em 2004.

afazeres do cotidiano, aquele que se tornará um contador de histórias vai sendo forjado para tal ação.

Isso permite que, ao mesmo tempo, seu contar histórias se alicerce nos diversos âmbitos do viver: a) o individual, pois sua maneira de contar e até mesmo o conteúdo que narra dá testemunho de quem é; b) o coletivo, uma vez que, por meio das histórias contadas, será expresso um vínculo sociocultural, ou se testemunha esse vínculo; c) a temporalidade, pois presente, passado e futuro se interconectam na ação; d) o transcendente ou o espiritual, uma vez que, nessa tradição, o contar histórias aparece como uma ação criadora, partidária do poder divino, por isso mesmo capaz de transformar ao expor algo que está além do ordinário; e) o material, tendo em vista que toda a sua corporalidade será ativada e requerida nesse fazer.

2.2 CONTADORES CONTEMPORÂNEOS

“O homem moderno não cultiva o que ele pode simplesmente abreviar. Roubada à tradição oral, a *short history* também se imprimiu e abreviou, não permite mais que se conte e reconte, formando sobre ela sobreposições de camadas sutis e transparentes com que os contadores retocam a história matriz. Valery reflete que quando diminui no espírito a ideia de eternidade cresce a aversão pelos trabalhos longos e pacientes” (Bosi, 1987, p. 46).

Vimos que nas sociedades “antigas” o ancião ocupava um lugar de destaque como “guardião do tesouro espiritual da comunidade, a tradição” (Bosi, 1987, p. 40), e sua narrativa permeava o cotidiano de todos, ao mesmo tempo que se debruçavam nos afazeres ou trabalhos artesanais. Porém, nas sociedades industrializadas, não somente a questão do trabalho se alterou, mas também o valor social do ancião, agora considerado aquele que não produz mais.

Apoiando-se em Walter Benjamin, Bosi (1987) fundamenta uma crítica ao fato de a sociedade industrializada, firmada no consumo de objetos e de informações superficiais, repleta de imediatismo, estar cada vez mais esvaziada de experiências significativas, perdendo

a capacidade para ouvir as histórias dos narradores por excelência, os anciãos.

Quando um ancião narra suas histórias, rememora o passado e, simultaneamente, reflete sobre o futuro, uma evocação que faz suas histórias repetitivas, mas, conforme se vai ouvindo repetidamente, novas significações vão sendo atribuídas. Ao que aprende a ouvir, sua narrativa se torna “desalienadora, pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem-criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual” (Bosi, 1987, p. 41).

Nesse ponto, recordo-me de uma situação que vivenciei recentemente²⁶, a qual julgo representar com pertinência esse aspecto apontado por Bosi: em um fim de tarde, estava sentada na escada em frente à associação em que atuava contando histórias com e para crianças, aguardando a chegada de todos. Cumprimentei uma senhora que passou diversas vezes pela calçada, subindo e descendo a rua como que procurando alguém. Já havia percebido que ela me olhava intrigada e permaneci sustentando o olhar, ao passo que ela se aproximou perguntando o que eu fazia ali. Perguntei seu nome. Aurora. Foi respondendo e se sentando ao meu lado. Na posição em que ficou, ao olhá-la, eu também conseguia ver o sol que se punha ao fundo. Emocionei-me e expliquei minha motivação. Imediatamente, ela acrescentou:

– Então você conta histórias? Que tipo de histórias? De livro?

– Conto de livro também, mas às vezes não...

– Nossa, essa coisa de história é uma boa, não é?! Eu já ouvi muita história. Minha mãe contava muita história. A gente era em cinco lá em casa e, naquele tempo, não tinha televisão, né? Daí a gente ficava ansioso esperando a noite chegar, porque era à noite que a mãe juntava todo mundo, assim (fez como que um círculo à sua frente), e começava a contar

²⁶ Cf. Preâmbulo, nota 1. Tal qual o “Véio”, a Aurora, a transição, o momento em que o ciclo diurno se despede e dá entrada ao ciclo noturno, é outro nome propício para participar de nossa história.

um punhado de histórias (sorrindo alegremente)...

– É?! E a senhora se lembra de alguma história que sua mãe contava?

– Ah!... Tinha muita, mas eu não lembro direito, não... Ela que sabia contar, eu não sei contar, não...

Nesse exato momento, quem eu aguardava chegou, e a conversa tomou outros rumos, mas ainda consegui emendar uma despedida...

– Dona Aurora, depois quero saber mais dessas histórias, viu? Vou lá passar na sua casa, pode?

– Pode, sim, “fia”!

Esse meu encontro com Aurora foi possível porque estive ali, sentada, “sem fazer nada” ou, como diria Benjamin (1985/1987, p. 205), porque estive diante do “pássaro que choca os ovos da experiência”, o tédio. Em meu momento de espera, que, para muitos de nossa época, poderia ser tedioso, estive de “ouvidos dóceis” ao cotidiano local e encontrei o que apenas o tempo (qualitativo e quantitativo) oportuniza: uma experiência significativa.

Com Aurora encontrei uma nova história sobre a época dos contadores tradicionais, mas, como esse pássaro é fugidio e “o menor sussurro nas folhagens o assusta”, rapidamente fomos inseridas no fluxo do tempo de agora.

Registrando esse encontro, exponho uma face da ruptura da cadeia de transmissão oral das histórias, uma vez que Aurora dizia que sua mãe contava, mas ela não sabia contar, indicando que não compreende como é ter um acervo de histórias com valor a ponto de ser propagado intencionalmente. Ao mesmo tempo, explico o que hoje é chamado de contador contemporâneo (Busatto, 2011), alguém que atua contando histórias que vivenciou ou que conheceu em livros, mas que, para isso, fez cursos e se preparou a partir de técnicas específicas para contar a um público pré-determinado e em um horário agendado, exatamente o que eu ia fazer ali na associação.

Para Busatto (2011), o contador de histórias contemporâneo, também chamado de contador moderno ou atual, às vezes nomeado artista da palavra e da escuta ou narrador, é aquele que atua a partir da oralidade mista ou secundária, pois já nasceu inserido na cultura letrada e, mesmo que ao seu redor possam existir alguns remanescentes da oralidade, sua formação se dá basicamente pela apropriação que faz da leitura, de cursos e da observação de sua própria história de vida.

Esse contador exercita a contação de histórias como uma profissão, e sua performance é elaborada a partir de técnicas específicas, uma vez que deseja “levar um texto (seja ele recolhido por meio de registros orais ou escritos) aos seus ouvintes, estejam eles no teatro, na sala de aula, em casa, na rua, na fábrica, na festa, no parque ou no *shopping center*” (Busatto, 2011, p. 29).

A concepção do contador de histórias contemporâneo enquanto aquele que vai levar um texto aos ouvintes que aguardam decorre da relação diferencial que esse contador tem com a palavra escrita. Se, para o contador tradicional, o acervo de histórias estava presente apenas por meio da transmissão oral, calcada na experiência de vida e na atuação sensível no cotidiano, ao contador contemporâneo o acervo estende-se e multiplica-se aos/nos livros e demais aparatos tecnológicos, nos quais a palavra escrita exerce papel significativo.

Atualmente, muitos contadores de histórias passam a considerar que também é possível manter o valor da palavra pronunciada em sua forma gráfica, materializando sua contação em suportes materiais, para além da performance, como é o caso de Estés quando afirma que, entre seus dons, está “las palabras de la chupatinta, palabras de minha mão que escreve, toda manchada de tinta” (Estés, 2011/2012, p. 404).

Ademais, nos dias de hoje, a contação de histórias é entendida como uma arte²⁷, e o contador de histórias seria um artista do encontro entre várias histórias, um artista da comunicação:

Contamos porque lemos e lemos porque contamos, em um movimento circular. As histórias só existem porque há quem as conte e quem as leia, dentro da tríade mínima da comunicação: emissor, mensagem e receptor . . . a expressão “comunicação” deriva do latim e significa tornar comum, partilhar, voltando, assim, à idéia de círculo, de ir e vir. Contudo, além desse grau de familiaridade com a comunicação, o ato de contar histórias é também filho da arte, que não deixa de ser comunicação, embora esta não seja a sua principal característica, uma vez que a arte tem como princípio a estética (Medeiros & Moraes, 2015, p. 11).

O círculo, que expressa esse compartilhar, ou o tornar comum proporcionado pela ação de contar histórias, é entendido pelos autores como um símbolo da “urgente necessidade da celebração, do encontro com o outro para respirar o mesmo ar” (Medeiros & Moraes, 2015, p. 12), o que dá ênfase à performance na contação de histórias, em detrimento de sua materialização em suportes concretos, muito embora permaneçam descrevendo em conjunto o contar performático e o contar registrado materialmente.

Essa ênfase se deve ao fato de que Medeiros e Moraes consideram que, atualmente, há uma escassez de vivências e relações entre as pessoas, sendo uma das funções do contador de histórias favorecer o encontro entre as pessoas e, com isso, atuar na malha das relações, oportunizando a saída do isolamento e do individualismo, o “tornar comum” possibilita certa

²⁷ Embora não seja possível descrever em termos unívocos o significado da arte, pois recebe diversos tons a partir da perspectiva de sua emissão, podemos compreender que, no ponto aqui expresso, o entendimento da contação de histórias enquanto uma arte aproxima-se de uma expressão criativa do indivíduo que contempla a plasticidade formada por inteligência, sensações, sentimentos etc., algo que se aproxima e por vezes se distancia do entendimento que os artistas fazem de que “a arte não existe e não serve para civilizar ou ‘salvar as aparências’, mas para permitir que tudo possa ser visto sob todos os aspectos, inclusive em estado bruto – e não apenas em seu estado bruto como, se for o caso, em seu estado brutal, desenfreado, anticivilizado, contraditório” (Coelho, 1999, p. 47).

abertura ao que o outro tem a oferecer.

A consideração de que a experiência do encontro precisa ser retomada e de que a escrita não proporcionaria esse encontro carrega traços de uma análise benjaminiana, na qual as alterações sociais implicariam a morte da narrativa calcada nas experiências de vida, que nasce do compartilhar durante as experiências cotidianas, isto é, a morte de um discurso vivo.

Do surgimento do romance, originário do indivíduo isolado, passando pela imprensa com suas “verdades prontas”, o fio condutor para a morte da narrativa, intrinsecamente conectado ao desenvolvimento das forças produtivas e à consolidação da burguesia, estaria presente na implicação de um sistema cada vez mais coercitivo e massificado, o qual esgota os momentos de “estar com os outros”, favorecendo o isolamento e a individualidade (Benjamin, 1987). A materialização dessa análise pode ser observada no seguinte trecho:

Mesmo que um contador de histórias materialize sua história em um suporte concreto, como pedra, argila, pele ou até mesmo papel (um livro) por meio da escrita, sua *performance* não estará plenamente concretizada. Se, por um lado, o registro desses processos tem a vantagem de imortalizar a história, fazendo com que, de certa forma, o contador de histórias prolongue sua passagem pela terra, por outro, perdem-se os demais elementos do ato performático em si e a comunhão de corpos, que só existem no agora (Medeiros & Moraes, 2015, p. 12).

Tal concepção retoma a questão da contação de histórias estar alicerçada na experiência compartilhada e coloca a performance do contador de histórias como um momento único de ligação com o outro, fazendo uma espécie de releitura de aspectos da contação tradicional.

Nessa perspectiva, a contação de histórias em performance, constelando um tempo efêmero de comunhão dos corpos, é alçada à expressão principal dessa arte, o que, provavelmente, indique uma diminuição do valor atribuído à sua forma registrada

materialmente. Embora esse movimento de ênfase de uma expressão e de desvalorização de outra não seja declarado abertamente pelos autores, ele pode ser observado, também, quando chamam a performance de arte efêmera:

De fato, é muito difícil cercear o ato de contar histórias, e isso não se deve exclusivamente à sua vastidão temporal e espacial, mas à característica intrínseca a todas as artes efêmeras, como é o caso do teatro e da dança. A nosso ver, isso se deve ao fato de o germe da *alma* dessas expressões artísticas estar alicerçado na relação com o outro, em uma espécie de efeito espelho (Medeiros & Moraes, 2015, p. 13).

Efêmero é aquilo que possui uma curta duração, é passageiro e transitório, não se fixa, não permanece, assim sendo, compreender a contação de histórias como uma arte efêmera possibilita acentuar o valor da experiência. Situa que o sentir, com toda a sua complexidade de expressões, apresenta-se completamente vinculado ao que é passado diretamente de pessoa a pessoa, em uma relação calcada na presença corporificada.

Dessa forma, os contadores de histórias que escrevem livros deixariam de ser contadores de histórias? Na atualidade, ambos são contadores de histórias, todavia são diferentes.

O contador de histórias que realiza uma performance, estando junto ao ouvinte ou, como afirmam Medeiros e Moraes (2015, p. 14), com o “público no tempo do teatro, do agora”, atua com sua presença física, na qual todo seu corpo o auxiliará para perceber o público e afetá-lo, sendo sua expressão também afetada por esse encontro, o que os coloca em uma relação única. Aquele contador de histórias que registra sua atuação em um suporte material “tem a vantagem de imortalizar a história”, porém, ao tentar tornar o efêmero permanente, apenas parte de sua expressão será fixada, algo será perdido.

Para os autores, o que se perde é a comunhão de almas, possível apenas na presentificação material dos corpos, pois

A alma do contador de histórias circula em uma aura de luz entre ele e seu ouvinte, em um círculo de energia contínua que pode não cessar com o término da história, mas se perpetuar em outros círculos, formando um cordão umbilical etéreo.

Histórias, literárias ou não, se materializam no corpo do narrador. Quando isso ocorre no fluxo dos corpos, como no ato da contação de histórias e no contato entre narrador e ouvinte, essa materialidade se potencializa. A história percorre os corpos presentes (Medeiros & Moraes, 2015, p. 17).

Entretanto, esse não é o único entendimento sobre o modo de contar contemporâneo, pois, além de arte efêmera, a contação de histórias também é considerada arte da palavra e da escuta. Nessa concepção, a performance e a escrita são entendidas como formas que, embora possuam expressões diferentes, possibilitam “criação e expressão do espírito humano por meio do uso soberano da palavra” (Machado, 2015, p. 15). Tal entendimento apoia-se em Zumthor e seus estudos sobre a vocalidade, isto é, considera que a voz, mesmo o seu uso escrito, possuem uma historicidade que pressupõe a presença, conectam corpos.

Entende-se, então, que, quando um texto poético é lido, mesmo em silêncio, quando há a pronúncia mental das palavras poéticas, elas corporificam-se e ativam toda a sensibilidade daquele que lê, tornando-se o elo relacional entre aquele que escreve e aquele que lê, já que tais palavras surgiram primeiramente em toda a percepção, isto é, na sensibilidade corporal do escritor, e renasceram pela potência da voz do leitor, mesmo na leitura silenciosa, novamente sendo perceptíveis corporalmente: “A percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor” (Zumthor, 2018, p. 74).

Por esse motivo, Regina Machado (2004/2015) dirige sua concepção de contar histórias aos contadores contemporâneos, embora compreenda a origem da contação situada na ancestralidade das culturas, optando por falar especificamente aos professores escolares, instruindo-os com um aparato técnico para que possam utilizar as histórias oriundas da

tradição oral, mas já registradas textualmente, como recurso para despertar o interesse dos alunos pela literatura e, assim, conectá-los à expressão poética, valorizando o imaginário e despertando a expressividade.

A autora afirma, ainda, que é possível, por meio da contação e da escuta de histórias (e da leitura literária), acordar o coração, a sensibilidade, o poético e estender cordas para conseguir escutar a si mesmo e ao mundo, para então os alunos:

Se experimentar equilibristas entre o céu e a terra, meninos e meninas criando coragem para entrar e pular por dentro do susto da corda em movimento, laçando o cavalo bravo da indisciplina e das ideias desordenadas, amarrando lençóis de palavras coloridas que lhes permitem fugir do mundo atrás das grades das regras impostas e da solidão, ancorando no fundo do mar de sua própria imaginação criadora, deslizando rio afora como um barco que pode escolher outra vez descansar seguro na margem, quando ele assim quiser (Machado, 2004/2015, p. 20).

Arte transformadora, pois possibilita acessar imagens e organizá-las em um sentido próprio, como que transmutando o que é interno – percepções, afetos, intuições – em uma linguagem que pode ser comunicada expressivamente, uma ordenação poética. Para Machado (2004/2015), essa potência transformadora da contação de histórias está incrustada nos contos advindos da oralidade, como, por exemplo, nos contos tradicionais brasileiros, nas lendas, no folclore, nos mitos originários das culturas.

Tais narrativas tratam de “falar da experiência humana como uma aventura que todos os seres humanos compartilham . . . falam do trabalho criador da imaginação, inspirada, como disse Gilbert Durand, pela necessidade fundamental de transcender o tempo e a morte” (Machado, 2004/2015, p. 44).

A arte da palavra e da escuta, além de decorrer do imaginário, também o desenvolve, porque, manejando-se dentro dos símbolos, possibilita ir além das aparências, expandindo as

possibilidades de significação de si e do mundo, o que se aproxima de outra releitura do modelo tradicional de contação, no qual o pensamento associativo predominava, possibilitando, por exemplo, que não houvesse linhas divisórias entre o material e o espiritual.

A arte da palavra, oral ou escrita, permite a transformação de um mundo de pensamentos, percepções, perguntas, intuições e afetos em comunicação. É manifestação expressiva que uma pessoa dirige a si mesma e ao outro, que estabelece contatos. A arte da palavra requer o exercício da capacidade de transmutar imagens internas em configurações de linguagem, ordenadas poeticamente (Machado, 2004/2015, p. 16).

Enquanto responsável por essa manifestação expressiva que estabelece contato e relações, ao contador de histórias contemporâneo é requerido não apenas um vasto repertório de histórias, mas, principalmente, expressividade artística para apresentá-lo ao público.

Cada um acaba desenvolvendo suas habilidades de diferentes maneiras, porém, enquanto “exercício de transmutar imagens”, algumas técnicas vêm sendo apontadas por diversos autores da área como fundamentais para tal empreitada, certa bagagem, que Machado (2004/2015) descreve como equipamentos para a viagem, os quais possibilitam a *presença* do contador de história:

Podemos dizer que um bom contador de histórias vive determinado ‘estado’ que tem o efeito de desencadear em quem o escuta uma experiência singular . . . como o resultado de um processo de aprendizagem. Podemos chamar esse estado ou qualidade do contador de histórias de um estado de *presença* (Machado, 2004/2015, p. 98).

Ademais, *intenção, ritmo e técnica* são descritos como os componentes da *presença*, recursos internos, isto é, advindos do desenvolvimento subjetivo, que precisam ser exercitados, em conjunto com os recursos externos, os materiais e as histórias que compõem seu repertório, ao longo de toda a vida.

Contar histórias é apresentar sua experiência com a história ao público, o que só se torna possível quando o contador percebe como cada história o afeta, sensibiliza-se e, com isso, entende o sentido de sua experiência a ponto de desejar partilhá-la. “A intenção é o que move e dá sentido à experiência de contar histórias” (Machado, 2004/2015, p. 101). Estar ciente de sua intenção é como se questionar constantemente – porque gosto de contar tal história? –, trazendo à consciência determinados pontos de seu vínculo com a história, isto é, do sentido atribuído à história, o que permite que sua *intenção*, carregada de carga afetiva, transpareça durante a contação, encantando os que ouvem.

Para Busatto (2003), a *intenção* correta possibilita a criação de imagens²⁸ precisas da história, pois também estaria relacionada à percepção da mensagem presente na história, não apenas do sentido literal, mas também do que pode estar nas entrelinhas, “são pequenos segredos que estão ocultos pelas cores fortes do conto, até que alguém se disponha a descobri-los, alcançando-lhes luz e se propondo a chegar nas suas particularidades” (Busatto, 2003, p. 60).

Enquanto parte da prática do contador de histórias, a *intenção* se apresenta como a maneira de alcançar o sentido da história, tanto na perspectiva pessoal, compreendendo os afetos suscitados, quanto na coletiva, percebendo os dizeres incrustados na história e as imagens que os representam coletivamente. Uma experiência que abre caminho para os outros pontos, pois sem ela o *ritmo* e a *técnica* se dispersarão.

Para que a narrativa seja viva, é preciso que você também esteja vivo. Perceba cada passagem do texto, sinta-o como se fosse parte de você, como se aquelas vivências fossem também suas. Ouça a sua voz. Isso irá contagiar o ouvinte. Não dá para almejar

²⁸ Em sua concepção de imagem interna, a autora considera a vasta potencialidade do imaginário, apoiando-se em Gilbert Durand, Gaston Bachelar, Italo Calvino, Michel Maffesoli e Carl Gustav Jung, situa-o como “um vasto campo de possibilidades, que proporciona, entre outras coisas, a compreensão e aceitação de diferentes níveis de percepção da realidade, abrindo-se para um sistema participativo, plural, sensível e passível de outras lógicas. A partir dele e de suas manifestações é possível retornar à matéria humana, e ressensibilizar o mundo e o ser humano” (Busatto, 2011, p. 58).

que um conto envolva as pessoas se não estivermos de bom grado com ele, narrando cada detalhe com a intenção que lhe é própria, afinal, as palavras podem comportar muito mais que o seu estrito significado (Busatto, 2003, p. 62).

Muito embora toda a prática de contar histórias não seja passível de uma ordenação linear, pois vários elementos colaboram concomitantemente para a ação, é possível entender que há uma formação de imagens mentais ou internas na chamada *intenção*, sejam elas afetos ou representações.

Para Machado (2004/2015, p. 103), “imagens podem ser visuais, táteis, olfativas e sonoras. Elas surgem durante a escuta, quando a pessoa passeia pela paisagem da história, quando ela vive passo a passo a sequência narrativa”. Isso levou Busatto (2003) a também associar a *intenção* às imagens que o contador é capaz de captar e/ou gerar internamente, considerando-as como uma espécie de ponte para suscitar imagens também naqueles que ouvem a história.

Assim, na *presença*, a voz e os gestos conduzidos pela *intenção* se materializam no *ritmo* e formam uma espécie de dança de tais imagens, que comporta também o silêncio, pois as pausas naturais da *intenção* precisam ser respeitadas. Em conjunto, elas fazem com que a contação de histórias se concretize como uma relação com o outro, seja o outro que compõe nosso mundo interno ou aquele que nos ouve externamente.

Tudo é ritmo, tudo pulsa, tudo vibra. Quando sentimos e vivemos nosso ritmo interno, conectamos o ritmo do ambiente que nos rodeia, e nos harmonizamos com o universo. Passamos a pulsar no mesmo tom. Nada é mais desconfortável que perder o ritmo. Ficamos com uma sensação de que não cabemos no nosso corpo. Andamos e não sentimos nosso andar, falamos e não ouvimos nossa fala (Busatto, 2003, p. 67).

A citação acima acaba por descrever uma espécie de fluxo que liga o contador à história, a si mesmo, ao ambiente que o rodeia e, conseqüentemente, ao público que o ouve.

Machado (2004/2015) exemplifica esse movimento com o que um aluno lhe disse depois da leitura de um conto, que foi feita oralmente por todos do grupo: “Quando a fala de quem estava contando a história tinha ritmo, a imagem vinha na minha cabeça. Quando não, a imagem não aparecia” (p. 103).

Nesse exemplo, fica claro que há uma escuta de si, pois o aluno só conseguiu descrever o que lhe ocorria ao ouvir a história a partir de uma observação sensível às suas próprias experiências enquanto ouvia. Ao ouvir, teve uma escuta autêntica, pois proporcionou o despertar das imagens do conto e também a expressão desse despertar na fala.

Logo, a *intenção* e o *ritmo* são importantes características de um contador de histórias, pois, por meio deles, será possível sensibilizar o outro e auxiliá-lo na sua construção interna da história. Mas, no sistema de referências do contador de histórias contemporâneo, aparecem ainda o vínculo com o imaginário e a sensibilidade afetiva e corporal, fatores que podem ser considerados como disposições internas e que estão vinculados a essa espécie de escuta sensível, por meio da qual ele consegue “se deixar levar pela respiração da história” (Machado, 2004/2015, p. 104).

Nesse movimento, o contador tem que apurar sua capacidade de observação, percepção, curiosidade e sua relação com o imaginário, o que o convoca a debruçar-se sobre alguns pontos que Machado (2004/2015) considera relevantes para a formação do contador de histórias:

A constituição lenta e quase sempre silenciosa do espírito da escuta; o exercício da reflexão e da percepção flexível – nada é definitivamente o que parece ser; tudo pode tornar-se, pouco a pouco, uma descoberta surpreendente; o cultivo da paciência – em aceitar que não sabe, em correr o risco de aventurar-se, de rir de si mesmo, de ficar feliz com as próprias descobertas, de escutar as críticas como faróis para iluminar o caminho; possibilidade de sonhar – sempre – o que ainda não é, mas pode ser; o

contato com sua intuição, entendida como sua forma pessoal de dialogar com situações de aprendizagem (p. 105).

Tais requisitos são explicitamente nomeados pela autora como exercícios de recursos internos, uma vez que, no modo de ser do contador de histórias contemporâneo, isto é, desse artista da palavra e da escuta, não se trata de expor um “dom”, no sentido de apenas expressar-se sem ter maior consciência de como sua ação te afeta e também afeta o público, mas de realizar “um exercício constante, um aprimoramento contínuo de possibilidades internas de ver o mundo de outras formas” (Machado, 2004/2015, p. 106).

Para isso, além das técnicas já citadas, que pontuam o desenvolvimento de recursos internos, outras são elencadas visando ao desenvolvimento de recursos externos e/ou de ligação, completando um vasto sistema de aprendizagem passível de preparar o contador para a ação e de estimular o ouvinte para adentrar ainda mais na história.

A seguir, abordarei as técnicas que, a meu ver, figuram como principais: *repertório*, *objetos*, *espaço*, *preâmbulo* ou *ritual de passagem*.

A pesquisa do repertório, que se relaciona à localização e ao estudo das histórias que irão compor o *repertório*, é subjetiva, pois o contador, além de conhecer os aspectos formais da história – como estrutura, personagens, contexto que surge etc. –, precisa estar de bom grado com a história, isto é, ter vínculo afetivo com ela, o que muitos situam como um “encantamento pela história”.

Esse vínculo se conectará com a busca de *objetos* e comportamentos que melhor expressariam a história a ser contada. Por esse motivo, muitos contadores criam uma espécie de “baú de histórias”, adicionando à sua performance diversos objetos que, além de vincularem-se à história narrada, atuam como veículos expressivos, que favorecem seu vínculo com a história, talvez algo muito próximo do teatro.

Além disso, o *espaço* onde será feita a contação também é considerado, sendo que a

configuração desse espaço é, em geral, mediada por alguma marcação, como o círculo, a vela, o tapete, os próprios objetos do “baú de histórias”, entre outros (Busatto, 2003; Machado, 2004/2015; Matos & Sorsy, 2009).

Outro aspecto corrente na atuação dos contadores contemporâneos é o *ritual de passagem*, ou seja, a forma como conduzem o início da contação, como que levando o ouvinte a passar do tempo presente para o tempo da história, chamando a atenção para o que será narrado.

Em geral, os contadores acabam criando algum *preâmbulo*, que serve como convite para atrair “a audiência pela proposição do mistério. A atenção vem aos poucos, conquistada pelo desenrolar da história e da arte de narrá-la” (Machado, 2004/2015, p. 114).

Igualmente, é sempre configurado um modo de despedida do tempo da história, muitas vezes, adicionando-se dizeres sugestivos da relação que foi estabelecida com a história, como, por exemplo, “eu coloco meu conto de volta onde o peguei” ou, ainda, “o conto respondeu, eu me calo”, pois, conforme afirmam Matos e Sorsy (2009, p. 152), “finalizar o conto é trazer os ouvintes de volta à terra firme, é lembrá-los de sua existência”.

Tais fatores situam a técnica do contador contemporâneo como uma sucessão conscientemente cadenciada de diversos conhecimentos adquiridos ao longo de sua vida que, intrinsecamente relacionados à sua subjetividade, tornam-se também a expressão de sua singularidade.

Dessa forma, a técnica do contador de histórias contemporâneo não se apresenta como algo que podemos ver alguém fazendo e aprendemos a repetir, aproxima-se muito mais de um exercitar único e individual, requerendo o desenvolvimento da sensibilidade e, principalmente, da capacidade de observar as constantes transformações que a história e o encontro com o outro ocasionam em si mesmo, um constante relacionar-se com o sensível da existência, o que, a meu ver, justifica sua compreensão enquanto arte.

Assim, o contador de histórias contemporâneo é aquele que se dedica à experiência de apresentar, pois consegue ter uma *presença*, isto é, relacionar-se de tal forma com seu imaginário – com sua sensibilidade, atento às histórias e também em como elas afetam-no subjetivamente – que consegue expor essa relação ao público e, com isso, auxiliá-lo a adentrar essa sensibilidade (Machado, 2004/2015).

Ser um contador de histórias contemporâneo é, então, percorrer esse fazer complexo, que não pode ser medido temporalmente, mas que requer muito de si mesmo, algo que Machado (2004/2015, p. 119) resumiu poeticamente: “é preciso arar e transformar sua terra em húmus, terra fértil. E ter paciência para nutrir, aguardar e ficar ao sol para observar e aprender com o crescimento da planta”.

3 O ESTADO DA ARTE NA PSICOLOGIA

A revisão narrativa, isto é, o reconhecimento do tema de nosso estudo no contexto da produção acadêmica em Psicologia, apresentou-se como ponto inicial desta pesquisa, pois proporcionou o reconhecimento do que já foi pesquisado e escrito, para situar este estudo diante do conjunto da pesquisa nacional.

Considerando que meu interesse recai na contação de histórias, a qual é expressa por uma *cantadora*, por meio de palavras-chave abordei algumas temáticas que compõem esse fio condutor. Então, delimitou-se a busca pela produção acadêmica na Biblioteca Eletrônica Científica Online - SciELO por teses e dissertações no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

As palavras-chave que identificam o problema de pesquisa são: “contar histórias”, “narrativa”, “subjetivação” e “resistência”; a essas quatro palavras condutoras foi acrescida a variação “contação de histórias”, por se tratar de expressão utilizada pelos contadores de histórias.

Realizei, entre os dias 29 de agosto e 29 de setembro de 2018, a busca nas bases de dados, utilizando as seguintes combinações de palavras-chave: “contação de histórias”, “contar histórias”, “contação AND²⁹ resistência”, “narrativa AND subjetivação”, “narrativa AND resistência”.

Objetivando manter a especificidade da pesquisa, isto é, compreender como a temática aqui estudada aparece no contexto da produção acadêmica em Psicologia no Brasil, defini filtros a serem utilizados em cada biblioteca. Cabe ressaltar que a opção pelo termo Psicologia ocorreu com o intuito de ampliar a pesquisa a toda ciência psicológica, não a alguma abordagem ou a um campo da Psicologia específico.

²⁹ Expressão utilizada como conector para especificar a busca conforme o glossário do SciELO.

Ao pesquisar por periódicos na SciELO, foram adicionados os seguintes filtros: Coleções: Brasil; WoS Áreas temáticas: Psicologia. Para o catálogo de teses e dissertações da Capes, os filtros foram: Área do conhecimento: Psicologia; Área de avaliação: Psicologia; Área de concentração: Psicologia; Nome do programa: Psicologia.

Posteriormente à utilização das palavras-chave e dos filtros, aos artigos localizados apliquei os seguintes critérios de seleção para ser realizada a leitura: a) índice de repetição: aos trabalhos que apareceram em duplicidade na busca de mais de uma palavra-chave; b) palavras-chave no título ou no resumo: aos trabalhos que têm as palavras-chave nesses campos.

Seguindo tais parâmetros, a busca por periódicos na SciELO resultou em 5 artigos, publicados entre 1994 e 2017. A pesquisa no catálogo de teses e dissertações da Capes resultou em 11 dissertações e 4 teses, publicadas entre 1995 e 2017, sem nenhuma duplicidade. Desses estudos, 3 eram trabalhos anteriores à Plataforma Sucupira, são eles: *Efeitos de um programa para o desenvolvimento da criatividade verbal através do contar histórias*, 1995; *A relação com o feminino em narrativas de duas crianças de rua*, 2003; *Quem conta um conto, encontra um ponto: um estudo fenomenológico da experiência de contar histórias como forma de enraizamento*, 2005.

Ao buscar por esses títulos na internet, só foi possível localizar um artigo que sugere tratar do mesmo tema que a dissertação de 2005, escrito pelos mesmos autores, com o título: *Contar histórias como experiência enraizadora: análise de vivências do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim*, publicado em 2006. Sendo assim, considerei esse artigo e o adicionei aos demais artigos já listados, totalizando 6 artigos. Com a exclusão das dissertações não localizadas, o total de dissertações analisadas passou de 8 para 5, a tabela a seguir apresenta os títulos encontrados a partir dos parâmetros de seleção citados.

Tipo	Título	Ano	Autoria
Dissertação	Efeitos de um programa para o desenvolvimento da criatividade verbal através do contar histórias	1995*	Cassia Aparecida Bighetti
Dissertação	A relação com o feminino em narrativas de duas crianças de rua	2003*	Carolina Molena
Dissertação	Quem conta um conto, encontra um ponto: um estudo fenomenológico da experiência de contar histórias como forma de enraizamento	2005*	Karina Braga Miziara e Miguel Mahfoud
Artigo	Contar histórias como experiência enraizadora: análise de vivências do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim	2006	Karina Braga Miziara e Miguel Mahfoud
Artigo	Modos de subjetivação de mulheres negras: efeitos da discriminação racial	2009	Maria Luisa Pereira de Oliveira, Stela Nazareth Meneghel e Jefferson de Souza Bernardes
Dissertação	E viveram felizes para sempre?: um estudo sobre processos de significação em crianças na contação de histórias	2013	Isabel Pedrosa de Souza Assunção
Dissertação	Cultura, identidade e subjetividade em uma comunidade quilombola: uma etnografia na comunidade Kalunga	2013	Marcella Brasil Furtado
Artigo	Contando estórias e inventando metodologias para discutir a violência contra as mulheres	2014	Érika Soares Oliveira
Artigo	Sobre cafundós, confins, fronteiras: contações de histórias sobre diversidade sexual	2016	Érika Soares Oliveira e Késia dos Anjos Rocha
Artigo	As práticas integrativas e complementares grupais e sua inserção nos serviços de saúde da atenção básica	2016	Maria Valquíria Nogueira do Nascimento e Isabel Fernandes de Oliveira
Artigo	Avaliação de repertórios de contar e recontar histórias em crianças	2016	Daniela Mendonça Ribeiro, Ana Carolina Sella, Carmen Sílvia Motta Bandini e Heloísa Helena Motta Bandini
Dissertação	“Mundo Guei”: produção caleidoscópica de homossexualidades em um dispositivo jornalístico	2016	Aida Carneiro Barbosa Rodrigues
Tese	Práticas integrativas e complementares grupais nos serviços de saúde da atenção básica: possibilidades de diálogo com a educação popular	2016	Maria Valquíria Nogueira do Nascimento
Tese	Memória e identidade no contexto do Complexo de Suape	2016	Eniel Sabino de Oliveira
Dissertação	A história do homo psicoativus: uma análise arqueogenealógica da redução de danos	2017	Túlio Kércio Arruda Prestes
Dissertação	Território e subjetividade: uma pesquisa sobre a comunidade de pescadores de Jaraguá	2017	Erise Veloso de Amorim Padilha
*Textos não localizados			

Tabela 1 Artigos, dissertações e teses relacionados ao tema pesquisado (por ano de publicação)

Fonte: a própria autora

3.1 OBSERVANDO O ESTADO DA ARTE

Considerando que não foi possível localizar os textos das pesquisas mais antigas sobre o tema, o início da apresentação dos achados passa, então, de 1995 para 2006, um salto de 11 anos, que acaba por se tornar apenas 10 se considerarmos que encontramos artigo relacionado a uma das dissertações não localizadas. Trata-se do artigo já citado: *Contar histórias como experiência enraizadora: análise de vivências do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim*, publicado em 2006, escrito por Karina Braga Miziara e Miguel Mahfoud.

Nesse artigo, tem-se que os autores entrevistaram dez adolescentes que participavam do “Grupo de Contadores de Estórias Miguilim”, de Cordisburgo (MG), contando histórias do escritor João Guimarães Rosa. Abordam a contação de histórias como uma prática complexa que, no Brasil, apresenta características marcantes da cultura dos povos africano, português e indígena, os quais possuem uma diversidade de danças, canções, anedotas, histórias, lendas, etc., que eram cantados e contados. No mais, a repetição pela comunicação oral e gestual marca a contação de histórias e a maneira como as comunidades de tradição oral tinham para transmitir e conservar seus conhecimentos.

Ao contar uma história, o contador está, ao mesmo tempo, atualizando a sua história pessoal e a universal. Isso se dá pelo aspecto atemporal do conto, como também pelos aspectos de vitalidade e reelaboração presentes no ato de contar. Há sempre algo que remete ao contexto e singularidade de quem conta (Miaziara & Mahfoud, 2006, p. 99).

Se, na transmissão de uma história, também se adiciona algo da própria singularidade, esse fato coloca a contação de histórias como construtora da noção de eu e de pertencimento e, para os autores, sinaliza a potência enraizadora do contar histórias.

Tal potência é proveniente “do fato do ser humano ter raízes a partir de uma participação real, ativa e natural em sua coletividade” (Miaziara & Mahfoud, 2006, p. 99), ao mesmo tempo conservando o passado e presentindo o futuro. Desse modo, é na experiência

enraizadora que estão as sementes criativas para a ação com sentido, pessoal e coletivo, dentro de uma dada cultura.

A ausência de reconhecimento ou de participação ativa e consciente na coletividade em que se está inserido, isto é, numa dada cultura e num determinado tempo, leva à experiência de desenraizamento, que posiciona o homem na ânsia por satisfações imediatas desvinculadas da tradição. “Este homem não possui memória, não consegue relacionar seu trabalho com algo anterior a si e nem mesmo com seu futuro, sente-se alijado de seu mundo e das decisões concernentes ao seu próprio ser” (Miaziara & Mahfoud, 2006, p. 101).

O grupo pesquisado, Contadores de Estórias Miguilim, surgiu em 1995 com o propósito de possibilitar uma vivência saudável da adolescência, incentivando a leitura, a divulgação da obra Roseana (referente a Guimarães Rosa) e as visitas ao Museu Casa de Guimarães Rosa. Nele, adolescentes residentes em Codisburgo (MG), cidade em que nasceu Guimarães Rosa, aprendem a contar as histórias presentes na obra Roseana, para acompanharem as visitas ao Museu, o que também possibilita a realização de apresentações por todos o país.

Assim, a linguagem torna-se o espaço privilegiado dessa atuação, pois é por meio dela que não apenas transmitem a obra, mas também a preservam. Porém, por atuar contando as histórias escritas por Guimarães Rosa, o grupo também adentra a relação com o texto, tornam-se ao mesmo tempo leitores e contadores, extraem as histórias dos livros e transmitem-nas oralmente, dando nova vida, agora a partir de suas próprias singularidades.

Por meio das entrevistas com os Miguilins, os autores compreendem que, naquela situação, ser contador de histórias é, simultaneamente, ser um leitor e um transmissor das histórias e, ao estarem em relação constante com o ouvinte, também recebem a influência dele. Dessa forma, os contadores resgatam a ancestralidade, presentificando-a em sua atuação. A figura abaixo exemplifica tal relação de transmissão:

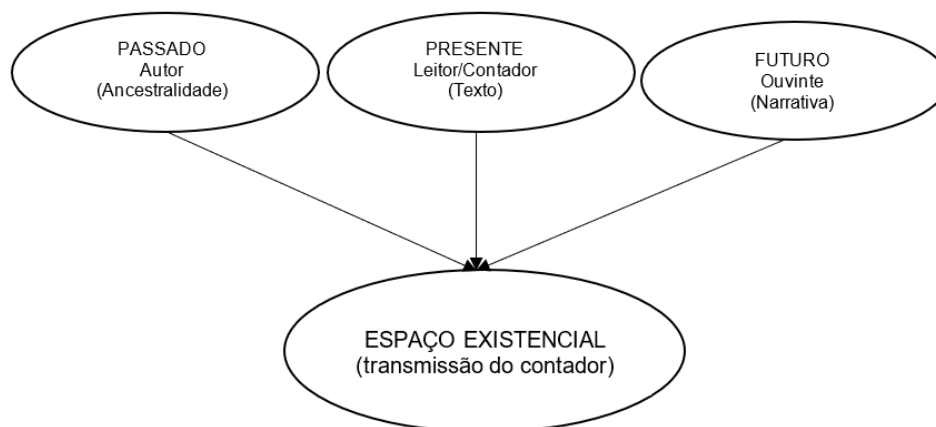


Figura 1 - Diagrama representativo do espaço existencial de transmissão do contador de histórias (Miaziara & Mahfoud, 2006, p. 115).

A atuação de um contador de histórias ultrapassa o que ele é ou faz, unindo-o aos vários personagens que coexistem no contato com uma obra literária (relação entre autor, texto, leitor, ouvinte). Também o une a uma temporalidade ampliada, na qual presente, passado e futuro são presentificados no ato de contar.

Nesse contexto, Miaziara e Mahfoud (2006) consideram que a vida da obra literária decorre da relação entre autor, texto e leitor, não sendo possível tomá-los isoladamente. No ato de contar oralmente a história, há uma ampliação da própria experiência que o contador teve com a história, sendo assim, o que a história despertou nele servirá de estímulo para que o ouvinte também tenha sua própria relação com a história, agora presentificada na atuação do contador de histórias, o que faz do espaço existencial do contador de histórias um espaço de extensão da vida de uma obra.

No artigo, os autores aprofundam ainda mais a questão, perpassando os diferentes aspectos do contato com a obra literária: 1) campo de jogo e iluminação; 2) os diversos níveis de realidade; 3) realismo peculiar. O primeiro ponto situa que, ao escrever, o autor está vivenciando uma experiência, não está apenas comunicando alguma experiência a priori. Momento em que a história está viva, acontecendo, um jogo que se torna, também, um campo

de iluminação, em que o escrito encontra aspectos da realidade descritos na obra.

Quando há o encontro do leitor com a obra, o campo de jogo novamente acontece, pois ele passa a experimentá-la a partir de suas experiências pessoais, instante em que refaz pessoalmente as experiências que estão descritas na obra.

O segundo aspecto da obra literária adentra o fato de que, a cada momento, coexistem diferentes níveis de realidade que possibilitam ultrapassar o significado e alcançar o sentido. Toda descrição comporta, concomitantemente, diversos níveis de realidade, sejam eles físicos, sociais, espirituais, estéticos, psíquicos etc.

No que se refere ao terceiro aspecto, o realismo peculiar da obra literária, este se deve ao fato de que “pode ser ficção em seu argumento, mas não no tema que busca demonstrar. Se, por um lado, personagens, tramas e passagens podem ser fruto de pura imaginação, os âmbitos expressos através deles nos trazem uma lógica que pode expressar temas concernentes à experiência humana” (Miaziara & Mahfoud, 2006, p. 105).

Ao contar uma história a pessoa se conecta com seu lugar e com toda a humanidade. Porque para se contar uma história é necessário muito mais do que saber decorar. É preciso aceitar fazer parte de uma comunidade, saber quem se é, de onde se veio, para onde se quer ir. É preciso ser fiel ao passado e a partir dele inaugurar. Um contador fala de seu mundo todo, e toca nele, porque uma história de verdade fala da vida, ao falar da formiga, da maritaca, do familiar (Miaziara & Mahfoud, 2006, p. 116).

Essa característica de enraizamento da contação de histórias está presente nas falas dos entrevistados e em suas trajetórias para tornarem-se contadores de histórias, ao abordarem a relação que estabeleceram com as histórias desde o momento de inclusão no grupo, assinalando como suas visões de mundo e a própria percepção de si foram sendo positivamente alteradas e ampliadas ao longo desse percurso, embora os desafios de tal posição e o fato de estarem ainda na adolescência revelam perspectivas ímpares de

posicionamento pessoal e vivência de continuidade.

Com isso, Mahfoud e Miziara (2006) observaram que a contação de histórias possibilitou aos contadores de Miguilim mudanças no cotidiano, que se estenderam para além dos momentos de contação no Museu, alcançando, por exemplo, suas relações como a família e com a escola. Ao refletirem sobre ser um Miguilim, os adolescentes expressaram-se sobre o sentimento de inclusão na comunidade, o despertar da singularidade, a transmissão de tradições da cultura local, o vínculo com a ancestralidade e as trocas de experiências.

Tornar-se um contador [de histórias] envolve uma entrega, uma adesão e porque não dizer, uma captura, que não podem ser confundidas com uma atividade a mais na vida da pessoa, mas implicam em fazer parte de um universo que se confunde com a própria histórias da humanidade. Universo este onde a narração de histórias não é separada das atividades laborais e que, por fazer parte do cotidiano, da educação informal e da subjetividade das pessoas, possui caráter vital e conciliador. Ao se tornar um contador de histórias, a pessoa transforma todas as suas relações (Miziara & Mahfoud, 2006, p. 113).

Em *Modos de subjetivação de mulheres negras: efeitos da discriminação racial*, publicado em 2009, Maria Luisa Pereira de Oliveira, Stela Nazareth Meneghel e Jefferson de Souza Bernardes abordam uma pesquisa realizada em Porto Alegre (RS) junto a mulheres participantes do SOS Racismo, realizado pela organização de mulheres negras Maria Mulher.

Para tanto, foram realizadas três sessões com duração aproximada de uma hora, com um grupo composto por oito mulheres que já haviam feito denúncias de discriminação. O encontro inicial realizou-se como um espaço para relatos sobre as histórias de vida das participantes; no segundo encontro, foram utilizadas fotografias das participantes do grupo e também de outras mulheres negras, buscando estabelecer referências identitárias afro-brasileiras; já o terceiro encontro possibilitou a escuta de narrativas de resistência ao modelo

hegemônico, transgressões e subversões, assim como de agenciamento de outros modos de subjetivação.

Uma vez que os autores compreendiam a narrativa como dispositivo essencial, tanto na produção de sentidos quanto na resignificação das histórias de vida, colocando as pessoas em uma troca capaz de romper com o assujeitamento, com a passividade e com a vitimização, as estratégias utilizadas buscavam “que cada falante no grupo, ao narrar a sua história e a história da violência vivida, pudesse pensar em si mesmo como um sujeito particular e singular” (Oliveira et al., 2009, p. 270).

No processo de resistir, o primeiro movimento parece ser o rompimento do silêncio, quando o narrador conta sua história de dor e de violência. a partir dessa troca, já que o contar de uma história implica sempre uma audiência, é possível a reconstrução da própria história, a partir dos cacos do passado (Oliveira et al., 2009, p. 271).

Muito embora o artigo não faça referência direta à questão da memória, observo que ela está sempre presente no ato de contar histórias de vida e de resistência, sendo assim, os “cacos do passado” chamam a atenção, pois remetem a algo que está fragmentado, descontínuo e, somente no ato de contar, ao compartilhar esse passado, torna-se uma história.

Pode-se aludir, em conjunto com os autores, à questão do individual e do coletivo, presente no ato de contar. Quando as mulheres se referiram aos modos que encontraram para enfrentar as discriminações raciais, falaram na primeira pessoa do singular; porém, na denúncia, o eu que fala é coletivo, é um eu que se torna nós quando encontra um ouvinte que se solidariza e se alia às lutas da população negra.

Nesse contexto, Bairros (1995), ao falar que o pessoal é político, não aborda a primazia de um sobre outro, mas a compreensão de que o pessoal pode se constituir em ponto de partida para a conexão entre politização e transformação da consciência.

Em 2013, Isabel Pedrosa de Souza Assunção escreveu a dissertação de mestrado *E*

viveram felizes para sempre?: um estudo sobre processos de significação em crianças na contação de histórias, na qual apresenta uma pesquisa com foco sociointeracionista do desenvolvimento humano, investigando os processos de significação de 24 crianças com idades entre três e seis anos, as quais participaram de dez oficinas de contação de histórias ministradas por duas contadoras de histórias, na escola comunitária de uma organização não governamental de Recife (PE).

Nessa organização, a contação de histórias acontecia semanalmente como um espaço lúdico de expressão e de desenvolvimento saudável, integrando um projeto de prevenção e enfrentamento de exploração e abuso sexual a crianças e adolescentes da região. Toda a coleta de dados foi videogravada e, depois, minuciosamente transcrita para a análise das narrativas das crianças.

Inicialmente, foram realizadas oficinas de contação de histórias e, na sequência, as crianças eram estimuladas a realizarem desenhos representativos do que mais gostaram nas histórias ouvidas, o que acabava acontecendo somando-se à explicação que davam sobre a própria produção.

Em um terceiro momento, era requisitado às crianças que, em grupos de três integrantes, recontassem as histórias ouvidas. A saber, foram contadas as histórias: Chapeuzinho Vermelho; O Pescador, o anel e o rei; Menina Bonita do Laço de Fita; A Lebre e a Tartaruga; Dona Baratinha; Rapunzel; A Bela Adormecida; O Menino Nito; Dumdum Cererê e João Bobo.

O estudo apresentado por Assunção (2013) apoia-se em autores que estudam a cognição humana, como Bruner, Cosaro e Wallon, para considerar a narrativa enquanto marca característica do processo de significação e de compreensão de mundo, entendendo a criança como um ser socialmente competente, que interpreta e reproduz sua microcultura. E essa criança, ao agir no “faz de conta”, contando e recontando histórias, vai experimentando

diferentes papéis representativos dessa cultura e continuamente diferenciando o eu do outro e, também, a fantasia da realidade.

Afirmando a necessidade de aprofundamento na análise dos processos de significação das crianças, aponta-se a necessidade de considerar a narrativa como capaz de conferir sentido à experiência, assim sendo, para além de uma estrutura linguística, tem-se uma ação simbólica individual e coletiva: “A narrativa, nesse sentido, seria um veículo essencial de formação e manutenção da identidade individual e grupal” (Assunção, 2013, p. 32).

A autora deixa claro que, em sua pesquisa, contou com a atuação de contadoras de histórias profissionais ao afirmar que:

Todo ser humano é um contador de histórias, uma vez que desde cedo adquire essa habilidade narrativa, como bem afirmou Bruner (1990/1997). A diferença é que, qualquer indivíduo que tenha interesse em se especializar na arte de contar histórias, pode vir a ser um profissional nesse ramo, desenvolvendo certas competências e habilidades que venham ajudá-lo a se aprimorar, cada vez mais, nesse caminho. Nesse sentido, é importante deixar claro que é sobre esse contador de histórias que se trata aqui, mesmo sabendo que todo ser humano, desde cedo, torna-se um contador (Assunção, 2013, p. 33-34).

Ao aprofundar-se nas características dos contadores de histórias profissionais, a autora afirma que eles possuem uma enraização, como sendo certa intimidade com as histórias, o que possibilita maior sensibilidade para os contornos delas.

Além disso, situa a utilização de elementos sonoros, visuais e imaginativos para expressar essa intimidade com as histórias, que estariam mesclados em uma performance, sem transformar-se em uma teatralização. Desse modo, deixa claro que, nessa narração, não se trata apenas de utilizar a linguagem oral, mas de atuar com todo o corpo e até mesmo nas pausas e nos silêncios, a fim de acionar as emoções no ouvinte.

Nesse sentido, é importante que o contador conviva com a história, aprecie-a, “namore-a”, de modo que ela o desperte para a sensibilidade e emoções. Pois, só depois de enraizada é que o contador poderá passar para o ouvinte toda a intensidade e encanto que ela apresenta. Para que este possa ser tocado pela história, é necessário que o contador tenha sido anteriormente (Assunção, 2013, p. 35).

Assim, há diferença entre uma simples leitura das histórias (escritas) e uma contação de histórias para as crianças. No primeiro caso, o livro traria um conteúdo já pleno de significados e imagens prontas. Diferentemente, uma narrativa contada por um contador de histórias apresenta toda uma complexidade de gestos, silêncios e emoções advinda da singularidade dele, uma vez que sua maneira de contar a história surge de seu vínculo com ela, que será transmitido ao contar.

Logo, o contador de histórias possibilitaria, por meio de sua performance, certo fascínio capaz de atrair quem ouve, oportunizando que a criança, por exemplo, signifique a seu modo aquilo que está sendo assistido, acessando seu potencial criativo, a imaginação.

Ainda sobre a atuação do contador de histórias, Assunção (2013) descreve que suas observações dos momentos de contação de histórias com as crianças oportunizaram perceber que, embora fossem duas adultas contando, havia uma interação diferente da que se vê costumeiramente entre adultos e crianças, pois as contadoras criavam uma atmosfera participativa, na qual as crianças podiam interagir com a história narrada. Mesmo existindo um enredo, havia a permissão de incluir significados originados pelas crianças e negociados pelo grupo.

Sendo assim, Assunção (2013) defende a importância da contação de histórias como parte da rotina na educação, inserida como proposta pedagógica, ponderando que tal uso justifica-se como priorização do lúdico e da participação ativa na elaboração de significados. Nesse âmbito, ela alerta: “Atenta-se também para o cuidado que se deve ter em utilizá-la

como um recurso pedagógico destinado a atingir determinado conhecimento, uma vez que essa possibilidade pode ‘minar’ o encantamento que ela suscita nas crianças, focando o produto em detrimento do processo” (Assunção, 2013, p. 121).

A dissertação de mestrado *Cultura, identidade e subjetividade em uma comunidade quilombola: uma etnografia na comunidade Kalunga*, escrita por Marcella Brasil Furtado em 2013, apresenta uma pesquisa desenvolvida na Chapada dos Veadeiros (GO), a qual intentou compreender como os Kalungas “lidam com a sua cultura, com a identidade e a subjetividade quilombola na atualidade” (Furtado, 2013, p. 6).

Para tanto, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com adultos e quatro oficinas com desenhos, brincadeiras cantadas e contação de histórias com crianças Kalungas. Durante essas brincadeiras cantadas, era requisitado às crianças que compartilhassem músicas ou histórias que conheciam, então narravam histórias de bichos e alimentação, as quais ouviam dos avós.

Nessa pesquisa, a contação de histórias é entendida como parte dos fenômenos culturais existentes naquele contexto. Do mesmo modo que os desenhos e as brincadeiras, trata-se de um momento lúdico de interação com os demais, oportunizando descontração e experiências que favorecem o desenvolvimento.

O artigo *Contando estórias e inventando metodologias para discutir a violência contra as mulheres* foi escrito por Érika Cecília Soares Oliveira em 2014 e aborda o fato de a Psicologia pouco utilizar-se da literatura e da ficção para a compreensão de como os sujeitos são constituídos discursivamente. Além disso, coloca que a Psicologia, muitas vezes, fica circunscrita ao exame dos fatos e da realidade.

Apoiando-se nos trabalhos de Sandra Maria da Mata Azerêdo, Érika Oliveira (2014) coloca que “ao se eliminar a literatura das pesquisas em psicologia, cria-se um distanciamento diante da possibilidade de fundar um encontro com a alteridade, e a indicação de Azerêdo é

justamente a de se tentar borrar os contornos entre fatos e ficção dentro desse campo como possibilidade de fazer valer produções discursivas originais” (Oliveira, 2014, p. 196).

Explicitando o intuito de borrar contornos entre fato e ficção nos estudos da Psicologia, a autora apresenta, no formato de escrita do artigo, o exercício acima descrito. Ela passa das metodologias já empregadas à investigação literária.

Dessa forma, permite-se ir ao encontro de linguagens que desconstroem a sujeição, reafirmando a necessidade de romper com definições e conceitos que podem agir como aprisionadores de subjetividade.

Nesse posicionamento, a autora apresenta a teoria e a prática feministas, abordagem que se caracteriza por adentrar o significado da singularidade das mulheres, o que se relaciona a teorias que estão abertas à afirmação da diferença, o que também é arte, poesia e literatura.

Com base nesse pressuposto, Oliveira (2014) cita algumas metodologias utilizadas por outras pesquisadoras para discutir a violência contra mulheres, abordando-as enquanto dispositivos empregados para estimular a construção de estratégias de resistência.

As ações – oficinas de contadores/as, criação de máscaras, contação de estórias de Orixás femininos e a escrita de mulheres terceiromundistas³⁰ – são citadas como oriundas do intuito de “alavancar mudanças e agenciar estratégias de resistência às violências” (Oliveira, 2014, p. 197), pois visam proporcionar novos e libertários espaços de expressão às mulheres vítimas de violência.

Nesse artigo, chama a atenção o uso das grafias “estória” e “história”, o que remete a uma diferenciação realizada propositalmente pela autora. Nos momentos em que a opção é a palavra “estória”, está discorrendo sobre narrativas ficcionais. Essa concepção se altera quando utiliza em seu texto a palavra “história”, em geral, vinculada à facticidade ou mesmo

³⁰ Expressão utilizada pela autora que define o grupo de mulheres naturais e viventes em países considerados de terceiro mundo dentro da dinâmica econômica.

ao campo de estudos com essa nomenclatura.

Coerente ao próprio título do artigo, que expõe esse posicionamento encontrado na variação da palavra “história”, Oliveira (2014) conta sua experiência com o teatro, que parte do Teatro do Oprimido, com base na crítica social em que a composição da apresentação foi coletiva, e conta a estória de Branca e José Pássaro Volante, personagens de *O dia dos prodígios*, de 1980, da escritora portuguesa Lídia Jorge, que também ilustra a apresentação teatral.

O uso dessa narrativa ficcional possibilita a quebra da dicotomia entre fato e ficção, uma vez que possibilita uma aproximação entre ambos, pois aponta para o potencial libertário da mulher, expresso no “modo como essa mulher [Branca] consegue inaugurar um posicionamento inédito em sua relação e a maneira como começa a esforçar-se para não ser mais colocada na esfera da abjeção” (Oliveira, 2014, p. 210).

Em 2016, Érika Soares Oliveira publicou novo artigo, em conjunto com Késia dos Anjos Rocha, abordando a contação de histórias. Com o título *Sobre cafundós, confins, fronteiras: contações de histórias sobre diversidade sexual*, as autoras introduziram a contação de histórias como dispositivo estético-político e metodológico com potencial de ser acionado em pesquisas e intervenções no campo da psicologia e da educação.

Abordando especificamente as questões de gênero (a diversidade sexual, a lesbofobia, a homofobia, entre outras), o artigo discorre sobre o projeto “Quem reconstrói um conto...”, premiado em 2012 pelo governo do estado de São Paulo, que apoiava a divulgação de uma cultura LGBT que fosse promotora de desconstruções identitárias e de respeito à alteridade.

O projeto envolveu dois Ciclos de Contação de Histórias para crianças e adolescentes da ONG Centro Camará de Pesquisa e Apoio à Infância e Adolescência da cidade de São Vicente (SP), além de três encontros com adultas(os), nos quais participaram estudantes de universidades pública e privada, assim como professoras da rede municipal de ensino das

idades de Santos e Presidente Prudente (SP).

Especificamente nos encontros, além da contação de histórias, também eram utilizados outros recursos, como cenas de filmes, livros infantis e reportagens, numa perspectiva dialógica, em que o fechamento era realizado com os integrantes divididos em subgrupos contando histórias que, de algum modo, tinham por base a observação de uma nova configuração sobre o tema.

O ponto em comum para a escolha das histórias a serem contadas foi a possibilidade de o enredo “desestabilizar a ideia de uma natureza humana heteronormativa”. Assim, Rocha e Oliveira (2016) afirmam a relevância das histórias considerando-as como tecnologias de resistência. Explicitam, ainda, que há um interesse das pessoas pelo narrar, possivelmente pelo fato de a própria vida poder ser compreendida como uma história, pela identificação com os personagens ou mesmo pelo fato de as histórias ativarem a imaginação, ou porque “tudo é possível de acontecer quando se conta uma história” (Oliveira & Rocha, 2016, p. 96).

As autoras recordam o caráter duplo das histórias, pois, se as narrativas definem determinada cultura, a cultura também orienta as narrativas ali elaboradas, de tal sorte que:

. . . no campo da saúde e da psicologia social, por exemplo, as narrativas foram revalorizadas como dispositivos que agenciam significados. As memórias, intenções, histórias de vida e identidades são organizadas em padrões narrativos e as histórias não acontecem fortuitamente; elas são contadas. Cada história e cada palavra são polifônicas, seus significados são dados pelos incontáveis contextos nos quais apareceram anteriormente. Desse modo, narrar e contar são fatos intercambiáveis, daí a importância dada à tessitura do enredo na configuração narrativa, fazendo com que o mundo seja sempre temporal. As narrativas ajudam a enfrentar mecanismos de exploração e dominação como aqueles relacionados ao gênero, classe social, raça/etnia, nacionalidade, dentre outros (Oliveira & Rocha, 2016, p. 96).

A possibilidade de ressignificar experiências por meio do ato de contar e recontar uma história aparece como um resgate da memória, remodelando-a segundo o presente, visto que, na narrativa de uma história, ocupamo-nos não só de explicar, mas também de reviver a história, ela transforma-se em depoimento. Assim, toda história é verdadeira: “Contar histórias faz parte do processo de construção de identidades individuais e coletivas, na medida em que se é construída(o) pelas histórias que foram contadas” (Rocha & Oliveira, 2016, p. 97).

No artigo, as autoras apresentam a história *Titiritesa*, analisando os percalços e os desejos da princesa Titiritesa no reino de Anteontem, consideram seu potencial de visitar as normas de gênero e transgredir as identidades anteriormente existentes no reino, possibilitando que sejam reinventadas.

Ao exemplificar a experiência do projeto “Quem reconstrói um conto...”, apresentando uma história e expondo sua análise, as autoras colaboram para o esclarecimento de que não há inocência no ato de contar uma história, confirmando que, ao contarmos histórias que expressam nossas opressões, ao não permitir que as histórias só sejam contadas a partir da perspectiva dominante, adotamos uma forma de resistência.

Podemos contar histórias para que as pessoas aprendam a lidar com seus “outros”, provocando disjunções nas ficções reguladoras sobre o gênero. Para tanto, é preciso encontrar estratégias para abrir portas, adentrar e habitar os espaços nos quais encontram-se possíveis escutadoras(es) de histórias, na tentativa de desajustar tal maquinaria. É um modo de não permitir que histórias definitivas sobre nós – sobre nosso gênero, nossa sexualidade, nossa raça, nossa etnia, nossa classe social – sejam reproduzidas. É uma forma de deixar com que as histórias saiam de nossas próprias bocas e que usemos nossa própria voz para nos responsabilizar pelas versões que escolhemos para mostrá-las às(aos) demais (Rocha & Oliveira, 2016, p. 101).

Dando continuidade às leituras, encontrei convergência entre o artigo *As práticas integrativas e complementares grupais e sua inserção nos serviços de saúde da atenção básica*, de Maria Valquíria Nogueira do Nascimento e Isabel Fernandes de Oliveira, publicado em julho de 2016, e a tese de doutorado em nome da primeira autora, sob orientação da segunda, intitulada *Práticas integrativas e complementares grupais nos serviços de saúde da atenção básica: possibilidades de diálogo com a educação popular*, defendida em dezembro de 2016. O objetivo do estudo foi analisar a inserção das práticas integrativas e complementares (PIC's) grupais na atenção básica em saúde e as possibilidades de elas dialogarem com a educação popular.

Para tanto, foram realizadas entrevistas e rodas de conversas com profissionais de saúde das Unidades Básicas de Saúde em Natal (RN) e observações participantes nos grupos de PIC's, entre 2015 e 2016.

A contação de histórias aparece como um eixo de análise das PIC's grupais que foram pesquisadas, que inclui diversas expressões, como a tenda do conto, a tapera da falação e a caixa sentimental, momentos em que o compartilhamento das narrativas pessoais era valorizado, visando aos saberes do grupo, considerando que sua realização não se dava “pela utilização de histórias universalizadas como pretexto para a participação dos usuários” (Nascimento & Oliveira, 2016, p. 217).

As autoras consideram que a prática da contação de histórias é marcadamente uma característica das PIC's e chama a atenção para o fato de essas práticas utilizarem de ambientações a partir de objetos que valorizam elementos culturais, individuais ou coletivos, intentando a produção de identidade.

No mais, a contação de histórias foi utilizada para a mensuração de habilidades linguísticas na pesquisa apresentada no artigo *Avaliação de repertórios de contar e recontar histórias em crianças*, de Daniela Mendonça Ribeiro, Ana Carolina Sella, Carmen Sílvia

Motta Bandini e Heloísa Helena Motta Bandini, publicado em 2016.

Nele, as autoras apresentam a avaliação das habilidades de contar e recontar histórias de cinco crianças com idades entre 10 e 11 anos do 6º ano do ensino fundamental particular da região Nordeste do Brasil.

O artigo apresenta a contação de histórias como um teste para conhecer aspectos cognitivos, sendo realizado oralmente pela criança ao lhe darem uma instrução: “Eu gosto muito de ouvir histórias. Você poderia me contar uma história?”. Em outro momento, diziam: “Eu vou te contar uma história. Por favor, escute com atenção. Quando eu terminar, você me contará a mesma história. Podemos começar?”. A história era então apresentada por meio eletrônico, em um iPad; após assistirem, falavam à criança: “Agora você pode me contar a história”.

Cabe ressaltar que o *rapport*³¹ também havia sido realizado com jogos eletrônicos por meio do iPad para, posteriormente, iniciar-se a avaliação. Testes padronizados foram aplicados intercaladamente à contação de histórias, visando avaliar a inteligência não verbal e os diferentes níveis da memória, considerados como pré-requisitos da habilidade de contar e recontar histórias: o teste Matrizes Progressivas de Raven; seguido de duas tarefas de livre contação de histórias; o teste de Aprendizagem Auditivo-Verbal; o teste de Audibilização; e, em seguida, duas tarefas de recontagem de histórias.

As histórias utilizadas no iPad foram elaboradas para apresentar de maneira balanceada suas categorias estruturais: personagens, cenário composto por local e tempo, tema, enredo e resolução; e os desempenhos nas tarefas de contação e de recontagem foram gravados, para assim serem medidos mais de uma vez.

³¹ Momento em que se estabelece uma ligação de empatia entre uma pessoa e outra; no caso específico, foi o momento planejado pelos pesquisadores antes do início da avaliação que pretendiam.

Para as autoras, ao contar e recontar uma história, utilizam-se muitas habilidades relacionadas à produção textual, mas, especificamente na recontagem, há maior dependência da memória, pois é necessário que informações principais sejam retidas, oriundas do texto original, para em seguida serem reproduzidas fielmente.

Na análise, consideraram que “a exigência de se manter fiel às informações da história ouvida pode ter restringido a recontagem dos participantes, levando-os a recontarem histórias mais curtas e menos complexas em termos de construção de episódio e da inserção das categorias” (Ribeiro, Sella, Bandini & Bandini, 2016, p. 21).

Aida Carneiro Barbosa Rodrigues realizou, também em 2016, a pesquisa apresentada na dissertação de mestrado sob o título “*Mundo Guei³²*”: produção caleidoscópica de homossexualidades em um dispositivo jornalístico. Objetivou-se investigar a produção de homossexualidades presentes nas publicações no período de 1979 a 1980 do jornal vespertino *Diário da Noite*, de Recife (PE).

A autora analisou 119 matérias e compôs a dissertação como “uma narrativa cujo ordenamento é lógico, porque orientada para o diálogo com o campo-tema, mas não linear, porque os processos não foram vivenciados de forma sequencial” (Rodrigues, 2016, p. 24). Em sua análise, constatou que as narrativas presentes naquele período do jornal apresentavam contradições e antagonismos, como que pressupondo um perfil psicológico comum, naturalizando as inclinações e as práticas, ao mesmo tempo que expunham a multiplicidade que compõe este universo.

A tese de doutorado de Eniel Sabino de Oliveira, *Memória e identidade no contexto do Complexo de Suape*, de 2016, considerando a construção social da memória e da identidade, analisou narrativas, orais e escritas, sobre a cidade do Cabo de Santo Agostinho e Ipojuca (PE), de pessoas que vivenciavam a implantação do Complexo Portuário e Industrial de

³² Grafia utilizada pela autora, decorrente do nome original da coluna do jornal pesquisado.

Suape.

Analisando também as relações grupais e os conflitos, o autor observou que a desterritorialização alterou as relações dos moradores, alguns aderiram à preponderante narrativa sobre a globalização, outros organizaram-se para resistir, tomando a reconfiguração da memória e da identidade, tanto grupal quanto individual, como referência (Oliveira, 2016).

Na dissertação de mestrado *A história do homo psicoativus: uma análise arqueogenealógica da redução de danos*, de 2017, Túlio Kércio Arruda Prestes problematiza os consensos e as naturalizações das narrativas do uso de drogas em evidência no movimento de redução de danos.

Trata-se de um dispositivo nomeado por ele de Homo psicoativus, considerado capaz de agenciar discursos e práticas, expondo uma narrativa naturalizante sobre o uso de drogas, desqualificando a política de prevenção às drogas e inserindo o sujeito como o único capaz de governar sobre o uso que faz da droga, o autogoverno dos possíveis danos.

Sua análise arqueológica dessas narrativas evidencia “o tipo de experiência e os modos de subjetivação que são produzidos a partir dessas naturalizações que pouco a pouco sentenciam quem somos ou quem deveríamos ser” (Prestes, 2017, p. 113).

Em 2017, Erise Veloso de Amorim Padilha apresentou sua dissertação de mestrado, *Território e subjetividade: uma pesquisa sobre a comunidade de pescadores de Jaraguá*, realizada em Maceió (AL), problematizando a relação entre territorialidade e produção de subjetividades.

A autora utiliza um formato narrativo para apresentar as histórias de quatro mulheres da comunidade, que há muitos anos passavam por conflitos sobre o direito de permanência no território e foram despejadas em 2015. Em seu texto, assumindo o lugar de narradora, a autora intitula-se *pesquisadora-narradora* e propõe:

. . . que nossas narrativas se encontrem e complementam, para que contemos juntas,

uma história da Vila dos Pescadores de Jaraguá. Suas vozes não aparecerão aqui simplesmente como citação ou ilustração de uma história que eu estou contando. Mesmo porque de certa forma, essas mulheres e suas memórias e narrativas é que são a própria história da comunidade, a história que queremos contar (Padilha, 2017, p. 30).

Desse modo, a autora apresenta memórias e histórias de mulheres em relação com o território, enfocando o processo de desterritorialização ocasionado pelo Estado e o quanto essa imposição afetou subjetivamente todos os envolvidos, colocando em risco os vínculos e causando um contínuo sentido de não pertencimento. Fincada em um compromisso ético, a autora afirma: “Apostamos na potência de contar uma narrativa dos vencidos para interrompermos a falsa linearidade e unanimidade da história contada pelos vencedores e assim, fazer justiça a essas vidas infames, vencidas, nuas e matáveis” (Padilha, 2017, p. 102).

3.2 REFLETINDO SOBRE O ESTADO DA ARTE

Após percorrer todos esses estudos, nos quais o contar histórias, as narrativas, a subjetividade e a resistência formaram a amálgama que os uniu, pude notar que, em geral, a contação de histórias está sendo abordada enquanto um meio expressivo capaz de favorecer a produção de identidades, de resistência, de sentidos e até mesmo a compreensão do funcionamento cognitivo.

Seu exercício está vinculado à possibilidade de ocasionar mudanças naquele que conta, também naquele que ouve ou lê, seja por favorecer a expressão dos sentimentos, conectar a memória individual e coletiva, estimular o relacionamento entre o indivíduo e seu grupo, a reflexão sobre quem se é ou, resumidamente, por despertar a singularidade e as trocas de experiências. Tais características se aproximam da ideia de dispositivo.

Nesse ponto, recordo que Agamben (2005, p. 13) considera dispositivo “qualquer

coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

Pode-se inferir, declaradamente, que a compreensão da contação de histórias enquanto dispositivo aparece apenas nos textos de Oliveira (2014) e Rocha e Oliveira (2016). Para o uso do contar histórias como observado nos estudos anteriores, há pertinência em invocar o estatuto de dispositivo, uma vez que se trata de algo acionado no exercício da prática psicológica. Mas, nesse âmbito, acredito que seja importante lembrar uma característica marcante da atualidade, que foi levantada por Bosi (1987) quando se referia à diminuição da arte de contar histórias e da arte de trocar experiências em contraposição ao crescimento da comunicação em massa:

O receptor da comunicação de massa é um ser desmemoriado. Recebe um excesso de informações que saturam sua fome de conhecer, incham sem nutrir, pois não há lenta mastigação e assimilação. A comunicação em mosaico reúne contrastes, episódios díspares sem síntese, é a-histórica, por isso é que seu espectador perde o sentido da História (Bosi, 1987, p. 45).

Diante dessa realidade histórica, ainda atual, entendo que, nas produções apresentadas, a contação de histórias aparece muito mais como um contradispositivo, já que a comunicação de massa – expressada nos jornais, na televisão e na internet – oferece um mosaico de histórias dispersas, engendradas pelos dominantes do discurso ou por figuras que exercem esse papel, e acabam recebendo um estatuto de sagradas, agindo como dispositivos de dessubjetivação (Agamben, 2005).

Com exceção do artigo de Ribeiro et al. (2016), no qual os conteúdos das narrativas não são considerados, a utilização da contação de histórias na área da Psicologia perpassa a importância das histórias, sejam de vida, dos grupos e das comunidades ou mesmo as histórias

literárias.

Com isso, compreendo que seu uso procura possibilitar que o indivíduo conheça e valorize sua história, obtendo maior possibilidade de resistir aos processos de dominação. Além disso, posiciona a prática não profissional da contação de histórias como um contradispositivo, um exercício de profanação dos dispositivos já utilizados para dessubjetivação que, em geral, contam as histórias dos dominantes.

Assim, tal prática atua na restituição daquilo que foi capturado pelos dominantes dos discursos e separado do cotidiano, revalorizando as histórias dos indivíduos e dos grupos para seu próprio fortalecimento, não para alimentar o sistema que os oprime, trazendo as histórias para o uso comum, para o cotidiano da experiência da vida vivida de cada indivíduo.

Nesse sentido, a maioria dos estudos analisados abordou a importância das histórias e do contar histórias no sentido amplo da ação, mas não trouxe aquele indivíduo que é nomeado especificamente contador de histórias.

Particularmente, apenas os estudos *Contar histórias como experiência enraizadora: análise de vivências do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim* (Miaziara & Mahfoud, 2006) e *E viveram felizes para sempre?: um estudo sobre processos de significação em crianças na contação de histórias* (Assunção, 2013) se aproximam desse tema. Eles abordam a contação de histórias sendo executada por indivíduos que se identificam como contadores de histórias, que expressam atributos que os referenciam dessa maneira dentro do grupo, o que gera impacto em suas vidas e dos demais membros dos grupos em que circulam.

Miaziara e Mahfoud (2006), que entrevistaram contadores de histórias contemporâneos, avaliaram antecedentes e consequências do tornar-se um contador de histórias e nomearam esse impacto como um sentimento de enraizamento. Assunção (2013), por sua vez, além de especificar o modelo de atuação do contador contemporâneo, alega que o contador de histórias oportuniza ao ouvinte acessar o lúdico, estimulando uma participação

ativa na vivência, potencializando a elaboração de significados.

Desse modo, a relação entre contador de histórias e ouvinte (leitor), estabelecida por meio das histórias, seja em performance ou escrita, proporcionaria a ativação do lúdico e do imaginário e a ressignificação de vivências pela elaboração de novos significados.

São fatores que explicitam que o contador de histórias requer uma atuação diretamente relacionada ao fortalecimento da singularidade do indivíduo conectada ao coletivo e, muitas vezes, à ancestralidade, mas não fixada neles, uma vida ativa e sensível, capaz de abertura ao outro.

Portanto, trata-se de referências de um sistema que não se dá no isolamento e leva a compreender que ser contador de histórias, reconhecendo-se ou sendo reconhecido, é ser alguém capaz de delinear um certo espaço-tempo social em que as histórias tornam-se o elo marcado pelo “Era uma vez...”, e de expressar a natureza de sua relação com esse aspecto da vivência ao exercitar toda a sua afetividade, colocando em ação um corpo sensível que chega a sensibilizar os outros.

4 O CONTAR COMO UM RESISTIR SENSIVELMENTE

Até aqui caminhamos em conjunto com os contadores de histórias, na perspectiva de compreender como percebem essa ação, desde sua origem até a atualidade. Vimos que, ao contar *uma* história, o contador também está contando a *sua* história, pois a escolha das histórias a serem contadas se relaciona a toda a sua vivência pessoal. Em muitos casos, não há separação entre os tipos de histórias em um repertório de contação, aquele que conta uma história apreendida da cultura também conta uma história vivida por ele mesmo.

Ao escolher uma história a contar, ao contá-la e recontá-la, o contador de histórias não apenas o faz porque essa escolha é subjetiva, isto é, como algo relacionado aos seus sentimentos e afetos, mas também o faz em decorrência da própria transformação que a história lhe proporciona.

Nesse sentido, as histórias atuam diretamente no processo de subjetivação, do tornar-se sujeito, uma vez que o ato de contar afeta tanto o objeto que se apreende (a história concebida pelo próprio contador ou um outro) quanto àquele que conta, que narra, permitindo uma constante atualização subjetiva. A vida do contador de histórias mescla-se às histórias que ele conta e vice-versa, pois todo o seu ser, de modo consciente ou inconsciente, ou seja, toda a sua corporeidade, capacidade cognitiva, história de vida, sensibilidade e imaginário estão envolvidos na ação, o que permite uma transformação contínua de si.

Os estudos psicológicos abordados anteriormente apontaram para a importância das histórias para a expressão do indivíduo, relacionando o contar histórias a um sentimento de ligação com a comunidade ou com o grupo, por meio do desenvolvimento de toda uma sensibilidade que possibilita o sentir-se pertencente.

O sentido da própria vida do contador aparece vinculado à sua capacidade de ressignificar as experiências por meio das histórias contadas e ouvidas. Mas, como se dá esse

movimento entre o individual e o coletivo, entre o subjetivo e o cultural, na vida de um contador de histórias? Quais pontos dessa relação favorecem a resistência à opressão social?

Neste capítulo, adentraremos tais questões à medida que formos compreendendo como Clarissa Pinkola Estés se percebe e se define enquanto *cantadora* de histórias. Considero que, atualmente, no auge de seus 74 anos, ela representa um “entre”, uma posição híbrida³³ na transitividade do contar histórias ao longo do século XX e início do século XXI e, por meio de sua expressão, poderemos ampliar ainda mais esta investigação.

Na trajetória dela, muito embora já atuasse por meio das histórias desde 1970, auxiliando prisioneiros a realizarem escrita poética, só passou a publicar livros e narrativas em áudio na década de 1990, quando já estava com 47 anos, às portas do quinquagésimo período de vida (Estés, 2011/2012, 2018).

Seria uma concretização de sua iniciação como contadora e forma de externalizar o acervo guardado dentro de si, gravando-o em formas permanentes? Ou será que a utilização da escrita e do áudio como aparatos materiais para sua contação seria uma forma de também materializar as próprias memórias da tradição, já que não se encontram mais “ouvidos dóceis” para propagar a tradição?

Entendo que é possível afirmar as duas questões, pois, ao que transparece em seus escritos, para Estés, essas expressões são apenas continuidade da mesma energia implícita ao contar histórias, também no seu modo de viver. São, portanto, sua forma de evidenciar a contínua importância das histórias para nossa qualidade de vida individual e coletiva, um posicionamento que também busca valorizar a longa corrente ancestral de contadores, presentificando-a:

As modernas contadoras de histórias descendem de uma comunidade imensa e antiquíssima composta de santos, trovadores, bardos, *griots*, *cantadoras*, chantres,

³³ Abordarei mais detalhadamente este termo nas próximas páginas.

menestréis, vagabundos, megeras e loucos A energia para contar histórias vem daquelas que já se foram. Contar ou ouvir histórias deriva sua energia de uma antiquíssima coluna de seres humanos interligados através do tempo e do espaço, sofisticadamente trajados com farrapos, mantos ou com a nudez da sua época, e repletos a ponto de transbordarem de vida ainda sendo vivida. Se existe uma única fonte das histórias e um espírito das histórias, ela está nessa longa corrente de seres humanos. As histórias são muito mais antigas do que a arte e a psicologia, e serão sempre as mais velhas nessa comparação, não importa quanto tempo passe (Estés, 2011/2012, p. 33).

Em seus escritos, apesar de não apresentar uma definição específica para o nome que dá a sua prática de contar histórias, *cantadora*, Estés (Estés, 1995/1996b, 1993/1998, 1999/2005, 2011/2012, 1992/2014) a relaciona à maneira como concebe a origem das histórias e, conseqüentemente, à função social de sua atuação. Como as histórias provêm de uma longa tradição, sendo repassadas de geração em geração desde o início dos tempos, a voz que a pronúncia, que permite sua propagação, é também “mais antiga do que as pedras”.

Essa voz *mitológica*, pela qual ressoam as histórias, é a expressão das partes mais profundas do psiquismo, expressas no modo de pensar associativo³⁴, que herdamos dos nossos ancestrais. Assim, atuar como uma *cantadora* é pronunciar a voz do “material básico de todas as histórias existentes do mundo até hoje [que] teve início com a experiência de alguém aqui nesse inexplicável terreno psíquico e com a tentativa de relatar o que lhe ocorreu ali” (Estés, 2011/2012, p. 45).

³⁴ Cf. Cap. I, sessão 1.

Uma pronúncia³⁵ que permite encantar aos que ouvem, pois os leva a um “terreno misterioso”, o “inexplicável psíquico”, e, conectando-os à ancestralidade, insere-os em um espaço sem tempo, onde tudo pode acontecer, o lugar das imagens, que também é por onde se torna possível encontrar-se consigo, ao mesmo tempo que se encontra com os outros em si. Desse modo, recria-se a ponte entre o coletivo no individual e o individual no coletivo, uma vez que todos partilhamos essa formação ancestral e temos o pensamento associativo³⁶.

Nesse sentido, a *cantadora* aparece como aquela que anuncia ou antecipa algo que está para acontecer. Com suas palavras envolventes, entonação e cadência específicas, melodiosas e poéticas, ela possibilita a viagem, é capaz de levar seus leitores ou ouvintes a um mundo subterrâneo, onde estão as raízes das fantasias e imaginações, muitas vezes, negligenciado o mundo analógico, associativo e imagético por excelência (Estés, 1995/1996b, 1993/1998, 1999/2005, 2011/2012, 1992/2014).

Ao se reconhecer como *cantadora*, Estés associa-se a toda a história da humanidade presente na *voz mitológica*, ao inconsciente coletivo³⁷ marcado em nossa filogênese e, também, à sua própria origem sanguínea. Muito embora em seus escritos ela não dê indícios de que conheceu pessoalmente sua família sanguínea, conecta-se claramente com a origem mexicana ao utilizar essa palavra latina para nomear sua atuação, aprofundando-se também na própria ontogênese:

Embora a palavra *encantar* seja muitas vezes mal empregada em nossos dias, ela permanece pura em sua acepção original – a palavra *incantare*, *in*, sobre + *cantare*, cantar; cantar sobre . . . a fim de criar. Remete à palavra *canto*. Ao ato de entrar em terreno misterioso de nossas faculdades mentais . . . Quando as pessoas ouvem contos,

³⁵ Refiro-me ao seu enunciado como uma pronúncia, relacionando-o à sua maneira específica de articular as palavras e os sons, que remete tanto às suas características pessoais quanto às do seu grupo de origem, um modo específico de contar que se torna seu sotaque, estilo que Estés nomeia como amor magiar pelo verso lírico, conectando-a também à voz mitológica e ao uso da voz para encantar, tornando-a uma *cantadora*.

³⁶ Cf. Cap. II.

³⁷ Idem.

não estão propriamente “ouvindo”, mas lembrando; lembrando ideais inatos. Quando o corpo ouve contos, algo ecoa em seu interior. Um forte *viento dulce*, o sopro doce que carrega o conto, revela sentimentos íntimos que se escondem sob a superfície (Estés, 1999/2005, p. 12).

Acredito que, nesse ponto, fica clara a posição híbrida que Estés ocupa em comparação aos modos de ser contador. Em linhas gerais, vimos que o contador de histórias tradicional, mesmo possuindo um caráter performático em sua expressividade, era concebido muito mais como um “acervo vivo e memória da comunidade”, o portador e comunicador das histórias de todos os tempos, sendo originário e partícipe da cotidianidade, mesmo quando iniciado. Já o contador de histórias contemporâneo apresenta-se marcadamente como um performer, um artista, aquele que possui técnicas específicas e aparece em momentos pré-determinados.

Até aqui nomeamos todo esse movimento como contação de histórias, porém, respeitando as características desse modo de contar de Estés, para o qual ela nomeia-se *cantadora*, entendo que, embora apresente característica dos dois modos de contar abordados, tradicional e contemporâneo, sua posição gera um terceiro elemento, que poderíamos nomear *cantação* (canto+ação), o qual não se difere completamente dos anteriores, mas se apresenta bem delineado e definido.

Nomear desse modo sua atuação é garantir a fidelidade à forma como a autora se nomeia e também ao seu vínculo com a *voz mitológica*. Sendo assim, a partir desse ponto, opto por prosseguir abordando sua expressividade cultural enquanto uma *cantação de histórias*³⁸, entendendo que, para além da ação de contar histórias, ela se funda na ação de

³⁸ Aprofundar essa parte emergente da reflexão não permeia o escopo da atual pesquisa, mas poderá pertencer a uma nova proposição de pesquisa, uma vez que também levará ao detalhamento sobre a subjetivação de quem ouve a *cantação de histórias*, o que seria estar de ou ter “ouvidos dóceis”, entre outras possibilidades investigativas.

cantar o dizer dessa voz ancestral, expressando os dizeres gravados na história da humanidade de maneira a despertar esses dizeres em quem ouve, encantando-os.

Fica evidente que, para Estés (1995/1996b, 1993/1998, 1999/2005, 2011/2012, 1992/2014), ser *cantadora* de histórias não se refere apenas a uma profissão, a algo que aprendeu a executar para “ganhar a vida”. Caso fosse possível definir em apenas uma frase a extensão que esse título tem em sua vivência, talvez o correto seria afirmar que, para a autora, ser *cantadora* é a própria vida.

Dessa forma, não há diferença entre como ela entende-se, à sua vida, e como entende o mundo, a atuação profissional etc.. Toda a sua concepção de mundo perpassa o ser *cantadora*, não há linha divisória. Esse título, além de ter um estatuto social, conectando-a à linhagem de contadores de diversas culturas, aparece como estruturante em sua identidade, compondo sua singularidade.

E o que conta a *cantadora*? Acredito ser possível compreender ainda mais sobre a extensão do ser *cantadora* na vida de Estés adentrando sua cantação, mesmo que expressa graficamente, ou seja, de forma escrita. Isso porque a experiência de ler um livro de Estés possibilita submergir gradativamente na história que ela quer contar, ao mesmo tempo que também adentramos sua vida.

Tais quais nas narrativas orais, seus livros possuem camadas, preâmbulos que em si formam outras histórias, as quais vão sendo delicadamente entrelaçadas e, gradativamente, vão abrindo espaço, preparando o leitor/ouvinte para o que seria a “história principal” ou a “verdadeira história”, só passível de ser apreendida no todo, mas que já se apresenta nas partes.

Esse vínculo entre as histórias, no qual uma leva a outra, assim sucessivamente, é constante nas narrativas de Estés, e testemunha sua formação no grupo de contadores tradicionais húngaros, que é por ela descrito na figura das bonecas *Matrióchkas*:

Contidas neste pequeno livro, há diversas histórias que, como bonecas *Matrióchkas*, se encaixam umas dentro das outras. Entre meu povo, as perguntas costumam ser respondidas com histórias. A primeira história quase sempre evoca outra, que chama uma outra, até que a resposta a pergunta se estenda por diversas histórias. Considera-se que uma sequência de histórias proporciona um insight mais amplo e mais profundo do que uma histórias única (Estés, 1993/1998, p. 7).

Preparação que não deixa de revelar pequenos segredos que, para os “ouvidos dóceis”, tornar-se-ão grandes encontros que ressignificam toda a história que segue. Uma após outra, são apresentadas histórias que convidam o ouvinte para sentar-se ao seu lado e compartilhar o calor da lareira, o chá, a sopa, a vida, pois sua narrativa, calcada na oralidade, permite essa aproximação, convida-nos a uma relação direta com ela.

Essa característica chamada por Estés de amor magiar³⁹ ao verso lírico, mesmo que exposta graficamente, mantém certos atributos que a torna indistinguível da oralidade, como expressa Salle (2016) ao pontuar que a abordagem analítica de tais escritos é feita com as mesmas ferramentas com que se abordam as histórias orais.

Apresentam-se diversos tons narrativos entrelaçados na mesma história, associados a um estilo poético “dito em uma linguagem antiga ou familiar, conjugado com a terceira, segunda ou primeira pessoa do singular, que é impessoal ou pessoal, dialogada ou monologizada, que é mais ou menos acompanhada ou pontuada por música ou canções, gestos, movimentos”⁴⁰ (Salle, 2016).

Adentraremos as práticas e os contextos, observando ainda mais as expressões do Ser contador de histórias na produção de contradiscursos, isto é, de resistência, por meio do livro,

³⁹ Magyar ou Magiar é o nome da tribo que deu origem ao povo húngaro.

⁴⁰ Em livre tradução do original (em francês): "Dit dans une langue ancienne ou familière, conjugué à la troisième, deuxième ou première personne du singulier, qui est impersonnelle ou personnelle, dialoguée ou monologisée, qui est plus ou moins accompagnée ou ponctuée de musique ou de chants, de gestes, de mouvements" (Salle, 2016).

a cantação de Estés gravada em tinta, que analiso neste capítulo. *O jardineiro que tinha fé: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca* se apresenta com uma capa ilustrada, na qual um imponente e frondoso carvalho carregado de nozes ocupa praticamente toda a extensão visual, mas sua visão permite observar que, como que abraçados por suas raízes, existem vários troncos cortados, que também aparecem no fundo.

Logo abaixo de suas raízes aparecem os dizeres do subtítulo, como se fossem escritos em uma extensa faixa que percorre sinuosa a parte de baixo da imagem, adentra por ela e aparece novamente mais acima, como que sobrevoando e transpassando entre os galhos, em uma grande volta que deixa ler o título principal do livro.

Na versão inglesa, essa ilustração está presente na capa removível, pois a capa fixa do livro, de dura espessura e em tom laranja, não possui nenhuma inscrição, apenas na lombada aparecem o título e a autoria. Nas duas versões, os capítulos são abertos com uma ilustração dessa árvore, contendo duas folhas e uma noz, e nas duas versões as folhas internas possuem tom amarelado, sendo a versão inglesa composta por folhas de textura mais áspera. Deixo-vos com as imagens:



Figura 2 - Ramos e noz do carvalho que marcam as passagens dos capítulos (Estés, 1995/1996b)



Figura 3 - Capa do livro *O jardineiro que tinha fé: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca* (Estés, 1995/1996b)

Apresento a capa do livro por considerar que a *cantação* de Estés se inicia por meio dela, pois sua visão não só possibilita antever a, também complementa nosso entendimento da história cantada, como quando estamos na presença do contador de histórias e percebemos seus traços, gestos, tom de voz, entre outros fatores.

Sendo assim, entendo que essa ilustração, de algum modo, apresenta a *cantadora* corporificada. Mesmo considerando que essa capa é fator importante em nossa análise, escolhi apenas apresentá-la e deixarei sua análise para um momento posterior, pois se conectará com outros pontos que ainda veremos.

Da mesma forma que ocorre com a imagem de capa do livro, logo após sua chegada, um contador de histórias começa a se relacionar com seus ouvintes, estabelece o *espaço*, os *objetos* para, com isso, dar *passagem* à história. E por mais que ao vê-lo já possamos entender muitas histórias, “lendo sua imagem”, o ponto de partida de seu contar ainda será entendido como aquele momento em que sua voz ressoa.

4.1 A PASSAGEM: HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS...

O ponto de partida desta análise é onde a voz da *cantadora* ressoa e passa entre os mundos, da oralidade à escrita, “las palabras de la chupatinta”, as palavras de Estés que foram gravadas com sua mão suja de tinta, que já se encontram nas páginas que corriqueiramente são nomeadas de pré-textuais (desde a capa), antes do sumário, em uma pequena epígrafe assinada com suas iniciais (Estés, 1995/1996a¹, p. 5):

New seed
is faithful
it roots deepest
in the places
that are
most empty⁴¹

Tal convocação poética serve de anúncio ao tema que estará presente em toda a história narrada, a fé, compreendida como uma espécie de força e flexibilidade que irrompem em uma situação difícil, expressando uma absoluta adesão ao que ela considera verdadeiro.

Essa epígrafe mostra seu vínculo com a tradição oral, pois, além de expressão poética, é metafórica, uma alusiva referência à parábola do semeador, um texto bíblico. Considero que, enquanto livro, a bíblia contém narrativas orais de um determinado tempo histórico, que foram transcritas e são entendidas como sagradas por determinado grupo cultural, particularmente, apresentando-se como uma obra repleta de parábolas, metáforas e mitos.

Agamben (2014/2018) recorda a grande frequência do uso de parábolas nas falas de Jesus, presentes nos textos bíblicos dos evangelistas, afirmando que dessa frequência se

⁴¹ A semente nova/ tem fé./ Ela se enraíza mais fundo/ nos lugares que estão mais vazios (Estés, 1995/1996b, p. 5). Optei por apresentar algumas pronúncias iniciais de Estés na língua original em que ela gravou, tal qual tive acesso, para só depois incluir a tradução, por considerar que são muito mais poéticas e sua voz deve ser mantida para continuar ressoando. Tal opção também aparecerá quando apresentar a voz de González (2005).

derivou o verbo italiano *parlare*, que significa falar, sendo que *parolare* seria falar como Jesus, isto é, de acordo com uma forma de expressão que era cultivada na Antiguidade.

. . . a parábola estabelece uma semelhança entre o Reino e algo que se encontra aqui e agora na Terra. Isso significa que a experiência do Reino passa pela percepção dessa semelhança, e que sem a percepção dessa semelhança não é dada aos homens a compreensão do Reino. Daí sua afinidade com a parábola: as parábolas expressam o Reino dos céus como parábola, porque ele significa primeiramente o acontecimento de percepção de uma semelhança: como o fermento que uma mulher mistura em três medidas de farinha, com o tesouro escondido que um homem acha no campo, com a rede lançada ao mar que recolhe peixes de toda espécie. E, sobretudo, com o gesto do semeador (Agamben, 2014/2018, p. 46).

Com isso, Estés (1995/1996a) associa-se ao antigo modelo de pronunciamento e também anuncia a sua formação como *cantadora*, pois, conforme expusemos no segundo capítulo, sua iniciação ocorreu por meio da convivência com os mais velhos de sua família, que a estimularam a “exercitar os músculos de histórias”, momento em que suas primeiras histórias foram releituras de histórias bíblicas. Esse fato fica explícito nas notas textuais que seguem ao final do livro:

Minhas primeiras histórias surgiram em parte da troca de parábolas intermináveis com minha tia Káti, uma das irmãs mais velhas do meu pai e uma das minhas grandes mentoras. Em especial, ela respeitava o ritual de contar histórias bíblicas da terra natal em específicos Dias santificados, Dias dos Nomes dos Santos, Dias Festivos e Dias de Obrigação (Estés, 1995/1996b, p. 85).

Aqui podemos observar uma especificidade de sua origem social – duplamente migrante, de sangue mexicano e criação húngara –, que é a presença dos saberes originários do catolicismo. É na religião católica que se consideram os Dias Santos, o que seria um

diferencial naquele contexto, já que o país onde morou desde a infância é reconhecidamente de fundação protestante. Isso também indica uma característica de determinado período histórico, uma vez que, nos Estados Unidos, o catolicismo só começou a ter maior expressividade a partir do século XIX, em decorrência das migrações de europeus e latinos, sendo que, com o final de Segunda Guerra Mundial, o índice de migrações teve um aumento exponencial, exatamente o que narrará Estés⁴² (Jobim & Lindoso, 1976).

Alguns aspectos posicionam o poema de abertura do livro como uma espécie de chave que abre a porta de compreensão para as demais histórias, tendo em vista que apresenta a vivência individual de Estés, ao mesmo tempo que adentra o aspecto coletivo. Ao apresentar marcas das origens húngara e mexicana, estando nos Estados Unidos, congrega em poucas linhas: a cantação de histórias, a migração e o catolicismo.

Trata-se de uma chave que abre a porta de acesso a algo bem maior, pois esse poema leva a outras histórias, de tal forma que tudo já está contido em seis versos, tal qual a semente já contém a árvore. Mas, para que esse mistério possa ser compreendido, é necessário adentrar ainda mais o que está expresso em tinta.

Como entendo que o verso remete a uma parábola bíblica, *O semeador*, e que as parábolas estabelecem semelhanças – mas “são um discurso cifrado para impedir que seja compreendido por quem não deve compreendê-lo; todavia, ao mesmo tempo exibem o mistério à plena luz” (Agamben, 2014/2018, p. 47) –, é preciso observá-la melhor.

A saber, a parábola do semeador está presente no *Evangelho segundo Matheus* (13, 18-23). Nele, Jesus conta de um homem que sai para semear. Algumas de suas sementes caem à beira do caminho e os pássaros as comem, outras caem em terreno pedregoso e não formam raízes profundas o suficiente, algumas caem entre os espinhos e são sufocadas, apenas as que caem em terra boa se desenvolvem.

⁴² Retornaremos a esse tema mais adiante.

Nessa história, a semente corresponde à palavra do Reino dos Céus que necessita ser compreendida, ter um bom terreno, para, então, abrir-se e desenvolver-se, levando aquele que compreende a alcançar o próprio Reino.

Para Agamben (2014/2018), ao falar por semelhanças, as parábolas apresentam uma correspondência entre o Reino e o mundo:

A parábola sobre a “palavra do Reino” é, então, uma parábola sobre a língua, isto é, sobre o que resta ainda e sempre para entender: o nosso ser falante. Compreender nossa morada na língua não significa conhecer o sentido das palavras, com todas as suas ambiguidades e sutilezas. Significa, antes, perceber que o que está em questão na língua é a proximidade do Reino, sua semelhança com o mundo: tão próximo e tão semelhante que a custo o reconhecemos. Pois sua proximidade é uma exigência, e sua semelhança é uma apóstrofe que não podemos deixar inatendidas. A palavra foi-nos dada como parábola, não para nos afastar das coisas, mas para mantermo-nos próximas de nós, mais próximas, como quando reconhecemos num rosto uma semelhança, como quando uma mão nos toca de leve. Parabolar é simplesmente falar: *Marana tha*, “Senhor, venha” (Agamben, 2014/2018, p. 57) .

Nesse movimento de aproximação e semelhança, o próprio verso apresenta-se como uma parábola, uma vez que sua compreensão oportuniza encontrar a semelhança entre a semente e o homem: na figura da semente, rompendo-se e lançando raízes. Morre a semente para nascer a planta, o que sugere a capacidade de romper com os limites e, ao mesmo tempo, adaptar-se, o que implica certo sofrimento no processo, o lugar mais vazio, para só depois dar passagem ao novo, uma vez que é o lugar mais vazio que acaba por potencializar o desenvolvimento das raízes mais longas. Tais fatores estão completamente relacionados à crença de que há algo presente na própria natureza da semente que permite que ela se desenvolva: a resistência.

A maneira como a fé aparece na vivência e, por consequência, na cantação de Estés, aproxima-se de uma experiência cotidiana que, muito além de estar calcada na crença ou na esperança em algo, se dá, principalmente, pela adesão absoluta ao que se considera verdadeiro.

Ao contar sobre a semente abrindo-se e lançando raízes mais profundas nos lugares mais vazios, Estés (1995/1996a) também está nos dizendo sobre sua adesão absoluta ao que considera verdadeiro: o valor das histórias; age, então, com a palavra do Reino, a fim de levar ao Reino, isto é, proporciona a percepção das semelhanças, do que está no mundo com o que seria do Reino – que, muitas vezes, é compreendido como superior ou fora do mundo cotidiano –, atuando contra a divisão entre sagrado e profano.

Assim sendo, é na sacralidade do cotidiano que encontraremos as histórias como veículo dessa relação antiga com a palavra, que vem para revelar e, simultaneamente, mantém todo o segredo à luz, para aquele que tiver sensibilidade, que estiver pronto, encontrá-lo.

O poema de abertura, além de apresentar o valor e o potencial que as histórias têm, revela a relação de Estés com o ser *cantadora*, uma vez que semente é também o nome dado aos que são iniciados na tradição de contar histórias da qual ela faz parte. O legado, isto é, o acervo de histórias de um contador só é passível de ser transmitido a partir das sementes:

As sementes são contadores que, segundo o que o mestre espera, irão preservar a tradição como a aprenderam. Como as “sementes” são escolhidas é um processo misterioso que oferece um desafio a uma definição exata, pois ele não se baseia num conjunto de normas, mas, sim, num relacionamento . . . nos reconhecemos como se nos conhecêssemos há séculos (Estés, 2014, p. 515).

O poema de abertura surge, então, mostrando-nos que nesse livro Estés irá, também, contar-nos algo da época em que foi escolhida como uma semente da tradição de contar histórias. Essa relação da história que pretende contar com sua própria história de vida fica

ainda mais evidente ao virar para a próxima página, na qual encontramos uma dedicatória tripla:

A drága clodoknek. Sokan nincsenek

Már kozottunk, de szibunknrn

Még mindig élnek

Y

Por los deportados y emigrantes

De mi familia que han cruzado

El río, outra vez y outra vez,

Em dos direcciones, com sus sombreros y sus corazones

Em sus manos.

Y

To the faithful fourteen

of Storm King Mountain,

Who gave their lives

For love of people and florest.

They shall all live forever (Estés, 1995/1996a, p. 7)⁴³.

Ao observarmos a dedicatória, um item se sobressai: nem mesmo na versão traduzida para o português as duas primeiras partes e seus conectivos estão diferentes da versão inglesa. Talvez isso se torne mais claro se chamarmos cada parte de estrofe, pois essa dedicatória é em si um texto poético, uma poesia dedicada aos que já foram, que tem por objetivo não somente

⁴³ Em livre tradução: Aos queridos antecedentes/ muitos não estão mais entre nós/ mas continuam em nossos corações/ Y/ Pelos deportados e emigrantes/ de minha família que cruzaram/ o rio, outra vez e outra vez/ em duas direções, com seus/ chapéus e seus corações/ em suas mãos/ Y/ Aos quatorze fiéis/ de Storm King Mountain,/ que deram suas vidas/ por amor às pessoas e à floresta./ Todos eles viverão para sempre.

agradecer, mas unir as diferentes origens da autora. Dessa maneira, não há espaço em branco entre as estrofes, mas aparece o Y (e) expressando essa união.

Seria mais uma expressão de seu pertencimento na longa linhagem dos contadores de histórias? Lembremo-nos da imagem das bonecas Matrioskas, uma história leva a outra, que leva a outra, que... Ela começa por agradecer aos ancestrais húngaros na língua original deles, explicita que são todos migrantes e deportados na língua dos ancestrais sanguíneos, o espanhol, assim, fala duplamente: daqueles e desses.

Ademais, a expressão “com sus sombreiros y sus corazones em sus manos” é significativa, pois, enquanto prática cultural de diversos povos, o uso de chapéus implica comportamentos específicos, logo, há de se considerar que, ao retirar o chapéu, uma pessoa não só está com a cabeça descoberta, mas também pode se colocar nessa posição para que não seja vista ou como respeito a algo ou alguém. Ficar sem o chapéu, portanto, também possibilita ter a face mais acessível.

O coração e o chapéu na mão, então, podem indicar um nível particular de sofrimento, de aflição e de desproteção, e até mesmo respeito e/ou humildade, fatores que ficam mais nítidos quando se nota que, concluindo a dedicatória, ela nos brinda com uma homenagem em inglês, que é em si mesma mais uma história, falando dos quatorze fiéis no incêndio da montanha, levando-nos novamente do individual ao coletivo.

Ainda sobre esses agradecimentos, devemos nos atentar a certo ponto relevante: ao criar uma obra de arte, conscientemente, o indivíduo adiciona conteúdos de suas vivências, mas também está sujeito a ultrapassar esses conteúdos, acessando camadas mais profundas, coletivas. Quando abordamos uma obra de arte, situamo-nos na observação de dois modos de criar: um modo psicológico e outro visionário.

No primeiro caso, a criação tem como tema os conteúdos relacionados à vida ordinária, desafios, alegrias, dores, cerca-se de conteúdos que estão próximos ou acessíveis à

consciência, que figuram sobre “um destino humano que a consciência genérica conhece, ou pelo menos pode pressentir” (Jung, 1930/2013a, p. 90). Já o modo visionário de criar estende-se para além das vivências ordinárias, surge como algo que a consciência desconhece, sempre requerendo constante interpretação, impactando, fomentando.

Quando nos defrontamos com o tema da obra de arte psicológica nunca sentimos a necessidade de inquirir em que consiste e o que significa. Mas no tocante às experiências visionárias, essas questões se impõem por si mesmas. Há exigência óbvia de comentários, explicações; sentimo-nos surpreendidos, desconcertados, confusos, desconfiados ou, o que é pior, chegamos a experimentar repugnância. Elas nada evocam do que lembra a vida cotidiana, mas tornam vivos os sonhos, as angústias noturnas, os pressentimentos inquietantes que despertam nos recantos da alma (Jung, 1930/2013a, p. 92-93).

Circulando entre tais modos, muitas indagações emergem, nem todas passíveis de serem aqui abordadas, mas acredito que uma deve ser: quem são os quatorze fiéis citados? Para responder a essa questão, precisarei chamar as vozes dos muitos homens e mulheres que me contaram sobre eles enquanto eu pesquisava, pois muitas foram as notícias locais e mundiais que abordaram esse fato, diversos jornais e programas de televisão, além de livros e o cinema.

Esse fato ficou conhecido como *South Canyon fire on Storm King Mountain*, ocorreu um ano antes da publicação do livro aqui analisado, em 1994, no Colorado, estado que fica na região oeste dos EUA. Com repercussão mundial, ainda é lembrado, porque o local tornou-se um espaço de peregrinação e votos aos que ali ficaram. Contarei a história como escutei dos repórteres do jornal *Origan News* (2014) e por John N. Maclean (2014), do *National Geographic*.

Num lugar conhecido pelos Canions, imensas depressões ou fendas abertas na terra, que se estendem por quilômetros e quilômetros, desfiladeiros que mais parecem estrada para gigantes, ou marcas do que um dia deve ter sido apenas mar, alguns dizem, ou da grandiosidade de Deus, outros falam, e tem aqueles que afirmam ser essa região a prova de que a natureza é magnífica... O que posso te dizer tendo ouvido tudo isso de quem lá esteve é que, nessa região, às vezes, tem muita poeira, e o ar por vezes é tão seco que parece que as plantas irão sair rolando para mudar de lugar. Isso acontece na estação quente, de junho a setembro, quando as florestas ficam muito mais secas, e a terra mais árida... E foi no comecinho dessa época, nessa mesma região em que esse meu conhecido já esteve, o que me contou (e eu ouvi e vi tudo o que esse homem disse com esses mesmos ouvidos e olhos que estão aqui na frente de vocês)... Foi nessa época que o inferno se apresentou a mais de 50 homens e mulheres. Houve um raio, dizem, e dele uma faísca, dizem, e dela um fogo, dizem, e desse fogo muitas labaredas... E hectares e mais hectares da floresta White River se tornaram carvão. Por mais que todos esses bombeiros tentassem aplacar o fogo, não conseguiam vencê-lo, era como se a natureza tivesse decidido que ali nada restaria... O vento soprava de todas as direções e cada vez mais encurralava os trabalhadores incansáveis... Até que... Fugindo das labaredas que lançavam suas línguas infernais a todos os lados, eles chegaram no Rei da Tempestade (Storm King), uma imensa montanha... Foi de onde os 14 não retornaram...

Ressaltando a existência dessa história dentro da dedicatória, espero não apenas exemplificar a fala de um contador, mas deixar claro o estreito vínculo de Estés com seu contexto social, o que materializa o fato de que “contar histórias nunca é um ato inocente” (Oliveira & Rocha, 2016, p. 101), já que reflete também um posicionamento político⁴⁴.

⁴⁴ Por esse motivo, não posso deixar de observar, com pesar, um fator sincrônico: enquanto escrevo sobre os 14 fiéis, recebo notícias das terríveis e imensas queimadas na Amazônia. Bombeiros de diversos estados do Brasil

Ainda nas páginas pré-textuais, revelam-se questões sociais significativas: desterritorialidade, migração, trabalhos insalubres e de alta periculosidade e religião. Porém, detalhar tais questões não pertence ao escopo desta pesquisa. Por ora, podemos evidenciar a interconexão entre algo que era presente enquanto Estés “criava” essa cantação em livro e algo que seria do passado, tanto o social quanto o de sua vivência individual, ambos nos tocando hoje, lugar que estaria no futuro quando ela contou.

Também essa história que conto com a pesquisa prosseguirá materializando e dando continuidade ao espaço existencial⁴⁵ que ocupamos, materializando, a partir da *cantação* ou *contaçon* de histórias, uma continuidade não linear e atemporal.

No livro analisado, vemos que as histórias contadas pela *cantadora*, mesmo que materializadas em um suporte concreto, também continuam vinculando o individual e o coletivo, a temporalidade e o transcendente, alicerces presentes na contaçon tradicional. Nas páginas iniciais, antes do sumário, observamos também a materialização do ritual de passagem, impresso no modo como Estés vai, gradativamente, colocando-nos dentro da história sem ter, especificamente, dado início ao que pretende contar sobre o Jardineiro que tinha fé. Ela já percorre o tema e aprofunda seu sentido.

Essa característica nos leva a revelar outra expressão da cantação em análise, *A Benção*, nome dado à faixa posterior ao sumário, que abre a “história sendo contada”, finalizando o preâmbulo e dando passagem à “verdadeira” história do livro:

The Blessing

We

Have na old Family

foram designados para combater esses incêndios. Muito se fala sobre serem incêndios criminosos para usurpar campos e florestas carregando a bandeira, orgulhosamente estizada pelo atual presidente, do progresso exploratório. Tal ocorrência deu ensejo a diversas manifestações nacionais e internacionais contra a degradação e a favor da preservação ambiental, especialmente na Conferência das Nações Unidas - COP25, realizada em dezembro de 2019.

⁴⁵ Como explicitado no Capítulo III.

Blessing:

“Whomsoever is still awake at the end
of a night of stories, will surely
Become the wisest person in the world.” So may it be
for
you.

So may it be

For us all.⁴⁶(Estés, 1995/1996^a, p. 11)

A tradição do contar histórias, enquanto ato criativo vinculado ao poder divino, reaparece: uma sacralidade da existência, do cotidiano, frisada pelo compartilhar de um hábito familiar de Estés que, além de ser uma convocação para nos juntarmos à sua maneira de experienciar as histórias e o vínculo com seu grupo, também se estabelece como meio de adquirir e compartilhar conhecimento.

Vimos até aqui observando de maneira geral o que se entende por história, afinal, uma definição unívoca não caberia a um termo tão complexo, mas, uma vez que logo acima abordávamos o incêndio na montanha e chegamos agora a essa benção, o fato de ainda “estarmos acordados” durante nossa “noite de histórias” já nos permite uma aproximação maior ao que remonta ao mistério, ao Reino, ao “fogo perdido”.

Não me refiro a desvelar o mistério, pois seria uma heresia diante dessa sacralidade do cotidiano, sendo impossível colocar toda a experiência do contato com a narrativa de Estés em palavras. O que posso fazer é uma aproximação à história cantada nessa obra. Nessa análise que apresento, não se trata de afirmar o que uma narrativa é, o que uma história

⁴⁶ A Benção/ Nós temos uma/ antiga benção/ de família:/ “Quem ainda estiver acordado ao final/ de uma noite de histórias sem dúvida irá se/ tornar/ a pessoa mais sábia do mundo.” Assim seja/ para vocês./ Assim seja/ para todos nós (Estés, 1995/1996b, p. 11).

contada é, de autopsiá-la e fixá-la em determinados termos, mas de contextualizar seu surgimento, investigar correlações para pontuar sua potência enquanto contradiscurso.

Tendo em vista que a experiência de ler essa história não é passível de apreensão plena nessas linhas, associo-me à afirmativa de González, que diz: “la narración se hará presente cuando se olvide la teoría narrativa, es decir. Esto debe entenderse como un momento vivencial o receptivo o como quiera llamársele⁴⁷(2005, p. 220).

Apesar de algumas teorias da narrativa presentes na psicologia social buscarem esse fim, isto é, intentarem colocar o que uma narrativa é, acredito que acabam por “matar” a experiência que se tem em contato com a narrativa. Por esse motivo, o que fazemos aqui é, de algum modo, tentar “nos perder na história”, ou seja, adentrá-la narrativamente.

. . . la narración tampoco es certera sino tan indecisa que provoca dudas y discusiones indefinidas; no es un relato positivo, sino que está cargada de una enorme negación, pues se resiste a ser expresada en otros términos, a ser sustituida por conceptos o esquemas u otra narración ejerciendo una fuerza hacia su interior. Con una cosita así uno no sabe qué hacer, pero si se asume, si se le define, si se le cuelga una naturaleza, una ontología, yo escojo

definir a la narración como...

la narración es dospuntos... : ahí están, ahora...

espere, espere,

usemos párrafo aparte, que lo merece,

que se trata del gran momento,

ponga atención pero relájese, no es más que una definición y seguro usted estaba esperando este instante (porque sólo será un instante) desde hacía decenas de páginas

⁴⁷ Em livre tradução: ... a narração estará presente quando a teoria da narrativa for esquecida, isto é, isso deve ser entendido como um momento vivo, ou receptivo, ou o que você quiser chamá-lo, aqui será entendido.

y ahora es cuando, si quiere vaya por un café, para que despierte, para que se despeje y sacuda el fastidio que pudiera usted tener por causas totalmente ajenas a este escrito, para que disfrute pues de este despliegue de genialidad:

la propuesta de este estudio:

su médula:

el fruto de lapsus de reflexión y soplos de lucidez, de arduo

trabajo espontáneo,

así que aquí va y nos deseo buena suerte:

La narración es una cosita linda lindísima.

Púf.

Veamos...

La definición es poco rigurosa, pero, aceptémoslo, precisa; aunque es cierto, se mueve entre la abstracción de un término venido de la poética y la concreción de una expresión usada más bien a manera de piropo callejero. Pero justo este movimiento es el que una definición en todo caso debe de dar.

Lo que sí es inaudito en ella es la presencia de un superlativo; pueden los espíritus más inflexibles o ligeramente académicos llegar a aceptar un adjetivo dentro de una definición, pero cuando una definición atribuye a su objeto cualidades no esenciales y encima las exagera, entonces da cuenta más de la propia definición que del objeto que pretende definir. La definición se delata a sí misma. Esto es importante⁴⁸ (González,

⁴⁸ Em livre tradução: ... a narração tampouco é certa, mas é tão indecisa que provoca dúvidas e discussões indefinidas; não é um relato positivo, mas está carregada de uma enorme negação, pois resiste a ser expressada em outros termos, a ser substituída por conceitos e esquemas ou outra narração, exercendo uma força a partir do seu interior./ com uma coisinha assim não se sabe o que fazer, mas se for assumido, se for para definir, se for fixar uma natureza, uma ontologia, escolho definir a narrativa como.../a narração é dois pontos... : aí está, agora.../ espere, espere,/ usemos parágrafo à parte, que isso merece,/ que se trata do grande momento,/ ponha atenção, mas relaxe, não é mais que uma definição e acredito que você estava esperando este instante (porque só será um instante), havia dezenas de páginas e agora é quando, se quiser ir tomar um café, para despertar, para limpar e sacudir o aborrecimento que você poderia ter por causas totalmente sem relação com este escrito, para

2005, p. 193-194).

Essa coisinha lindíssima – o momento vivo, aquilo que somente a experiência em si proporciona, o mistério, o Reino – nunca poderá ser traduzida ou explicada completamente, por mais que em nossa escrita ou fala sejamos amantes da língua, contemplando-a, soletrando sua delicada composição e percebendo sua dolorosa canção (Agamben, 2014/2018).

Apenas a experiência do contato direto com a narração, lendo ou ouvindo, dá-nos a imagem do todo. Explicá-la em partes ou definir uma teoria narrativa não possibilita capturar tal experiência.

Assim, quando abordo a ação daquele que conta histórias a partir desse lugar que nomeamos contador de histórias, ou mais precisamente, aqui, *cantadora*, concebo a história como um complexo sistema, repleto de referências passíveis de serem experienciadas subjetivamente, mas não completamente definidas pelas palavras empregadas ou ordenação descoberta. Estamos percorrendo a história muito mais próximos do poeta que do gramático ou do historiador.

Outro ponto relevante, ao refletir sobre o que apreendemos como história sendo narrada, é que, tanto na versão oral quanto em seu formato escrito, adentramos um paradoxo, sempre observaremos os modos como a “língua chora sua relação perdida com o fogo” (Agamben, 2014, p. 34). Quando contamos uma história, estamos perseguindo algo que, de alguma forma, perdeu-se.

que aproveite esta exibição de genialidade:/ a proposta deste estudo:/ sua medula:/ o fruto de lapsos de reflexão e sopros de lucidez, de árduo trabalho espontâneo,/ então aqui vai e nos deseje boa sorte:/ a narração é uma coisinha linda lindíssima./ Púf./ vejamos.../ a definição é pouco rigorosa, mas, aceitemos, é precisa; embora seja verdade, ela se move entre a abstração de um termo que provém da poética e da concretização de uma expressão usada por meio de elogios de rua. Mas é apenas esse movimento que uma definição em qualquer caso deve dar./ O que é inédito é a presença de um superlativo; que os espíritos mais inflexíveis ou levemente acadêmicos cheguem para aceitar um adjetivo dentro de uma definição, mas quando um a definição atribui ao seu objeto qualidades não essenciais e acima delas exagera, então se percebe mais a definição em si do que o objeto que você pretende definir. A definição se trai. Isto é importante.

No mais, a questão da temporalidade relaciona-se à potencialidade sensível do ser humano e ao imaginário, uma vez que a história nasce quando há algo que já passou, seja uma situação vivida, ouvida, lida, pensada ou sentida. Os contadores de histórias existem nesse intermeio de contar algo para que não seja esquecido completamente, assim, talvez, (re)lembrar, mas, principalmente, misturar-se ao que se conta.

O elemento em que o misterio desaparece é a historia. É um fato sobre o qual cumpre refletir continuamente: que um mesmo termo designe tanto o decorrer cronológico dos feitos humanos quanto aquilo que a literatura narra, tanto o gesto do historiador e do pesquisador quanto o do narrador. Só podemos ter acesso ao mistério por meio de uma história e, todavia (ou, talvez, caberia dizer de fato), a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos Se investigar uma história e contar uma história são, na verdade, o mesmo gesto, então o escritor também se encontra diante de uma tarefa paradoxal. Deverá acreditar apenas e de modo intransigente na literatura – isto é, na perda do fogo –, deverá esquecer-se na história que tece em torno de seus personagens e, todavia – ainda que só a tal preço –, deverá saber discernir no fundo do esquecimento os estilhaços de luz negra que provêm do mistério perdido (Agamben, 2014/2018, p. 30-31).

Se anteriormente observamos certa dissonância quanto à plenitude da expressividade na comparação entre a contação de histórias performance e a contação de histórias gravada em um suporte concreto⁴⁹, agora adentramos um novo paradoxo.

Uma vez que, no exercício de analisar a obra escolhida, invariavelmente, situo-me como o escritor citado por Agamben, juntos percorremos a história escrevendo outra história, caminhamos em busca do “fogo perdido”; ou da comunhão dos corpos, citada por Medeiros e

⁴⁹ Cf. Cap. I, sessão 2.

Moraes (2015); ou mesmo em busca de um modo de ser literário, como pontua González (2005). Talvez estejam se questionando: o que torna a cantação de histórias gravada em tinta peculiar em relação à literatura?

Nesse âmbito, posso vislumbrar que uma boa resposta seja: na cantação gravada em tinta, essa de Estés, há intensa mescla de si, posicionada, clara, definida, citada diretamente na primeira pessoa e temporal, sócio e historicamente situada, o que permite-nos ver, se fecharmos os olhos, sua performance de contadora se desdobrando à nossa frente, observando gradativamente os recursos internos e externos, sua corporeidade apresentando-se em *presença*.

Na cantação de histórias aqui estudada, há claramente um narrador que vai abrindo passagem para diversas histórias, mas que apresenta ele mesmo, diretamente, o seu Ser e sua própria vida como “garantia” do que conta, pois as histórias o compõem de tal forma que seu esforço consciente dá lugar para a voz mitológica.

Estés (2014) define essa peculiaridade lembrando que ser uma guardiã das histórias, *cantadora*, é realizar o trabalho de criar alma, proporcionar a emergência de vínculos profundos com os que vieram antes e com aqueles que compartilham as histórias agora.

Nessa tradição, considera-se que as histórias são escritas como uma leve tatuagem na pele de quem as viveu. A formação de *curandeiras, cantoras y cuentistas* é muito semelhante. Ela deriva da leitura dessa escrita levíssima, do desenvolvimento do que se encontra nela . . . No caso dos melhores contadores que conheço, as histórias crescem das suas vidas como as raízes fazem crescer a árvore. É que as histórias os criaram, transformando-os no que eles são. E é fácil notar a diferença. Sabemos logo quando alguém criou uma história e quando a história criou alguém. É desse último caso que trata a minha tradição (Estés, 2014, p. 516-517).

Nesse percurso do pesquisar, estejamos próximos do que fundou Conceição Evaristo ao nos presentear com o termo *escrevivência*:

As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção... Na base, no fundamento da narrativa de Becos⁵⁰ está a vivência, que foi minha e dos meus. Escrever Becos foi perseguir uma escrevivência. Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para misturar a minha... (Evaristo, 2019, p. 11).

Encontramos, continuamente, essa “invenção das histórias”, também no esforço realizado pelos contadores de histórias para colherem da memória a voz dos que já contaram, somada às vivências que já tiveram.

Entre o ser *cantadora* de Estés, expresso em *las palabras de la chupatinta*, e a *escrevivência* de Evaristo, observo que a primeira abre sua vida, deixa clara sua identidade, submerge e mistura-se com as histórias, pois as histórias a criaram, vai dizendo quem, quando, como e onde, para assim dizer “o que conto é...”. Já a segunda, propositalmente, insinua, deixa dúvidas, cria histórias, afirma esse movimento revelando que “a literatura marcada por uma *escrevivência* pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange” (Evaristo, 2019, p. 12).

⁵⁰ *Becos da Memória* é o título do livro de Maria da Conceição Evaristo de Brito, no qual a vida dos moradores de uma favela prestes a ser destruída é narrada através do olhar da menina Maria Nova. Misturando criação e vivência, Evaristo (2019, p. 29-30) afirma que “a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! . . . escrevo como uma homenagem póstuma . . . Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela”.

4.2 TRANSPORTAR A ESSÊNCIA DA HISTÓRIA

“(…) na tradição da *cantadora/cuentista*, as histórias possuem pais, avós e às vezes padrinhos, que seriam a pessoa que lhe ensinou a história ou que a deu de presente para você (a mãe ou pai da história), e a pessoa que ensinou a história a essa pessoa que a passou para você (o avô da história). Na minha opinião é assim que deveria ser. Fornecer os créditos da história é muito importante, pois mantém o vínculo genealógico: nós estamos numa extremidade; a placenta na outra” (Estés, 2011/2012, p. 516).

A *cantadora* é aquela que transporta a história dentro de si, que transmite o que foi repassado por outros e também comunica a sua vivência, ela é a “semente” que irá desenvolver-se em fidelidade com a árvore que a gerou, e que vai não só dar continuidade, mas também nomear essa linhagem quando for contar suas histórias.

Contudo, nesse ínterim, ela também transporta outra semente, a palavra que leva ao Reino, essa capacidade de acessar de certa maneira a linguagem e “reativar o fogo perdido”. Adentramos a “verdadeira” história sobre o que não pode morrer nunca sendo apresentados ao Tio Zovár:

. . . um velho camponês que sobreviveu aos horrores da Segunda Guerra Mundial na Hungria. Ele carregou a essência dessa história através de florestas em chamas, de lembranças de acontecimentos que não se podem mencionar, de dias e noites passados em campos de trabalhos forçados. Ele trouxe a semente dessa história pelos oceanos nas trevas da viagem de terceira classe para a América. Abrigou essa história enquanto seguia em trens negros pelos campos dourados ao longo da fronteira norte que separa os Estados Unidos do Canadá . . . guardou o espírito da história num refúgio junto do coração, conseguindo de algum modo mantê-lo em segurança, afastado das guerras que crepitavam no seu íntimo (Estés, 1995/1996b, p. 14).

Adentrando o conto sobre Tio Zovár, “aquele que pedia mais histórias como quem pede uma cerveja preta” (Estés, 1995/1996b, p. 19), Estés rememora poeticamente lembranças de uma tenra infância, pois tinha cinco anos de idade quando ele chegou, era a única criança entre adultos, todos refugiados da guerra.

Logo, a descrição da chegada do tio é detalhada a partir de sua perspectiva de criança, repleta de descrições sensoriais e emotivas, discorre sobre formas, cheiros, sensações, movimentos e sentimentos das expressões faciais observadas.

Apesar de utilizadas como pontos de referência que marcam suas lembranças da infância, essas descrições acabam por expressar um movimento que é comumente observado pelos historiadores que coletam dados por meio da história oral⁵¹: nas “lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são como mostrou Dominique Veillon, de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores” (Pollak, 1989, p. 11).

Estés conta as vivências com sua família materializando que a coesão grupal auxilia a rememoração do passado, tendo em vista que o “grupo é suporte da memória se nos identificamos com ele e fazemos nosso seu passado” (Bosi, 1987, p. 336). Isso nos leva a compreender esse conto, gravado em tinta, também como um *objeto de memória*⁵² que circunscreve o quadro de referência do grupo social de refugiados que se formou naquele

⁵¹ Abordagem historiográfica decorrente da perspectiva construtivista da história, que se interessa no modo como os fatos sociais são solidificados em determinadas narrativas, privilegia “análise dos excluídos e das minorias . . . [considerando] a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’” (Pollak, 1989, p. 4). Enquanto metodologia de pesquisa das ciências sociais e humanas, compõe-se basicamente pela coleta oral, a realização de entrevistas com indivíduos que tenham presenciado ou mesmo participado dos acontecimentos em análise.

⁵² Aquilo que materializa a memória coletiva como uma “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra . . . em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes . . . a referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis. Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território . . . eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referência e de pontos de referência” (Pollak, 1989, p. 9).

local. Para Bosi (1987), a memória compõe-se de quadros sociais, constantemente dependendo dos grupos de referência aos quais a pessoa que rememora esteve conectada. Além disso, considera que:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (Bosi, 1987, p. 17).

Considero que há uma pertinência relativa no que foi apontado por Bosi, uma vez que o fator constitutivo atual da memória, composta pelos materiais disponíveis à consciência no aqui e agora de seu pronunciamento, não pode ser considerado forma unívoca do funcionamento da memória, levando-se em conta que a complexidade do rememorar também engloba o campo de imagens carregadas de afetividade, tal qual se construíram na época da vivência.

Tomemos por exemplo disso o que ocorre com as vítimas de situações traumáticas. Por mais que as condições materiais atuais sejam renovadas, elas ainda se sentem presas à “repetição compulsiva das imagens e sensações do trauma” (Fernandez & Maia, 2000, p. 380), o que não deixa de ser uma expressão da memória para além da consciência atual. O ponto de vista da consciência atual compreende que não há situação crítica ocorrendo, porém

a “memória do trauma” permanece, acionando percepções subjetivas e corporais tais como ficaram marcadas no indivíduo.

Importa salientar que, enquanto objeto de memória, o livro aqui analisado é também um rastro que permite nos aproximarmos dos discursos que foram organizados e sobreviveram em torno dos acontecimentos daquele período. Não se trata, especificamente, de abordar fatos na exatidão como ocorreram na época, mas de sustentar essa incerteza: o eu que narra hoje, ao tentar resgatar o eu que viveu aquilo, consegue recuperar completamente os acontecimentos conforme foram experienciados na época?

Considerando o ser contador de histórias, como os contadores nos informaram nos capítulos anteriores, a abordagem que trago do uso que um contador de histórias faz de sua memória não se apresenta fixada nas vivências materiais e/ou individuais da forma como descreve Bosi, ao colocar apenas a configuração atual da memória, instituindo que “memória não é sonho, é trabalho”. Nessa perspectiva, compreendo o trabalho citado por Bosi – repensar o ontem com imagens de hoje – apenas como parte do que é a memória.

A memória de nossa *cantadora* talvez esteja muito mais próxima de uma intersecção entre o trabalho e o sonho. Em nosso vocabulário, usamos a palavra “sonho” para designar algo que almejamos alcançar na vida: “sonho em ser médico!”; quando alguém se detém com constância em fantasias improdutivas, estaremos a dizer que “só vive a sonhar!”, como se o que pensasse estivesse em outro nível que não o da concretude do real; também nos referimos ao sonho como um doce feito de massa de pão frita e recheada; mas, tem ainda aquele sonho que contamos aos outros quando acordamos, quando a palavra “sonho” se refere a uma história que vivenciamos enquanto dormíamos, por vezes parecida com a vida que levamos ou tantas outras repleta de situações consideradas mirabolantes.

Para a Psicologia Analítica, esse tipo de sonho

. . . faz parte de outra forma de pensar da psique [pensamento associativo]. Fonte de

informação de primeira grandeza, ele apresenta a linguagem do inconsciente, que, embora diferente da que o consciente está acostumado a articular, possui amplitude e profundidade de sentido, remete aos primórdios da humanidade e por isso mesmo carrega conhecimento, ou melhor, transporta uma sabedoria. Esta característica do sonho, de comunicar de forma diferente do que a consciência está habituada, gera a sensação de falta de sentido, mas é exatamente o que favorece o surgimento de outras perspectivas diante da vivência (Silva, 2017, p. 18).

Isso posto, os sonhos são “produzidos” pelo inconsciente, não pela nossa parte consciente, sendo apenas apresentados para a consciência no momento em que esta acorda da noite de sono. O lugar de “produção” dos sonhos é igualmente o lugar do qual ressoa a *voz mitológica* da *cantadora*, a parte mais profunda da psique, imagética, associativa e criativa por excelência, que também foi situada por Jung (1930/2013a) como fonte acessada espontaneamente pelos artistas por meio do modo visionário de criar, sendo possível observar sua expressão quando:

O tema ou vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é-nos desconhecido. Sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos. Esse tema constitui uma vivência originária que ameaça a natureza, ferindo-a em sua fragilidade e incapacidade de compreensão . . . rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas. Permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou. Trata-se de outros mundo? Ou ainda do espírito? Ou das fontes originárias da alma humana? Ou ainda do futuro das gerações vindouras? Não podemos responder a essas questões nem pela afirmativa, nem pela negativa (Jung, 1930/2013a, p. 91-92).

Agamben (2014/2018), ao abordar o verdadeiro escritor, faz uma aproximação à ideia de que há algo no processo criativo que nos escapa, de que não temos total controle. Citando Dante Alighieri, o autor traz a imagem da mão do escritor tremendo no momento em que o que se escreve está para além dele mesmo:

Dante resumiu num único verso a situação do artista diante dessa tarefa impossível: “o artista/a quem, no hábito d’arte, treme a mão”. A língua do escritor – como o gesto do artista – é um campo de tensões polares, cujos extremos são o estilo e a maneira. “O hábito de arte” é o estilo, o domínio perfeito dos meios, em que a ausência do fogo é assumida peremptoriamente, porque tudo está na obra e nada lhe pode faltar. Não há, nunca houve mistério, porque ele é inteiramente exposto aqui e agora e para sempre. Mas, nesse gesto imperioso, às vezes se produz um tremor, algo como uma vacilação íntima, em que adruptamente o estilo transborda, as cores desbotam, as palavras balbuciam, a matéria coalha e entorna. Esse tremor é a maneira; esta, na sedimentação do hábito, testemunha mais uma vez a ausência e o excesso do fogo. E em cada escritor verdadeiro, em cada artista há sempre uma maneira que se mantém à distância do estilo, um estilo que se desapropria em maneira. Desse modo, o mistério desfaz e afrouxa a trama da história, o fogo amarfanha e consome a página da narrativa (Agamben, 2014/2018, p. 34-35).

Para o contador de histórias também há um estilo, existem técnicas e muito treino em seu fazer, mas, quando abordamos a *cantadora Estés* e sua participação junto à *voz mitológica*, aproximamo-nos da maneira. Parte do que faz é trabalho, isto é, direciona-se pelas suas memórias conscientes, condições materiais de sua existência; mas a outra parte do seu fazer é sonho, pois se associa a uma perda da vontade consciente, momento em que ela passa a agir segundo um antigo modo de funcionamento da humanidade, imagético e poético por

excelência, como que tomado por algum elemento maior que ele mesmo. Uma força misteriosa que se faz presente em seu fazer, que a *cantadora* nomeia “El duende”:

El duende é literalmente força ou o vento elemental por trás da vida criativa e dos atos de uma pessoa, compreendendo o seu jeito de caminhar, o som da sua voz, até mesmo a sua forma de levantar o dedo mindinho. É um termo usado no *flamenco*, e é também empregado para descrever a capacidade de “pensar” em imagens poéticas. Entre os contadores de histórias de tradição latino-americana, ele é considerado como a capacidade que uma pessoa tem de se sentir plena de um espírito maior do que o seu próprio. Quer seja artista, quer seja observador, ouvinte ou leitor, quando *el duende* está presente, você o vê, o ouve, o lê, o sente por baixo da dança, da música, das palavras, da arte. Você sabe que ele está ali. Quando *el duende* não está presente, você também sabe (Estés, 1992/2014, p. 526).

Logo, esse tipo de contar é tido como uma sensibilidade ampla, que vai muito além da vontade consciente, permite acessar e reviver algo maior. Embora não seja idêntico a algum acontecimento do passado, liga-se a ele, pois outros seres humanos já o contaram antes, movidos pela mesma essência das histórias, pela mesma força.

Nesse ponto, pode-se dizer que, na atuação da *cantadora*, vemos “duas memórias” em ação: a memória consciente, advinda de suas experiências, do que ouviu ou viveu, algo que foi adquirido e armazenado ao longo da vida e é passível de ser conscientemente feito; e a memória inconsciente, veículo da manifestação artística, lugar de ligação com os conteúdos mais profundos da humanidade, expressão de *el duende*, força capaz de sensibilizar profundamente quem assiste, ouve ou lê. Por esse motivo, Estés coloca que, “quando as pessoas ouvem contos, não estão propriamente “ouvindo”, mas lembrando” (Estés, 1999/2005, p. 12).

Podemos perceber que o desenvolvimento dessa sensibilidade marca também a fase inicial da sua formação como *cantadora*, pois, tal como tratamos nos capítulos anteriores, é na vivência do cotidiano compartilhado com outros contadores que se forma um contador tradicional.

Ao longo da análise, consideraremos todas as histórias do livro como originárias dessa dupla memória, da relação entre trabalho e sonho, pois veremos na criança Estés que sua capacidade de observar, sentir e perceber estava sendo depurada pelo exercício contínuo de ler o mundo⁵³, ao passo que a *cantadora* Estés nos convida para adentrar sua canção.

Uma expressão dessa mescla pode ser vista quando, na estação de trem, aguardando com os familiares a chegada do Tio Zovár, ela observa que, do seu ponto de vista infantil, tudo era sapatos e malas trombando, além de que: “havia muitos velhos tão encurvados que seu tamanho era semelhante ao meu. Eu conseguia encarar de frente os olhos de muitos velhos, e eles sorriam para mim com seus sorrisos extremamente assustadores pela falta de dentes, mas tão carinhosos” (Estés, 1995/1996b, p. 24).

No decorrer de toda a história, o Ser criança de Estés é marcado como uma posição ímpar, a partir da qual era possível observar o mundo dos adultos de uma perspectiva expectante, mas também compassiva, uma vez que transportar a essência das histórias, ser uma semente, requereria vivenciar as diversas experiências de seu grupo familiar, presencialmente ou não. Quando Tio Zovár a encontrou:

. . . pôs no chão o pequeno saco com seus pertences e sua mala de papelão. Tirou devagar o chapéu e se ajoelhou bem diante de mim na plataforma de concreto. Muitos sapatos e botas passavam apressados à nossa volta. Vi os cabelos prateados encharcados de suor das suas suíças, e o pelos duros e fluorescentes da barba por fazer

⁵³ Paulo Freire afirmava que é vivendo o cotidiano que aprendemos a ler o mundo, adquirindo a compreensão dos objetos, de tal forma que nossa leitura de mundo sempre precede a leitura da palavra (Freire, 1993).

no seu queixo e nas faces. Titio estendeu uma grande mão, segurou minha cabeça e me envolveu com o outro braço. Jamais me esquecerei das suas palavras quando me abraçou forte: “Uma... criança... viva”, sussurrou (Estés, 1995/1996b, p. 27).

A expressão sussurrada por Zovár marca a profundidade do trauma vivenciado. Quantas crianças ele pôde encontrar com vida durante a guerra? Agamben (2008) recorda a não vida nos campos de concentração, conta-nos sobre Hurbinek, uma criança de aproximadamente três anos que todos tentavam entender, mas cuja palavra não era compreensível.

A história lembrada por Agamben (2008) foi contada por Primo Levi, sobrevivente do holocausto judeu no livro *Os afogados e os sobreviventes*. Nesse relato, Primo Levi ainda detalha: “Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras” (Agamben, 2008, p. 47).

Da impossibilidade de o trauma ser completamente expresso e da existência efêmera de Hurbinek, podemos ter uma ideia da carga afetiva emergente nesse encontro do tio com a criança Estés. Nas poucas palavras de Zovár, temos a dor e o horror do campo de concentração, que Estés revela poeticamente ao nos contar como sentiu essa recepção do tio:

Apesar de ser tímida com estranhos, retribuí seu abraço do fundo do coração porque, embora na ocasião não conhecesse nenhuma palavra para descrevê-la, compreendi a expressão no seu olhar. Era uma expressão com a qual eu já havia deparado uma vez na minha infância, por ter visto os olhos de cavalos salvos de um incêndio súbito e terrível nas estrebarias (Estés, 1995/1996b, p. 27).

De alguma forma, atuando como uma historiadora do passado, Estés acaba por nos contar a vivência que os membros de sua família tiveram, tanto da guerra como do pós-guerra,

ao mesmo tempo que relata sobre sua formação enquanto contadora de histórias. Assim, percorrer as páginas desse livro é embrenhar-se cada vez mais nas marcas deixadas pelas perturbações estressantes pós-traumáticas.

As pesquisadoras da Universidade do Minho, em Portugal, Fernandez e Maia (2000), afirmam que as “experiências traumáticas interrompem as tarefas desenvolvimentais, introduzindo descontinuidade no percurso da vida e deixando as vítimas presas a uma repetição compulsiva das imagens e sensações de trauma” (p. 380). É a criança Estés que vai contando como observava essas marcas do trauma aparecerem no cotidiano, sendo que muitas vezes era a ausência de palavras o indício de que estavam à mostra:

Como os outros refugiados na nossa família, titio sofria com suas lembranças e se esforçava muito para não falar diretamente das suas experiências na guerra . . . Quando titio falava do passado, suas palavras de algum modo eram muito piores de ouvir quando eram breves. Ele dizia: “Foi muito ruim”. A isso se seguia um longo silêncio (Estés, 1995/1996b, p. 29).

A descontinuidade narrativa é relatada por Fernandez e Maia (2000) como uma das consequências das experiências traumáticas, relacionada não apenas à perda do sentido de continuidade da vida, mas também à sensação de incapacidade de revisitar as memórias da época do sofrimento. Embora as autoras refiram-se aos veteranos de guerra de Portugal ao abordarem a intervenção psicoterapêutica em Perturbação de Stress Pós-traumático de Guerra, elas baseiam-se em critérios diagnósticos já descritos em outros documentos da saúde:

Exposição a um acontecimento traumático; experiência, observação ou confronto com a ameaça de morte. Ferimento grave ou ameaça à integridade física; a resposta da pessoa envolve medo intenso, sentimento de falta de ajuda ou horror; re-experiência persistente do acontecimento; evitamento persistente a estímulos associados com o trauma e embotamento da reactividade geral; reactivação aumentada e persistente

(Fernandes & Maia, 2000, p. 381-382).

Também na história narrada por Estés esses pontos aparecem, seja no silenciamento do tio, nas vezes em que apenas muito gim e muita vodca davam-lhe alívio, nos momentos solitários em que saía para caminhar pela floresta, na raiva incontida ou quando apenas as lágrimas apareciam para dizer.

Faz-se possível perceber que todos que vivenciam uma guerra tornam-se vítimas dela e, possivelmente, apresentam sintomas semelhantes, o que levou Estés a afirmar: “durante muito tempo, nossa pequena casa esteve cheia, com muita gente que acabava de voltar da guerra – e acabava de voltar dos mortos. Eles traziam centenas de perdas e imagens horrendas que não podem ser descritas apenas com palavras” (Estés, 1995/1996b, p. 32-33).

Contudo, “as pessoas precisam falar daquilo que as machucou. Se não, a besta da guerra surge nos pesadelos, em crises súbitas de choro e ataques de raiva” (Estés, 1995/1996b, p. 29), e aquilo que as histórias possuem de mais profundo, o espírito das histórias, essa outra memória, de alguma forma ainda foi mantida dentro do tio Zovár. Apesar de as dores que emudeciam sua boca quando as lembranças da época horrenda vinham, aos poucos ele pôde dar novo lugar às histórias.

Nesse âmbito, para dar vazão às histórias da guerra, foi necessário recorrer a “Esse Homem”, título outorgado a uma personagem que era convocada todas as vezes em que o tio iria contar algo da guerra. A criança Estés logo percebeu que se tratava dele mesmo, mas que essa era a única forma possível de adentrar as lembranças terríveis, assim, “Esse Homem” passou a fazer parte das histórias que tio Zovár contava:

Esse Homem... Esse Homem que eu conheci, ele era atormentado pelas últimas imagens das velhas da aldeia quando os comboios levaram os homens e os meninos embora... Elas... as velhas, praticamente sem nenhum dente na boca, uivavam literalmente para os céus, jogadas no chão com a neve entrando nas bocas e nos olhos,

esmurrando o chão enlameado, velhas de quatro, socando o chão com os punhos fechados de dor (Estés, 1995/1996b, p. 29).

Ser capaz de falar sobre as vivências dolorosas só foi possível ao tio de Estés por meio de “Esse Homem”, o que nos remete à utilização espontânea de uma fórmula bastante conhecida por esse contador de histórias tradicional: histórias ocorrem num determinado tempo e espaço, contêm personagens, cenário, enredo etc., só que, nesse caso, podemos notar que o distanciamento interposto entre o narrador e a personagem, que viveu a história, possibilitava certa segurança afetiva ao contador.

A construção da confiança e da segurança é nomeada como um dos pontos do desenvolvimento do processo terapêutico das vítimas de trauma, vista para além da relação estabelecida com cuidadores e profissionais que auxiliam o tratamento, também se relaciona a uma segurança interna que

baseia-se na construção em imaginação de “um lugar especial”. Lugar construído pelo sujeito, e que está inteiramente vocacionado para lhe transmitir conforto e segurança . . . pede-se ao sujeito para se transportar para um espaço real ou imaginário. A que só ele tem acesso, e em que possa experimentar paz, bem estar (Fernandez & Maia, 2000, p. 384).

Tio Zovár não recebeu nenhuma dessas instruções, mas, de algum modo, algo ocorreu para que ele elaborasse uma maneira de conscientizar sua vivência traumática, aliviando o sofrimento por meio de uma abordagem sutil do eixo traumático, ele “descobre a saída” aproximando-se dos recursos do imaginário, um espaço dimensional seguro onde foi possível (re)existir: “Esse Homem”.

Trata-se de um movimento curativo⁵⁴, a partir dos recursos do pensamento associativo, isto é, do inconsciente, que é criativo por excelência, permitindo que, ao contar as histórias vivenciadas, Zovár se tornasse o narrador de sua própria vida, atualizada em “Esse Homem”. Certo distanciamento seguro permitiu uma aproximação indireta à dor, criando um novo modo de relacionamento com ela.

Sobre esse processo, que aqui nomeio como curativo, convém lembrarmos que deixar de nomear na primeira pessoa um acontecimento vivido por si mesmo também assemelha-se ao quadro observado na esquizofrenia, no qual há um sobrepujamento da consciência pelos demais conteúdos inconscientes, a ponto de não ser mais possível identificar a totalidade que nomeamos de Eu.

Nesse âmbito, o indivíduo aliena-se de si e do ambiente, observam-se apenas fragmentos de sua história de vida e, nessa dissociação, o que mais aparece é a comunicação direta do inconsciente, caracterizada pela desconexão e pela descontinuidade, ora um fragmento, ora outro, assim por diante.

Jung (1935/2017) referia-se ao quadro esquizofrênico como um “afogar-se” nos conteúdos do inconsciente, situação em que não há ego referente à centralidade da consciência derivada da “percepção e orientação no mundo *externo*”, ou o ponto de congregação dos aspectos que podem ser observados como um contínuo da personalidade

⁵⁴ Compreendo a cura enquanto um processo de recuperação, melhoria, regeneração, resolução de algo que estava sendo dolorido, complicado, sofrido, difícil, não necessariamente vinculado a algum modelo específico, mas aos parâmetros de bom ou mau instituídos pelo próprio indivíduo que se considera curado. Tal consideração associa-se à Psicologia Analítica, na qual Jung (2011) chega à definir a cura como um “educar para a plena consciência ... Autonomia comunal” (p. 193). Vemos que na cantação em análise, Estés frisa exatamente esse processo autônomo do tio.

capaz de continuidade histórica e mediação entre as vivências ambientais (externas) e orgânicas ou psíquicas (internas).

A comparação da água exprime com bastante propriedade a natureza e o significado do inconsciente. Onde não há água, não há vida; onde há água demais, tudo se afoga. É tarefa da consciência escolher o lugar apropriado onde não se esteja muito perto nem muito longe da água; mas a água é indispensável (Jung, 1958/2011, p. 305).

Esse aspecto expressa a concepção, na psicologia analítica, de que a consciência necessita de contato constante com o inconsciente ou, ainda, de que o pensamento linear necessita do pensamento associativo; por mais que possam parecer opostos, são complementares. Assim, a doença é entendida como mais uma das variações possíveis nesse processo de busca pela complementariedade, que poderá ser bem ou mal recebida, dependendo do nível de adaptação do indivíduo consigo mesmo e com a sociedade onde vive:

O elemento patológico não reside na existência dessas ideias [advindas do inconsciente], mas na dissociação da consciência que não consegue mais controlar o inconsciente. Em todos os casos de dissociação é, portanto, necessário integrar o inconsciente na consciência (Jung, 1939/2017a, p. 49).

Nesse processo de integração, caberia à consciência, e junto a ela o Eu, ter ciência dos conteúdos advindos do inconsciente, processo calcado na função complementar dos modos de pensamento, também nomeado de conscientização. Trata-se de processo, pois não se esgota, é contínuo movimento, sendo que a possibilidade de controle do inconsciente, citada acima por Jung (1939/2017a), não se daria no sentido de esgotá-lo, tomar as rédeas e limitar, tal qual em uma guerra entre as partes, mas na perspectiva de um relacionamento em que todas as partes precisam ser consultadas e chegarem a um acordo.

Logo, aspectos do modo de pensar associativo, característica do funcionamento inconsciente, necessitam ser aceitos também pela consciência, o que acena para o corporal, o

imaginário, a arte, os mitos, entre outros aspectos expressivos possíveis a esse modo de pensar⁵⁵.

Porém, nem todas as dissociações serão passíveis de conscientização, por vezes não houve formação hábil o suficiente para o Eu fazer essa mediação entre conteúdos inconscientes (psíquicos) e acontecimentos do ambiente, serão esses os “afogados”, os que não sobreviveram à força das águas do inconsciente.

Tais águas fazem parte do funcionamento natural da psique, a capacidade de nadar ou navegar sobre elas é que seria exercitada ao longo do desenvolvimento. A meu ver, é exatamente esse o movimento de Zovár ao contar as histórias a partir de “Esse Homem”. Como um bom contador de histórias tradicional, baseado na oralidade, ele narra as histórias que lhe compõem, aproxima-se do inconsciente traumático e, da mesma maneira que um barqueiro ou nadador se orienta por meio dos fluxos das águas, ele percebe o momento de usar a personagem ou de falar em primeira pessoa, respeitando os afetos e as imagens que lhe surgem.

Não é fácil dar nome a nossa dor e romper o silêncio, dando voz a nossa história de dor e sofrimento. Isso é apontado por Oliveira, Meneghel e Bernardes (2009)⁵⁶ como o primeiro passo no processo de resistência àquilo que nos oprime. Entretanto, a maneira como esse processo se dá pode ter diversas variações e muitas delas necessitam ser compreendidas dentro do aspecto criativo, associativo e imagético da psique, sendo de algum modo integradas à consciência.

Jung (1939/2018, p. 51, §68) afirma que “não existe doença que não tenha sido também uma tentativa malograda de cura”, referindo-se à capacidade de autorregulação

⁵⁵ Nise da Silveira, expoente no trabalho de terapia ocupacional com pacientes esquizofrênicos, baseando-se na Psicologia Analítica, afirmava que, com frequência, as atividades feitas com as mãos revelam “as sementes criativas” do espírito humano, sendo um excelente meio de expressão dos conteúdos inconscientes, repleto de potencial terapêutico (Silveira, 2015).

⁵⁶ Cf. Cap III, p.68.

psíquica que possibilita recursos variados, os quais, se forem compreendidos, atuam para favorecer a transformação do indivíduo, mas, se não o forem, podem tornar-se empecilhos para o viver. No caso de Tio Zovár e sua relação com as histórias, a vivência como contador tradicional, na qual as histórias nascem da vida sendo vivida, demonstra-se que, para resistir à opressão e ao sofrimento, ele cria, imagina, interpreta papéis, atua como um contador das histórias de sua própria vida, torna-se “duplo”, narrador e personagem, utiliza os recursos de seu imaginário e sua sensibilidade, percebendo e respeitando sua dor. Então, ele navega, nada, mas não se afoga, assim, demonstra que não perdeu a aliança entre as duas formas de pensar.

Concretamente, ele utilizava esses recursos conectando-se à natureza, ouvindo que histórias ela conta, à maneira do avô de Munduruku⁵⁷ ele vai caminhando por entre as árvores, cuidando das plantas e nutrindo com suas histórias a nova semente – a criança viva. Todo esse esforço para (re)contar as próprias histórias de dor e sofrimento e conciliá-las com as demais histórias da natureza possibilitou que, após certo período, não fosse mais necessário falar como “Esse Homem”, podendo ser novamente um em vez de dois. Que força de cura seria essa, incrustada na vida sendo vivida com as histórias da floresta ou pelas histórias da floresta?

4.3 VIVER E CONTAR HISTÓRIAS: DO CAMPO DE EXTERMÍNIO AO JARDIM DO ÉDEN

. . . Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque a sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação (Levi citado por Agamben, 2008, p. 43).

⁵⁷ Cf. Cap. II, sessão 2.1.

Ao abordar *O que Resta de Auschwitz*, Agamben (2008) pontua os efeitos do campo de concentração e, por meio de diversos relatos, trata desse terrível experimento dessubjetivante da humanidade, no qual se apresentou o ponto máximo da vida nua, da vida sem sentido algum, do não-homem.

A passagem citada acima é parte da descrição que Primo Levi faz do que acontecia àquele que vivenciava completamente o campo de concentração; totalmente dessubjetivado, era nomeado Mulçumano pelos demais integrantes do campo, já incapaz de Ser, pois despossuído de toda a sua identidade e capacidade cognitiva, logo via-se um corpo terminando de definhar ou caminhante como um boneco para ser exterminado pelos opressores uniformizados.

Nessa perspectiva, aquele que vivenciava completamente os efeitos do campo de concentração e extermínio, o Mulçumano, era também o que definhava e morria, incapaz de testemunhar, cabendo o testemunho aos sobreviventes, os que, de alguma forma, ainda se mantinham agarrados ao cerne de sua subjetividade, ao “ponto sem retorno”. Conforme afirmou Bettelheim, seria

o ponto além do qual nunca, sob circunstância alguma, se cederia ao opressor, mesmo que isso significasse arriscar-se ou perder-se a vida. Isso significava estar ciente de que, caso sobrevivesse ao preço de ultrapassar este ponto, a pessoa estaria apegando-se a uma vida que perdera todo o seu sentido. Significaria sobreviver – não com um respeito próprio reduzido, mas sem nenhum (Bettelheim citado por Agamben, 2008, p. 63).

Por meio da história que nos conta Estés em *O jardineiro que tinha fé: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca* (1995/1996b), sabemos que Zovár também passou por um campo de concentração para trabalhos forçados, e foram muitas as tentativas de extermínio que ele enfrentou, de maneira que suponho encontrar na sua confiança na natureza

e nas histórias algo como o seu “ponto sem retorno”, aquilo que não pode morrer nunca, o que o coloca também na qualidade do jardineiro que tinha fé.

Como “Esse Homem”, ele conta a Estés sobre o exército estrangeiro invadindo sua casa na terra natal, diz que chegaram pegando tudo o que podiam para comer, depois perguntaram a ele que parte do arvoredo era dele, pois pretendiam poupá-la em retribuição, então, ele passa a defender seu “ponto sem retorno”:

‘Que árvores são minhas? *Todas* as árvores que estão vendo até onde os olhos alcançam, *todas elas* são minhas’. Ele apontou não só para seu bosque, mas para os de todos os seus vizinhos e para a antiga floresta que se estendia por quilômetros afora, até o horizonte. E por essa resposta eles o jogaram ao chão e deram chutes na sua boca inúmeras vezes por ‘ter a mentira na língua’. Eles quebraram o maxilar d’Esse Homem e o largaram. Enfurecidos, atearam fogo à madeira seca nos centros dos maiores pinheiros. Os galhos secos explodiram em chamas a partir dos pés até os topos das árvores e, assim, os bosques foram arrasados em questão de instantes (Estés, 1995/1996b, p. 32).

Quando abordamos a capacidade humana de resistir, por vezes pode nos vir à mente uma força contrária, ininterrupta, até mesmo o fato de combater e avançar sobre quem nos oprime, mas, na obra analisada, a ideia de resistência aparece muito mais próxima da construção de uma firmeza para saber manter sob todos os aspectos aquilo que se considera mais verdadeiro na vida.

Estés (1992/2014), mesmo considerando que resistir também signifique endurecer, tornar firme e robusto, prefere pensar na resistência como uma espécie de fortalecimento, como um processo contínuo e permeado de desafios e variações. Assim, recorda que a própria natureza nos ensina como se dá a resistência:

A planta da pata dos filhotes de lobos são macias como barro molhado quando eles

nascem. São só os passeios, as perambulações, as migrações nas quais seus pais os levam que os enrijecem. Então, eles podem escalar e saltar sobre cascalhos cortantes, sobre urtigas, até mesmo sobre o vidro quebrado, sem se machucar (Estés, 1992/2014, p. 435).

A resistência de Zovár diante dos opressores de uniforme, mantendo-se firme em suas convicções, na crença naquilo que lhe era mais caro – seu vínculo com a floresta –, foi assumir uma verdade sensível. Esse vínculo que ele apresentava com a terra e com as histórias foi construído ao longo de toda a sua vida e, com certeza, também veio através de seus ancestrais. Tal potência transgeracional aparece em diversas passagens do livro. Deixo-vos com Zovár:

“Já ouvi pessoas perguntando onde fica o jardim do Éden. Ora! Qualquer lugar que se pise nesta terra é o jardim do Éden. Toda esta terra . . . é verdade que em muitos lugares o Éden está enterrado e esquecido, mas o jardim pode ser restaurado. Onde quer que haja terra sem uso, mal utilizada ou exausta, o Éden ainda está bem ali embaixo” (Estés, 1995/1996b, p. 36).

O Éden é também proveniente de uma história bíblica, do livro de *Gênesis*, ele teria sido o primeiro lugar habitado na terra pelo homem, ainda recém-criado por Deus, lugar de todas as bênçãos, com abundante alimentação, belezas exuberantes e toda sorte de animais e plantas em paz e harmonia com o homem, que seria uma espécie de regente ou líder ali, sempre “servido” pela abundante natureza.

Assim, o Éden também é conhecido como o Jardim do Éden e relacionado à ideia de um paraíso. Na continuidade da história, o homem teria sido expulso do Éden, para nunca mais voltar, após ter desobedecido a Deus, alimentando-se da árvore da ciência do bem e do mal. A partir de então, ele só iria alimentar-se com o que conseguisse retirar da natureza com o suor de seu esforço.

Zovár, vinculando-se à natureza a ponto de considerá-la um Éden permanente, surge fazendo uma releitura da história bíblica, um contradiscurso que se relaciona aos antigos saberes dos povos originários da região da Hungria, os quais eram considerados pelo catolicismo como pagãos⁵⁸, uma vez que não adoravam um deus tal qual os cristãos católicos afirmavam existir.

Muito embora haja o fato de que, historicamente, ocorreu a inclusão do catolicismo na região, essa interpretação da bíblia que a família de Estés apresenta, repleta de intensa valorização da natureza, encontrando o divino em toda a sua extensão, também expressa a resistência de seu grupo familiar e a permanência dos saberes originários de seus ancestrais.

Elíade (2016) recorda que, decorrente do confronto entre os populares *viventes* da Europa – com uma religião pautada no Cosmo e repleta de ênfases na natureza – e os missionários cristãos – que traziam o mito de Jesus, filho do Deus único – surgiram camuflagens e transformações que deram um tom específico a essa religiosidade cristã ali configurada.

. . . os camponeses, devido ao seu próprio modo de existir no Cosmo, não se sentiam atraídos por um cristianismo “histórico” e moral. A experiência religiosa específica das populações rurais era nutrida pelo que se poderia chamar de um “cristianismo

⁵⁸ Pessoas que reconheciam e praticavam os saberes advindos da compreensão de mundo existente em diversos povos originários na Europa, conhecida popularmente como paganismo e entendida como uma espécie de religião cósmica. Não se trata exatamente de conhecimentos e práticas homogêneos, mas, para fazermos uma aproximação a esse saber, podemos citar a vertente mais conhecida em nossos dias, nomeada como Céltica ou Druídica, na qual se compreende o mundo por meio da visão politeísta e animista, em que os fenômenos da natureza já eram referenciados dentro de um panteão divino, muito antes dos caracteres antropomórficos serem adicionados historicamente. Essa religião é repleta de deidades que compartilham o cotidiano, duendes, fadas, elfos etc., de tal forma que, nas práticas ritualísticas, não há divisão entre os reinos da natureza e os do mundo transcendente. Assim, o indivíduo se relaciona com os locais da natureza como uma prática sagrada, de tal forma que, historicamente, seus santuários eram reconhecidos como espaços sagrados separados do mundo comum, no sentido de serem respeitados como expressões de forças maiores, mas localizados dentro da natureza, como nascentes, bosques ou lagos. Mesmo com o antropomorfismo das divindades, muitos nomes divinos permaneceram se referindo a locais específicos ou a características geográficas, uma indicação clara do quão estreitamente os Celtas formavam sociedades identificadas com a natureza, também com os lugares. Isso ainda se une ao fato de os deuses celtas não serem adorados em templos, mas nos campos e nas florestas de carvalhos etc. (Wood, 2019).

cósmico”. Os camponeses da Europa compreendiam o cristianismo como uma liturgia cósmica. O mistério cristológico envolvia igualmente o destino do Cosmo . . . A solidariedade mística com os ritmos cósmicos, violentamente atacada pelos Profetas do Antigo Testamento e apenas tolerada pela Igreja, constitui o centro da vida religiosa das populações rurais . . . [para as quais] os sacramentos santificam igualmente a natureza (Elíade, 2016, p. 149).

Como membro de uma coletividade marcada pela resistência dos saberes relacionados à natureza, um camponês, para Zovár, o homem não era alguém meramente usufruidor da natureza, pelo contrário, sua postura ao vivenciar as histórias no decorrer da própria vida sendo vivida em contato com a natureza é a de um partícipe, um igual, que a respeita e a valoriza como uma grande escola, ao que Estés salienta:

Foi assim que aprendi que esta terra, da qual dependíamos para nossa alimentação, nosso ganha-pão, nosso descanso, para a oportunidade de ver a beleza, deveria ser tratada da mesma maneira que esperaríamos tratar os outros e a nós mesmos. O que quer que seja que aconteça a este campo, de algum modo, também acontece a nós (Estés, 1995/1996b, p. 37).

Essa concepção relacional com a natureza expressa saberes antigos, provavelmente advindos de grupos ancestrais que existiram antes mesmo da geração que esteve com Zovár, quando o homem não se achava superior à natureza, pelo contrário, compreendia-a como sujeito, não como objeto, é indissociável de uma visão mítica de mundo⁵⁹.

Vê-se um saber que resistiu e foi transmitido a Estés em conjunto com a prática de contar histórias no cotidiano, o que é indissociável. Ou seja, uma situação está completamente

⁵⁹ Enquanto visão mítica de mundo, refiro-me à capacidade de também utilizarmos o pensamento associativo e o imaginário para adentrarmos outras formas de ler as vivências, expandido as possibilidades interpretativas, percorrendo o sensível e o poético, adentrando o simbólico, diferentemente de uma visão meramente racional que, supostamente, seria a única forma de compreensão válida ao reduzir tudo a relações causais e objetivas.

vinculada à outra: cantar as histórias é, de alguma forma, sustentar a permanência da visão mítica de mundo, da vida simbólica.

Essa colocação corrobora a afirmação de Jung (1961/2012) de que os mitos provêm dos primitivos contadores de histórias⁶⁰, seus sonhos e imaginações. Diante dos discursos vigentes, calcados no sistema capitalista – para o qual a natureza é uma mercadoria e a vida, instituída cada vez mais a partir de histórias dessubjetivantes –, ser contador de histórias como na tradição de Estés, sustentando as histórias ancestrais, o vínculo com o pensamento associativo e os saberes advindos da natureza, é dar continuidade a uma visão de mundo que permanece como um contradiscurso, resistindo à opressão e colaborando com o enraizamento.

Ser *cantadora* aproxima-se, então, de uma “possibilidade objetivamente dada de articular passado, presente e futuro pessoais e coletivos na construção de um ambiente que dê sustentação identitária para o indivíduo e para o grupo com o qual se identifica” (Massola & Svartman, 2018, p. 86).

Nesse caso, as posições de Zovár dentro da história e de Estés cantando-a apresentam-se, também, como uma resistência à objetificação da natureza, ao desencantamento do mundo e à insensibilidade do cotidiano; são contrárias à morte da narrativa da vida vivida e favoráveis à *cantação*, a ação de ressoar a *voz mitológica*.

A objetificação da natureza, isto é, não tê-la como animada por forças especiais, destituí-la de sabedoria, não conseguindo ler suas histórias – tal qual o avô de Muduruku⁶¹ sabia fazer – ou se posicionando acima dela, tendo todo o poder, ao contrário de ser mais um partícipe do poder divino – como Bâ nos informou ser a função da palavra falada –, é a base da destruição da vida, conforme coloca Ailton Krenak (2019):

⁶⁰ Cf. Cap. II.

⁶¹ Cf. Cap. II, sessão 2.

Quando nós falamos que nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: “Isso é algum folclore deles”; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: “Não, uma montanha não fala nada”. Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos das atividades industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos (Krenak, 2019, p. 49).

Na história cantada por Estés e também na história da segunda Grande Guerra, os invasores de uniforme eram partidários do discurso vigente, exercitando a dominação, o sobrepujamento do outro, a homogeneização, a destruição, disseminavam dessubjetivação.

Logo, mostrar-se sensível, assumindo sua união com a floresta e com todas as histórias que vieram antes, não ultrapassar seu “ponto sem retorno”, isto é, manter-se fiel à sua própria subjetividade, levou Zovár a sofrer a violência. Foi quando a floresta, esse espaço da natureza por ele protegido e cultivado, agora incendiada, deu lugar a um campo estéril e esterilizante, tempo em que ele foi levado ao campo de concentração.

Além dessa descrição, Estés narra outra invasão, momento em que, já vivendo nos EUA, sua família teve parte das terras desapropriada pelo exército americano para a construção de uma rodovia, quando seus parentes, ainda tentando se recuperar dos horrores da guerra, sentiram novamente a violência dos uniformizados.

Durante a narrativa desses pontos de dor e desespero, apesar do verso lírico, creio que a *cantadora* se aproxima de uma “dialética da violência”, termo utilizado por Figueiredo (2009) ao abordar a escrita de autoras negras, que “constitui um discurso permeado pela descrição de fatos e sensações, sejam eles sutis ou explícitos, que apresentam situações em

que a(s) personagem(s) sofre(m) algum tipo de agressão física, simbólica e/ou moral” (Figueiredo, 2009, p. 44).

Portanto, a *cantadora* percorre as linhas desse conto pontuando os momentos em que pôde observar a resistência sensível de Zovár a tais violências, de tal forma que, mesmo no momento em que todos se preocuparam com uma possível reação violenta dele para com os novos invasores – que pretendiam construir a rodovia –, Zovár surpreende e reage a partir de seu sentido de mundo, utilizando as pás afiadas para revirar e demarcar o que restou da terra invadida no entorno da rodovia; com todo o cuidado, utiliza combustível para colocar fogo nos restos de troncos e raízes das plantas arrancadas pelos invasores.

No dia seguinte, o campo ainda fumegava, mas o fogo estava extinto. Com sua pá afiada como uma navalha, titio revirava restolhos e raízes enegrecidas aqui e ali, expondo assim a terra ainda mais. “Você está vendo”, perguntou titio, “essa queimadura e o enegrecimento do solo aqui?” “Logo trará resultado, tanto que você nem vai acreditar”. “O que vai semear aqui?”, perguntei. “Não vou semear nada”, respondeu titio. Não entendi, já havíamos feito queimadas antes, pois a cinza tornava fértil o solo cansado. “Titio, por que vai deixar a terra nua e sem semear?”. “Ah, minha menina, para ser um convite”. Ele explicou que os pinheiros e carvalhos não se dispõem a nascer nos campos e formar novos bosques se não deixarmos a terra sem semear. Meu tio imaginava que essa terra árida deveria se tornar uma nova floresta, de grande beleza e sossego. “Ser pobre e não ter árvores é ser o ser humano mais faminto do mundo. Ser pobre e ter árvores é ser totalmente rico, de uma forma que o dinheiro não pode comprar nunca”. As árvores, disse ele, não viriam se a terra fosse cultivada. “As sementes da vida nova não encontrarão nenhuma hospitalidade nem motivo para pousar aqui, a menos que a deixemos árida, que a deixemos nua para que uma floresta de sementes a considere hospitaleira”(Estés, 1996b, p. 45-46).

É nesse ponto que precisamos lembrar da capa que abre essa cantação, aquele momento em que a *cantadora* se apresentou com sua vestimenta e sinuosamente se pôs à nossa frente. A apresentação, que está no início deste capítulo, traz a imagem de uma floresta parcialmente cortada, em que um imenso carvalho toma quase toda a página.

Pois bem, agora podemos compreender um pouco mais essa representação, uma vez que Zóvar, buscando restaurar a terra após a destruição impingida pelos invasores de uniforme, utiliza-se dos mesmos recursos que os invasores utilizaram, mas, diferentemente deles, tem a intenção de gerar vida.

Muitas histórias são geradas por determinados grupos para limitar e destruir a vida de outros, sustentando apenas as suas próprias; em contrapartida, a ação de quem é um contador de histórias da tradição é exatamente contrária a essa, ele busca sustentar a vida em todas as suas expressões, integrar-se a ela por meio das histórias vividas e contadas.

O Tio percorre as cinzas caminhando por elas com a criança Estés em sua companhia, e passa a lhe contar uma história da época em que os animais e as plantas ainda falavam: conta sobre o que não pode morrer nunca caminhando sobre o que parece estar morto. Momento em que a cena de abertura dessa cantação novamente se apresenta: a árvore antiga nutrindo a nova semente que irá crescer como uma árvore forte e vigorosa, enraizando-se profundamente nos espaços mais vazios, de algum modo abraçada aos que já foram.

Tem-se uma imagem reveladora de que “o enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana” e que “cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente” (Weil, 2001, p. 43).

A história contada por Zovár apresenta um pinheiro, o qual aguardou muito tempo para chegar ao lugar que sonhava a vida toda, onde finalmente seria o centro da atenção dos humanos, além de escolhido, seria cuidado e adornado.

O enredo nos leva à configuração do Natal no catolicismo, em que a árvore se torna o símbolo da vida, porém seu desenrolar coloca em xeque o valor atribuído a esse ser, colocando-nos diante da objetificação da natureza.

Entre frustração e esperança, o pinheiro une-se a outros seres da natureza e se esforça por compreender seu lugar em tudo aquilo, transforma-se segundo as necessidades dos humanos e, nesse processo, torna-se múltiplo. Em suas diversas formas, ele vai percebendo que sempre há algo de si que sobrevive e é valioso, encontrando nas mãos e nos cuidados dos idosos da casa o caminho para retornar à terra junto à primavera.

Isso nos leva a um ponto significativo da história: os velhos sabem usar as cinzas para nutrir a terra. Zóvar, emocionado, encerra a história que conta à criança Estés, ali mesmo, no campo queimado, dizendo que “não existe nada que não tenha valor. Tudo pode ser usado para alguma coisa. No jardim de Deus, há uma utilidade para tudo e para todos” (Estés, 1995/1996b, p. 71).

O campo batizado com lágrimas e histórias, espécie de oferenda, é também uma expressão dessa espécie de “teologia cósmica” que se apresenta na releitura que essa família de camponeses faz dos conceitos católicos, na qual o Éden está aqui mesmo e agora.

Resiste-se a partir dos saberes antigos, em que o contar histórias é um modo de viver a vida estando amplamente vinculado, congregando ontem, hoje e amanhã, abraçado aos ancestrais, partilhando a vida com quem vive agora e com as próximas gerações. Zóvar transmitiu seus conhecimentos para a criança Estés desse modo sensível, e ela nos transmite por meio dessa história e, sucessivamente, as sementes vão sendo escolhidas e crescem segundo as árvores que a “geraram”, também adaptando-se à terra e aos ventos donde emergiram.

Miaziara e Mahfoud (2006) encontraram o enraizamento do contador de histórias ao entrevistarem adolescentes que estavam aprendendo segundo a tradição de contar de

Cordisburgo em Minas Gerais⁶². Seria esse um ponto convergente entre todos os contadores? Salientando o modo de ser de Zóvar e a cantação de Estés, creio que aqui também encontramos esse sentimento que não se trata de algo constituído a partir de uma decisão individual, mas que advém da interação entre indivíduo, grupo e ambiente, para o qual cabe o nome dado pelos autores.

No caso aqui pesquisado, fica nítida a emergência desse sentimento, que decorre da “participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro” (Weil, 2001, p. 43).

Ao abordar o enraizamento, Massola e Svartman (2018) afirmam que se trata de um termo que expressa a forte vinculação entre ambiente social e identidade psicossocial. Apesar das polêmicas que sua definição desperta em meio à Psicologia Ambiental, é possível atribuir-lhe alguns sentidos que mais se destacam:

Habitação por longo tempo em um lugar; sentimento de estar “em casa” em um lugar; familiaridade que provém da frequência recorrente a um lugar; forma não consciente de vínculo com um lugar que é sentido como “casa” ou “lar”; relação com o passado e com a tradição do grupo ou do povo que fundamenta o sentido de identidade pessoal. Tomados em conjunto, nota-se a importância da casa, da tradição do passado e da relação entre identidade coletiva e psicossocial nas definições de enraizamento. O oposto do enraizamento, desenraizamento, apresenta conotação negativa, o que indica ser o enraizamento um estado buscado e desejável (Massola & Svartman, 2018, p. 75).

Muito embora a ênfase no passado possa levar ao questionamento sobre uma limitação nas expressões identitárias, não é disso que se trata. Os autores deixam claro que o essencial é a existência de uma perspectiva temporal balanceada, possível por meio de uma participação

⁶² C.f. Cap III, sessão 3.1.

ativa e consciente do indivíduo, para que a “ação individual signifique não um desempenho idiossincrático e alienado, desvinculado do restante do ambiente, mas um movimento na direção da construção de um ambiente que permita – e mais, que fomente – o sentimento de enraizamento” (Massola & Svartman, 2018, p. 86).

Conforme estamos constatando ao longo deste capítulo, esses pontos – participação ativa, consciente e dirigida segundo um sentido –, somados à questão temporal, são marcas bem definidas e expressas pela *cantadora*. Sobre a temporalidade, isto é, a articulação entre passado, presente e futuro, vimos que se configura como via máxima do contador de histórias e foi referenciada por Miazara e Mahfoud (2006) como seu espaço existencial, mas também, quando abordamos o enraizamento, esse aspecto aparece como o ponto diferencial:

Talvez essa ênfase nos quadros temporais (passado-presente-futuro), tomados de forma a relacionar seus sentidos coletivos e individuais, e considerando o espaço como um fenômeno que lhes é intimamente imbricado, seja uma das principais marcas distintivas do termo “enraizamento” diante de outros termos (Massola & Svartman, 2018, p. 83).

Acredito que há um ponto implícito nessas definições acerca do enraizamento que não foi abordado pelos autores citados, contudo, faz-se relevante na presente análise: o sentir; pois o enraizamento permite que o indivíduo viva a partir dos sentidos que se configuram ao longo de sua relação com o grupo e o ambiente.

Uma vez que “sentido” é um particípio do “sentir”, isto é, uma palavra que partilha da mesma natureza desse verbo, tem-se a compreensão do enraizamento como um sentimento, o que remete à sensibilidade. Embora o pertencimento esteja correlacionado ao grupo e ao ambiente, efetivamente expressa-se como um sentimento que emerge no indivíduo e, como tal, relaciona-se a toda a sua corporeidade sendo afetada e afetando.

A sensibilidade, portanto, pode ser compreendida de muitas maneiras, enquanto uma capacidade de sentir coisas, de facilmente receber as impressões ou sensações externas e de estar conectado às percepções de seu corpo, relacionando-se tanto aos sentidos corporais quanto aos aspectos subjetivos das relações estabelecidas. Além disso, é entendida como um potencial humano de elevar-se para além do que é tido como brutal, grosseiro, animalesco ou insensível, aproximando-se de uma suscetibilidade para compadecer-se, perceber e respeitar o que afeta outros.

Sendo assim, quando abordo a resistência sensível de Zóvar, considero as expressões de toda a sua sensibilidade sendo utilizadas para manter e garantir uma vida boa para todos, o que inclui não somente suas emoções, mas toda a sua capacidade de apreciação, de dar importância profunda e significados intensos aos seres, às vivências e aos acontecimentos.

Tanto o modo de ser *cantadora* de Estés quanto a história que narra indicam esse enraizamento, uma ligação profunda com o modo tradicional de ser contador, fomentando o pensamento associativo, o imaginário, conectado aos saberes ancestrais, à natureza. Afirma-se o contar histórias como um modo de resistir sensivelmente.

Somente a partir dessas raízes ter-se-á um acervo de histórias, afetando-se por elas a ponto de se constituir a partir delas e, ao contá-las, sensibilizar os ouvintes/leitores, ação consciente e dirigida para que a tradição do contar – com ela, a vida enraizada, a vida com sentido –, permaneça.

Por esse motivo, ao se referir ao fato de ser aquela que canta as histórias, Estés afirma que possui o dom da palavra, frisando que se trata de uma grande responsabilidade dentro da roda da vida, porque atua não apenas com as dimensões da temporalidade (presente-passado e futuro), mas, principalmente, “transporta mensagens da grande alma para o self mundano e vice-versa. Pela natureza e pelo tom de sua voz... pode desarmar, destruir, construir e criar” (Estés, 1992/2014, p. 333).

Afirmando ter ciência de que faz parte de um antigo modo de existir, ainda nos conta que esse dom é indissociável do dom de saber ouvir o “outro lado da vida”, pois “o contador de histórias se esgueirou até perto dos deuses e ficou ouvindo enquanto eles falavam dormindo” (Estés, 1992/2014, p. 333).

5 REACENDER O FOGO... UMA VEZ... MAIS UMA VEZ...

“Seus professores não haviam ensinado a sonhar, como nós fazemos. Apesar disso, você veio até mim e se tornou meu amigo. Você ficou do meu lado e, mais tarde, quis conhecer os dizeres dos *xapiri*...”
(Yanomami & Albert, 2015, p. 63)

Muito ainda poderia ser colocado sobre essa cantação gravada em tinta, uma vez que ela abarca uma complexa trama de símbolos e significados, talvez passível de ser apreendida apenas em partes, uma vez que o caminhar no território da *voz mitológica* só é possível por meio de aproximações, um assuntar, como diriam os contadores tradicionais.

Porém, acredito que chegamos ao ponto necessário para esta pesquisa. Lembremos que o que nos levou a este caminhar foi a dúvida sobre os processos subjetivos do contador de histórias e as implicações desse modo de subjetivação na resistência à opressão social e, conseqüentemente, na qualidade de vida. Pois bem, neste ponto, creio que o leitor já tenha observado comigo algumas descobertas que, possivelmente, possam ser chamadas – embora momentaneamente e sempre assim – de conclusões.

Perpassamos, em diversos momentos, a questão da ancestralidade, seja no que se refere à formação e ao funcionamento de nosso psiquismo, completamente relacionados ao pensamento associativo em conjunto com o pensamento linguístico, seja no fato de encontrarmos nos que vieram antes de nós os alicerces do que chamamos hoje de contação de histórias.

Passamos por África e, a partir dos olhos de Bâ, soubemos que ali também as histórias se relacionavam aos ancestrais, à origem do mundo e ao poder de criação da palavra pronunciada. No Brasil, com Munduruku e Yanomami, soubemos que a natureza conta histórias, que os anciões e xamãs ouvem e transmitem, mas também ensinam a ouvir.

Apesar de a contação de histórias poder ser entendida como uma expressão artística e, com isso, ter alguns pontos apreendidos e, então, chamados de técnicas, como nos informaram Bussatto e Machado, o ponto central ainda é a necessidade de ligação subjetiva do contador com a história a ponto de a sensibilidade, inerente a esse envolvimento, ser transmitida aos ouvintes/leitores. Desse modo, mesmo no formato contemporâneo da contação, ainda persiste algo que advém desses ancestrais, uma vez que é por meio do sensível e do poético que percorremos a ponte, acessando o pensamento associativo, imaginário, mítico.

Ainda sobre a ancestralidade, observei que ela se apresenta como um eixo central para a compreensão dos processos que se relacionam ao tema pesquisado e, no movimento de conhecer o caso único, à *cantadora* Estés. Encontrei similaridade entre seu posicionamento diante das histórias e da vida, com expressões de povos originários de diversos locais do mundo, muitas vezes nomeados por determinada parcela do globo como atrasados ou subdesenvolvidos.

Esse fato nos leva a entender que o seu modo de ser cantadora é, também, uma forma ampla de compreender a vida que remete a esses povos originários, às culturas tradicionais de determinado território, talvez como expressão de um conhecimento que hoje vem sendo nomeado de Bem Viver:

O Bem Viver é uma filosofia em construção, e universal, que parte da cosmologia e do modo de vida ameríndio, mas que está presente nas mais diversas culturas. Está entre nós, no Brasil, com o *teko porã* [*teko*- vida e existência em comunidade+ *porã*- bom, belo] dos guaranis. Também está na ética e na filosofia africana *ubuntu* – “eu sou porque nós somos” Está no fazer solidário do povo, nos mutirões em vilas, favelas ou comunidades rurais e na *minga* ou *mika* andina. Está presente na roda de samba, na roda de capoeira, no jongo, nas cirandas e no camdoblé Seu significado é viver em aprendizado e convivência com a natureza, fazendo-nos reconhecer que

somos “parte” dela e que não podemos continuar vivendo “à parte” dos demais seres do planeta. A natureza não está aqui para nos servir, até porque nós, humanos, também somos natureza e, sendo natureza, quando nos desligamos dela e lhe fazemos mal, estamos fazendo mal a nós mesmos (Costa, 2016, p. 22).

Nesse mesmo sentido, Dussel (2018) recorda que *Bien vivir* é também uma expressão utilizada nas línguas indígenas Maia, Asteca, Chibcha, Quéchua e Aimara, que se refere a um projeto de vida, que unifica e dá sentido à existência humana. Sentido expresso cotidianamente por meio de todas as ações da vida comunitária. A vida indígena cotidiana se realiza à medida que cumpre exigências que são, ao mesmo tempo, míticas e comunitárias.

De tal maneira, é uma vida muito ativa e que, diariamente, está cumprindo com as regras do universo, com as exigências da comunidade, a todo instante, pois tudo tem um sentido e uma ordem, e tudo isso tem, por fim, um projeto que se denomina o Bem Viver, a boa vida, a capacidade de reproduzir a vida não somente durante alguns anos, mas durante séculos.

Conforme vimos, Estés é herdeira de uma antiga tradição vinculada à natureza, que congrega diversas culturas e apresenta a contação de histórias como uma ação tão integrada à vida que chega a sustentá-la. Assim, às centenas de histórias da tradição são constantemente anexadas outras tantas que retratam a vivência cotidiana, todas pertencentes ao mesmo projeto de Bem Viver, no qual as histórias não são usadas apenas para diversão, mas, principalmente, como medicamentos, uma farmacopeia de histórias, concebidas e tratadas como um grande grupo de medicamentos de cura.

Esse respeito à potência das histórias exige certa preparação profunda, até mesmo espiritual, pois é necessário que aquele que conta tenha alcançado em si uma relação tão íntima com a história que a “história o criou”, fazendo com que esse aspecto imanente toque profundamente aquele que ouve ou lê. Por esse motivo, o principal objetivo de contar

histórias na tradição de Estés é “instruir e embelezar a vida da alma e do mundo” (Estés, 1993/1998, p. 10).

A valorização das expressões culturais negadas pela modernidade e, conseqüentemente, excluídas pelo sistema homogeneizante que age em nome de uma “cultura universal”, é considerada por Dussel (2016) uma “estratégia de crescimento libertador transmoderno”, sendo também o ponto inicial para uma análise crítica dessas culturas, a partir de sentidos que lhes são próprios.

Contudo, para que seja possível essa posição crítica, faz-se preciso que o indivíduo viva certo biculturalismo, uma posição fronteira que lhe propicie “melhor observar” as várias visões de mundo.

Dussel (2016) também considera que aos indivíduos e às coletividades mobilizadores desses novos olhar e posicionamento houve um extenso tempo de maturação, fortalecimento, suportando e se opondo às forças contrárias, isto é, resistindo, mas agora já estamos no “tempo do cultivo acelerado e criativo do desenvolvimento da própria tradição cultural, a caminho de uma utopia transmoderna”⁶³. Trata-se de uma “estratégia de crescimento e criatividade de uma cultura não só descolonizada, mas renovada” (Dussel, 2016, p. 69-70).

⁶³ O autor compreende o modelo capitalista como oriundo da modernidade, período iniciado com as grandes navegações, marcadas pelo intenso extrativismo de diversos continentes e intenso movimento escravocrata intercontinental, instituindo um sistema de supervalorização de alguns países em detrimento de outros. A modernidade é, então, marcada pela imposição da visão de mundo desses países que foram supervalorizados, considerados como desenvolvidos, enquanto tudo que esteja fora dessa visão é nomeado como não desenvolvido, desvalorizado e negado. “Assim, o conceito estrito de ‘transmoderno’ indica essa novidade radical que significa o surgimento – como se a partir do nada – da exterioridade, da alteridade, do sempre distinto, de culturas universais em desenvolvimento, que assumem os desafios da Modernidade e, até mesmo, da pós-modernidade euro-americana, mas que respondem a partir de outro lugar, other locaton (Dussel, 2002), do ponto de sua própria experiência cultural, diferente da euro-americana, portanto capaz de responder com soluções completamente impossíveis para a cultura moderna única. Uma futura cultura transmoderna, que assume os momentos positivos da Modernidade (mas avaliados com critérios diferentes a partir de outras culturas antigas), terá uma pluriversalidade rica e será fruto de um autêntico diálogo intercultural, que deverá ter claramente em conta as assimetrias existentes. Um mundo pós-colonial e periférico, como o da Índia, em completa assimetria em relação ao centro metropolitano da era colonial, sem deixar de ser um núcleo criativo de renovação de uma cultura milenar e decisivamente distinta de qualquer outra, capaz de propor respostas inovadoras e necessárias para os desafios angustiantes que o planeta nos lança no início do século XXI” (Dussel, 2016, p. 63).

Nesse sentido, acredito que é possível compreender o posicionamento da *cantadora* Estés, mantendo e difundindo a contação de histórias segundo sua tradição, como um projeto transmoderno, uma vez que sua existência se situa na intersecção de diferentes culturas, afirmadamente bicultural, húngara e mexicana. De alguma forma, ela acaba por subverter a lógica moderna de capital, pois, a partir do próprio território estadunidense, dá lugar de destaque aos saberes dos povos originários que resistiram e resistem à colonização.

Desse modo, ser *cantadora* da tradição é também um posicionamento político a partir da perspectiva cultural das minoria ou, como afirma Dussel (2016), da exterioridade, uma vez que, a partir da modernidade, o centro foi costumeiramente identificado com a perspectiva cultural dos dominantes ocidentais, uniformizada e uniformizante, que há algum tempo tem nos EUA o seu maior representante, um expoente do individualismo, da degradação ambiental e do consumismo. Uma vez que Estés mantém e propaga histórias advindas dessa exterioridade, atua especificamente no resgate e na difusão dos valores culturais que resistem à opressão e ao modelo do centro.

Em seus escritos, é possível observar que a compreensão e o desenvolvimento da própria tradição cultural se apresentam como marca central do trabalho. Essa posição híbrida ou fronteira entre os contadores tradicionais e os contemporâneos é por si só um “novo lugar”. Um contar histórias que, concomitantemente, retoma a vivência ancestral – não só afirmando-a positivamente, mas expressando a alteridade inerente à ação – e aproveita aspectos da modernidade para fortalecê-la.

Estés canta as histórias, melodizando a própria existência, musicalizando o passado, reavivando o presente e, quiçá, projetando o futuro; com certeza, sensibilizando os que ouvem/leem. Assim, lembra-nos do que não pode morrer nunca.

Por meio da história de Zovár, observo que a *cantação* de Estés não se relaciona apenas a contar histórias “palatáveis”, pelo contrário, em sua tradição de cantadora muitos dos remédios, ou seja, histórias mais poderosas

surgem em decorrência de um sofrimento terrível e irresistível de um grupo ou de um indivíduo. Pois a verdade é que grande parte da história deriva da aflição. Deles, nossa, minha, sua, de alguém que conhecemos, de alguém que não conhecemos e que está distante no tempo e no espaço. No entanto, por paradoxal que seja, essas mesmas histórias que brotam do sofrimento profundo podem fornecer as curas mais poderosas para os males passados, presentes e futuros (Estés, 1993/1998, p. 10-11).

Como expressão desse projeto instaurado no Bem Viver, a *cantação* nos leva para além da perspectiva desenvolvimentista de vida, na qual o que é antigo deve ser abandonado, pois só assim tem-se o novo, e a felicidade é associada à ausência de sofrimento.

De algum modo, ela se aproxima do que Dussel (2018) pontua quando nos alerta para o fato de que a sobrevivência do nosso planeta requer uma mudança nos padrões da modernidade, indicando que precisamos aprender algo novo com os povos originários, os quais conseguiram não só manter a existência da vida dos indivíduos e do mundo por muito tempo sem levar-nos ao risco de destruição, mas também souberam passar por inúmeras opressões.

A boa vida dos povos originários nos indica outro projeto de vida, muito mais humano, muito mais equilibrado, muito mais austero, se comparado ao consumismo atual, muito mais cooperativo nos afazeres do cotidiano e, com isso, muito mais disposto a, conscientemente, ouvir e compartilhar histórias.

Trata-se de uma perspectiva em que a felicidade não se mede pela quantidade do que se faz e pelo desenvolvimento, no sentido de abuso dos recursos naturais e das forças individuais, mas pela intensidade que a subjetividade vive comunitariamente.

Para Costa (2016), o Bem Viver é uma mudança de paradigma, uma transição do modelo atual para outro mais abrangente, tendo em vista que a compreensão de mundo desloca-se da perspectiva antropocêntrica para a qual o homem individualizado, separado dos demais e da natureza, é o centro, rumo a uma perspectiva sociobiocêntrica, na qual há o (re)encontro com a natureza e com as demandas comunitárias.

Tem-se, então, uma perspectiva muito mais horizontal e igualitária que vertical e hierárquica, colocando indivíduo, sociedade e natureza como indissociáveis e codependentes. Desse modo, entendo que a tradição da *cantadora* se localiza dentro dessa perspectiva, que instaura uma subjetividade calcada no respeito e na valorização da ancestralidade, na ligação e na sensibilidade para com os seres humanos e com a natureza, atuando como favorecedora de uma vida material e psiquicamente sustentável para todos.

A cantação de Estés não só se apresenta como sua constituição subjetiva, mas possui uma função de subjetivação, conduzindo os que, docilmente⁶⁴, ouvem ou leem ao encontro da *voz mitológica*, a fim de reacender o “fogo perdido”, encontrar o mistério perdido, conforme colocou Agamben, ou o dizer do rio do Avô de Munduruku, dos xapiripë de Yanomami. Trata-se, portanto, de saber onde fica o Éden de Zóvar ou, ainda, “o lugar dos sonhos” de Krenak (2019), esse espaço-tempo amplo que nos conecta aos saberes antigos e permite que, a partir deles, possamos aprender a viver o hoje.

Independentemente do nome que se dê, trata-se de um lugar natural, enquanto espaço relacionado à capacidade humana de alcançar o sensível e o criativo, de simbolizar a existência, que precisamos (re)habitar.

A *cantadora* é, ela vive e entende a vida a partir desse lugar; dá testemunho de si ao exercitar cotidianamente esse saber. Vivendo para e com as histórias, concebe o mundo

⁶⁴ Cf. Cap II, sessão 2.1. Referência ao modo de escutar que propicia apreender profundamente a história: ouvidos dóceis.

animado por forças antigüíssimas, tal qual aprendeu com seus ancestrais e faz sentido em sua vida. De tal sorte, finaliza o livro nos contando do dia em que, ritualisticamente, criou o que ela chama de “oração prática”, momento em que, recordando seu vínculo com Zovár e dando início a essa cantação gravada em tinta que aqui estudamos, ela cuidou de seu jardim: revirou a terra, colocou fogo e deixou-a em pousio para que as sementes encontrassem o lugar receptivo e, naturalmente, ali se formasse sua “mini floresta urbana”.

Os vizinhos questionavam e até um fiscal apareceu para saber do que se tratava: “Disse que ouvira falar que uma pessoa da vizinhança estava plantando uma floresta no quintal. ‘Não tem cara de floresta’, disse ele. ‘Espere’, respondi. ‘Como você pode ver, a esta altura é apenas uma floresta na imaginação’”(Estés, 1995/1996b, p. 78). Após dois anos, as árvores começaram a crescer nesse espaço e Estés pode então afirmar, mais uma vez, com a própria vida sendo vivida, o que as histórias significavam para seus ancestrais e ainda significam para ela: “as estrelas lá em cima podem agora brilhar sobre mais um pedacinho ínfimo de Éden recém conquistado” (Estés, 1995/1996b, p. 80).

É por defender sua autenticidade mantendo seu “ponto sem retorno”, resistindo como um testemunho verdadeiro de suas raízes dentro de um mundo repleto de slogans desenraizantes, que sua cantação encanta e convida-nos a descobrir o caminho, chama-nos a transcender, alça-nos ao lugar do sonho, para além da uniformização e da aridez que nos tornam meras peças do jogo; conduz-nos a

. . . um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho.

Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou a gente banaliza “estou sonhando com meu próximo emprego, com o próximo carro”, mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja a palavra para o que costumamos chamar de natureza... O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição

para sonhar . . . esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela (Krenak, 2019, p. 69-75).

5.1. A HISTÓRIA ATRAVESSA A PESQUISA

Assim como a *cantadora* dá passagem à voz *mitológica*, inicialmente desejei que a voz de Krenak fosse a última a ressoar aqui, uma vez que o *lugar do sonho*, enquanto um estatuto específico presente em diversas tradições culturais, também nos aproxima da experiência do contar tal como é compreendido na tradição de Estés. E foi refletindo sobre esse vínculo da *cantadora* com o sensível da existência, o pensamento associativo, esse enraizamento que transpassa gerações, dando sentido ao ontem, ao hoje e ao amanhã, que optei por encerrar esse ponto da pesquisa, com uma expressão objetiva de como é ser um contador de histórias inserido na tradição do Bem Viver:

QUE ÁRVORES SÃO MINHAS? TODAS AS ÁRVORES...⁶⁵

Lá de onde vim, a rua só tem casa de um lado, do lado de cá, porque do lado de lá tem um fundo de chácara que, de vez em quando, tem mato, de tempo em tempo tem milho, chuchu e até cavalo pastando tinha lá. É nesse canto de cá da rua que morei por algum tempo, e gostava de ficar sentada na varandinha, que só cabe mesmo a minha cadeirinha de braços de madeira e corino encardido de tanto que os gatos sobem nela para alcançar mais fácil o telhado. De lá dava pra ver o olho esbugalhado dos cavalos, eles pareciam é conversar comigo, dia sim e outro também, sempre olhando e prestando atenção, eu neles e eles em mim, e os gatos no meio. Quando anoitecia, os cavalos entravam mato adentro, acho que iam dormir, mas meu gato mais gordo, o Casca, se metia lá pras bandas de lá e só aparecia quando

⁶⁵ Contação criada a partir de uma experiência pessoal que aconteceu durante a pesquisa, na sonoridade aprendida com o “Véio”. Não sei o que vem primeiro: a vida ou a pesquisa, mas considero que esta experiência, de alguma forma, materializou o conhecimento levantado, tornando-se sabedoria de vida.

já era sol de novo. Eu ficava pensando que qualquer dia ele ia aparecer montando um daqueles cavalos, de tanto que ficaram amigos, mas na verdade o que se deu é que, dia foi e dia veio, mas o Casca nunca mais apareceu, e os cavalos também não deram mais as zoiadas pro lado de cá, sumiram todos.

Tempos estranhos esses em que anoitece tendo gato e cavalo, mas não amanhece mais... Deve ser que eu tava por demais “entertida” nas coisas daquela tal de dissertação e nem vi como tudo se deu... E sabe que essa coisa de “escurece, mas não clareia mais” é danada pra pegar a gente de supetão... Outro dia passou um maldito de um caminhão que de tão grande tremeu a rua toda, nem devia tá andando em bairro que mora gente esse “tramboio” gigante, pra mais de meia quadra de comprimento... Mas andou, andou, rápido ainda, e carregou com ele toda a fiação aqui de casa. Foi um transtorno danado, “ficamo” tudo no escuro por quatro dias. Quebrou árvore e poste também... Quando amanheceu, o pessoal da luz disse que não ia consertar nada, não, porque a árvore é que tava atrapalhando tudo, pode isso? O “tramboio do peste” do caminhão que sumiu carregando tudo os fios e eles me dizendo que era a árvore, em toda aquela grandeza e formosura, que tava “atrapaiando” os fios... “Não, de jeito nenhum”, eu respondi, mas insistiram, reclamaram, disseram um palavreado estranho para explicar que “eram as normas”, e a árvore lá, ouvindo tudo aquilo de falarem mal dela enquanto os “bonitos” tavam aproveitando a sombra que ela fazia para aguentar aquele calor e sol escaldante de meia tarde.

Fui voto vencido. Ou eles cortavam um tanto da árvore do jeito deles ou não ia mais ter luz clareando lá em casa, só no escuro, no banho frio e comida gelada... Chamei um entendido de jardinagem – moço novo, mas bem afeiçoado com as plantas – e contei para ele que aquela árvore tinha sido o motivo de irmos morar ali. Quando pombinhos, prontos para casar, procurávamos um ninho, me apaixonei pela árvore da frente antes mesmo de entrar na casa, era a única casa de “quatro construção” que tinha essa riqueza. Os construtores disseram

que ela não fazia parte do projeto, pediram para a prefeitura tirar para não atrapalhar a garagem. Que absurdo! Ela já tava ali antes desse tal de projeto! Rezei dois dias pra essa tal de avaliação da prefeitura negar o pedido, “batata”, negaram! De certo ainda tinha alguém com juízo lá, né? Escreveram que a árvore estava saudável e não era motivo esse que diziam...

Mas, nesse dia aí da escuridão, que tava contando “procês”, o jardineiro entendeu que não podia fazer de qualquer jeito, né? E aceitou cuidar da árvore, cortando só um pouquinho pros tais fios passarem... E eu fiquei lá, de olho em tudo, de novo na minha cadeirinha de braço de madeira, chorando e conversando com ela sobre essa nossa necessidade que não era dela, né? Só nossa. Nossa, não, corrijo, dessa tal firma de luz que não coloca o “respeito aos mais velhos” como norma. Aliás, acho que tamo vivendo isso em tudo quanto é lugar desse mundo... Ah, os tempos... Os tempos são outros, mas certas coisas não é questão de tempo, né, certas coisas devia ser sempre...

Não aguentava mais, de coração apertado, “batutando” e “moiando” com lágrima tudo essas coisas e muito mais enquanto ouvia o barulho da motosserra arrancando os galhos dela... O jardineiro ia empilhando os galhos do maior para o menor num canto da calçada, nisso parou uma caminhãozinho desses com carroceria de madeira, com aquelas pinturas bonitas que pouco se vê hoje em dia. Desceu um senhor de “cabeça branca” e “danou” a falar com o jardineiro, depois começou a colocar os galhos lá na caçamba... Foi embora com todos.

Fui lá perguntar pro jardineiro, já quase de “zóio” seco, tentando conformar o coração, sabe? Quem era aquele lá? Mas, desandei numa choradeira maior ainda quando ele me disse que não sabia, era um desconhecido que tinha visto o corte e parou pra pedir pra levar os galhos, porque queria fazer lenha lá no seu sítio. Às vezes “nóis” nem consegue saber como que Deus aparece na nossa vida, mas às vezes Ele fica clarinho e firma que quase dá pra pegar, sabe? Foi isso que senti ali. Eu tava diante de Deus, foi Ele que fez o favor de ouvir minha fala chorosa na conversa com a dor da árvore cortada, nossas dores, então, né? E

mandou avisar que não tamo sofrendo em vão, que ainda vai ter um fim devido, digno que fala, né? Aqueles pedaços dela que vão virar lenha... Lenha, não lixo, sabe? Ela vai continuar viva ainda... E eu tô também, né, por isso preciso contar tudo isso “procês”, pra ficarmos todo mundo vivo! Esse tipo de coisa que “nóis” é capaz de sentir não pode morrer nunca!



REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2005). O que é um dispositivo? *Outra travessia*, 5, 9-16.
- Agamben, G. (2008). *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. (2018). *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo.
- Assunção, I. P. de S. (2013). *E viveram felizes para sempre?: Um estudo sobre processos de significação em crianças na contação de histórias*. Universidade Federal de Pernambuco. Recuperado de https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=198588
- Bâ, A. H. (2015). A tradição viva. In Medeiros, F. H. N. (Org), & Moraes, T. M. R. (Org). *Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces* (p. 544). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Benjamin, W. (1987). O narrador. In Benjamin, W. (1987). *Magia e Técnica Arte e Política* (3rd ed., p. 197-). São Paulo: Brasiliense. Recuperado de <https://drive.google.com/drive/u/0/search?q=benjamin>
- Bosi, E. (1987). *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* (2nd ed.). São Paulo: EDUSP.
- Brasil, M. da E. (2011). Resolução No 5, de 15 de março de 2011. Recuperado de http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=7692-rces005-11-pdf&Itemid=30192
- Brasil, M. da E. (2018). *Dia do contador de histórias é comemorado nesta terça, 20* - MEC. Recuperado em 8 fevereiro, 2019, de <http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/222-537011943/61731-dia-do-contador-de-historias-e-comemorado-nesta-terca-20>
- Bruner, J. (2014). *Fabricando Histórias: Direito, Literatura, Vida*. São Paulo: Letra e Voz.
- Busatto, C. (2003). *Contar e encantar: Pequenos segredos a narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Busatto, C. (2011). *A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Caldin, C. F. (2001). A leitura como função terapêutica: biblioterapia. *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência Da Informação*, 6 (12), 32-44. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2001v6n12p32/5200>
- Chicarelli, L. de G. (2018). 8º ECOH - Encontro de contadores de histórias de Londrina - Londrina Cultura. Recuperado em 11 fevereiro, 2019, de <http://www.londrinacultura.londrina.pr.gov.br/projeto/145/>

- Coelho, T. (1999). *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Editorial Iluminuras.
- Cordeiro, A. M., Oliveira, G. M. de; Renteria, J. M. & Guimarães, Ca. A. (2007). Revisão Sistemática: Uma Revisão Narrativa. *Rev Col Bras Cir.*, 34(6), v-vi. Recuperado de <http://www.cochrane.org/index.htm>
- Costa, A. (2016). *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Autonomia Literária.
- Dussel, E. (2016). Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Sociedade e Estado*, 31(1), 51-73. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100004>
- Elíade, M. (2016). *Mito e Realidade* (6a). São Paulo: Perspectiva.
- Estés, C. P. (1996a). *Faithful Gardner: A wise tal about that witch can never die*. London: Rider.
- Estés, C. P. (1996b). *O jardineiro que tinha fé: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Estés, C. P. (1998). *O dom da história: uma fábula sobre o que é suficiente*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Estés, C. P. (2005). *Contos dos irmãos Grimm*. (C. P. Estés, Ed.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Estés, C. P. (2012). *Libertem a Mulher Forte: o amor da Mãe abençoada pela Alma Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Estés, C. P. (2014). *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Estés, C. P. (2018). *Clarissa Pinkola Estés*. Recuperado em 15 fevereiro, 2019, de <http://www.clarissapinkolaestes.com/contact.htm>
- Figueiredo, F. R. (2009). *A mulher negra nos cadernos negros: autoria e representações*. Universidade Federal de Minas Gerais. Recuperado de https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7TTGA8/1/disserta_ao_mestrado_backup_revisado_2.pdf
- Freire, P. (1993). Carta de Paulo Freire aos professores. In Freire, P. (1993). *Professora sim, tia não. Cartas a quem ousa ensinar* (p. 27-38). FapUNIFESP (SciELO). Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S0103-40142001000200013>
- Furtado, M. B. (2013). *Cultura, identidade e subjetividade em uma comunidade quilombola: uma etnografia na comunidade Kalunga*. Universidade de Brasília. Recuperado de https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=97594
- González, J. M. (2005). *Teoria Narrativa de la psicología social en el modo de ser literario*. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de

http://www.ghbook.ir/index.php?name= فرهنگ و رسانه های نوین&option=com_dbook&task=readonline&book_id=13650&page=73&chckhashk=ED9C9491B4&Itemid=218&lang=fa&tmpl=component

Heldler, A. P. (2017). *Projeto “Palavras Andantes” comemora 15 anos*. Recuperado em 8 fevereiro, 2019, de http://www.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=27068%3Aprojeto-palavras-andantes-comemora-15-anos&catid=108%3Adestaques&Itemid=1078

Jacobi, J. (2016). *Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C. G. Jung*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Jobim, L. C. & Lindoso, D. A. (1976). *Grande História Universal*, vol. III. Rio de Janeiro: Bloch.

Jung, C. G. (2011). *A vida simbólica*, vol. 2 (3a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.

Jung, C. G. (2012). *A vida simbólica*, vol. 1 (6a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.

Jung, C. G. (2013a). *O espírito na arte e na ciência* (8a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.

Jung, C. G. (2013b). *Símbolos da transformação* (9a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.

Jung, C. G. (2017a). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Jung, C. G. (2017b). *Os fundamentos da Psicologia Analítica*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Jung, C. G., Freeman, J., Von Franz, M.-L., Henderson, J. L., & Jaff, A. (2008). *O homem e seus símbolos* (2a ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Langdon, E. J. (2007). Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha: Revista de Antropologia*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Recuperado de: <https://doi.org/10.5007/%25x>

Londrina. (2018a). *Sistema de Bibliotecas Públicas Municipais*. Recuperado de <http://bibliotecas.londrina.pr.gov.br/>

Londrina, U. E. (2018b). *Sistema de Bibliotecas da UEL*. Recuperado em 18 fevereiro, 2019, de http://virtua.uel.br:8080/search/query?term_1=Clarissa+Pinkola+Estés&theme=uel

Machado, R. (2015). *A arte da palavra e da escuta*. São Paulo: Reviravolta.

Massola, G. M., & Svartman, B. P. (2018). Enraizamento. In S. Cavalcante & G. A. (ORGS. Elali (Eds.). *Psicologia ambiental: conceitos para a leitura da relação pessoa-ambiente* (p. 75-88). Petrópolis, RJ: Vozes.

- Matos, G. A., & Sorsy, I. (2009). *O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios e um repertório para encantar*. São Paulo: Martins Fontes.
- Medeiros, F. H. N. (Org), & Moraes, T. M. R. (Org). (2015). *Contaçãõ de histórias: tradiçãõ, poéticas e interfaces*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Minayo, M. C. de S. (2012). Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. *Ciência & Saúde Coletiva*, 17(3), 621-626. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S1413-81232012000300007>
- Minayo, M. C. de S., Deslandes, S. F., Neto, O. C., & Gomes, R. (1994). *Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Munduruku, D. (2015). A história de um vez: um olhar sobre o contador de histórias indígena. In F. H. N. (Org) Medeiros & T. M. R. (Org) Moraes (Eds.), *Contaçãõ de histórias: tradiçãõ, poéticas e interfaces* (p. 21-28). São Paulo: Sesc São Paulo.
- Nascimento, M. V. N. do, & Oliveira, I. F. de. (2016). As práticas integrativas e complementares grupais e sua inserção nos serviços de saúde da atenção básica. *Estudos de Psicologia*, 21(3), 272-281. Recuperado de <https://doi.org/10.5935/1678-4669.20160026>
- Nogueira, A., Duarte, A., & Fabiano, C. (2018). *Fatum Educação*. Recuperado em 11 fevereiro, 2019, de <https://www.fatumeducao.com/sobre>
- Nogueira, C. (2008). Análise(s) do discurso: diferentes concepções na prática de pesquisa em psicologia social. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 24(2), 235-242. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S0102-37722008000200014>
- Oliveira, E. S. de. (2016). *Memória e identidade no contexto do Complexo Suape*. Universidade Federal de Pernambuco. Recuperado de https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4655002
- Oliveira, É. C. S. (2014). Contando estórias e inventando metodologias para discutir a violência contra as mulheres. *Estudos Feministas*, 22(1), 416. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/ref/v22n1/11.pdf>
- Oliveira, É. C. S., & Rocha, K. dos A. (2016). Sobre cafundós, confins, fronteiras: Contações de histórias sobre diversidade sexual. *Psicologia & Sociedade*, 28(1), 94-104. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/1807-03102015v28n1p094>
- Oliveira, M. L. P., Meneghel, S. N., & Bernardes, J. de S. (2009). Modos de subjetivação de mulheres negras: efeitos da discriminação racial. *Psicologia & Sociedade*, 21(2), 266-274. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S0102-71822009000200014>
- Padilha, E. V. de A. (2017). *Território e subjetividade: uma pesquisa sobre a comunidade de pescadores do Jaraguá*. Universidade Federal de Alagoas. Recuperado de https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5854351

- Paraná, S. da C. do E. do. (2018). *Biblioteca Pública do Paraná*. Recuperado 18 fevereiro, 2019, de <http://www.bp.pr.gov.br/>
- Peres, R. S., & Santos, M. A. dos. (2005). Considerações gerais e orientações práticas acerca do emprego de estudos de caso na pesquisa científica em Psicologia. *Interações*, 10(20), 109-126.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15. Recuperado de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>
- Ribeiro, D. M., Sella, A. C., Bandini, C. S. M., & Bandini, H. H. M. (2016). Avaliação de repertórios de contar e recontar histórias em crianças. *Estudos de Psicologia*, 21(1). Recuperado de <https://doi.org/10.5935/1678-4669.20160003>
- Rodrigues, A. C. B. (2016). *“Mundo Guei”: Produção caleidoscópica de homossexualidades em um dispositivo jornalístico*. Universidade Federal de Pernambuco. Recuperado de https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4658577
- Rother, E. T. (2007). Revisão Sistemática X Revisão Narrativa. *ACTA Paulista de Enfermagem*, 20(2), v-vi. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307026613004>
- Salle, B. de La. (2016). *Plaidoyer pour les Arts de la parole*. Recuperado de https://mondoral.org/?_Bruno-de-La-Salle_/plaidoyer-pour-les-arts-de-la-parole
- Silva, C. (2015). *Faça o 5o Ecoh acontecer! | Crowdfunding + Financiamento Coletivo benfeito é na Benfeitoria*. Recuperado 11 fevereiro, 2019, de <https://benfeitoria.com/ecoh>
- Silva, P. C. S. da. (2017). *O trabalho com material onírico na clínica junguiana: um estudo de caso clínico*. Monografia, Centro Universitário Filadelfia - UniFil, Londrina, PR, Brasil.
- Silveira, N. (2015). *Imagens do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Toledo, L., Góngora, A., & Bastos, F. I. P. M. (2017). À margem: uso de crack, desvio, criminalização e exclusão social - uma revisão narrativa. *Ciência & Saúde Coletiva*, 22(1), 31-42. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/1413-81232017221.02852016>
- Weil, S. (2001). *O enraizamento*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração.
- Wood, J. (2019). *Early Celtic Scholarship and the Romantic*. Recuperado 11 novembro, 2019, de <https://www.julietwood.com/papers/charlessquire.pdf>
- Yanomami, D. K. (1998). *Sonhos das Origens*. Transcrição, tradução e edição dos relatos por Bruce Albert. Recuperado de https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/yanomami/sonhos_das_origens.pdf
- Yanomami, D. K., & Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanommi*. São Paulo: Companhia das Letras.

Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

Zumthor, P. (2018). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora.