

SAMUEL FRISON

**CLARICE LISPECTOR E O CONTADOR DE HISTÓRIAS:
LITERATURA, RECEPÇÃO E *PERFORMANCE***

PORTO ALEGRE

2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, ENSINO E ESCRITA CRIATIVA**

**CLARICE LISPECTOR E O CONTADOR DE HISTÓRIAS:
LITERATURA, RECEPÇÃO E *PERFORMANCE***

SAMUEL FRISON

ORIENTADORA: PROF^a DR^a ANA LÚCIA LIBERATO TETTAMANZY

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura,
apresentada como requisito parcial para
obtenção de título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2015

CIP - Catalogação na Publicação

FRISON, SAMUEL

CLARICE LISPECTOR E O CONTADOR DE HISTÓRIAS:
LITERATURA, RECEPÇÃO E PERFORMANCE / SAMUEL FRISON. -
- 2015.
176 f.

Orientadora: ANA LÚCIA LIBERATO TETTAMANZY.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Clarice Lispector. 2. Recepção. 3. Performance.
4. Literatura Brasileira. I. TETTAMANZY, ANA LÚCIA
LIBERATO, orient. II. Título.

Aos meus avós, meus primeiros contadores de história

À minha mãe, pelo incentivo e carinho

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo total e irrestrito apoio em todas as fases de execução deste trabalho e também pelas muitas histórias contadas e recontadas.

À minha querida orientadora, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, pela escuta preciosa, ponderação, apoio e acolhida sempre disposta.

Ao Bruno, pelo companheirismo e partilha de todas as horas.

Aos contadores de histórias entrevistados e observados para o registro deste trabalho. Nos preciosos momentos dispendidos para a coleta de dados, no encantamento de suas *performances* e histórias de vida.

À cidade de São Paulo, metrópole tão cinza e tão diversa, pela acolhida e pela aprendizagem nem sempre fácil, mas desafiadora.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pela atenção dispensada.

À Clarice, sempre uma inspiração para tentar compreender o que muitas vezes não se pode ainda compreender.

Você que me lê me ajude a nascer (Clarice Lispector)

*Um cientista disse que somos feitos de átomos, mas um
passarinho me contou que somos feitos de histórias.*
(Eduardo Galeano)

RESUMO

Os contadores de história da contemporaneidade são bons ouvintes e ávidos leitores. O tema deste trabalho trata da recepção e *performance* da obra de Clarice Lispector pelo contador de histórias. Engloba aspectos afetivos da leitura do contador de histórias, a partir do material escrito, como parte de um repertório pessoal para a dimensão da movência como o professado por Paul Zumthor. Por tratar-se de uma pesquisa qualitativa, com perspectivas da recepção, utilizou-se a metodologia da “entrevista compreensiva” proposta por Maria de Lourdes Patrini. Os referenciais teóricos que discutem o papel do contador de histórias na cultura, a pesquisa de seu repertório, a movência do texto clariceano e sua *performance* são derivados do paradigma da ecologia dos saberes, proposto por Boaventura Santos. Portanto, o caráter dialógico e interdisciplinar desta pesquisa inclui áreas da literatura, das artes e das ciências humanas. São contemplados para as discussões autores como Mikhail Bakhtin, Leon Vigotski, Humberto Maturana, Regina Machado, Hans Robert Jauss entre outros. Por meio de questionário e de observação filmada sobre a experiência da *performance* com a comunidade de ouvintes, espera-se contribuir com a pesquisa da cultura oral das práticas do contador de histórias contemporâneo, apontando sua importância dentro dos estudos acadêmicos na área de Letras. Também se espera relevar a literatura infantil e juvenil de Clarice Lispector como um projeto inovador, uma vez que exige um leitor curioso para pensar as questões da existência, num processo sempre partilhado e interativo de escritura-leitura-contação. O resultado foi a percepção da identificação do contador com o texto clariceano que remonta muitas histórias e memórias de leitura e afetos. O texto clariceano revelou também a *persona* da escritora enquanto mãe e contadora, num diálogo muito próximo com o leitor-ouvinte mirim, renovando a concepção do gênero e mantendo uma relação de continuidade e inovação com seus antecessores.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *Performance*. Recepção. Contadores de História.

ABSTRACT

The contemporaneity of the storytellers are good listeners and avid readers. The theme of this thesis deals the reception and performance from children and youth stories written by Clarice Lispector by storytellers. Encompasses affective aspects of reading storyteller, from the written material, as part of a personal repertoire for the size of move on as professed by Paul Zumthor. As this is a qualitative research with prospects reception, we used the methodology of "comprehensive interview" proposed by Maria de Lourdes Patrini. The theoretical references that discuss the role of the storyteller in the culture, the search of his repertoire, the moving clariceano the text and its *performance* are derived from the paradigm of the knowledge ecology, proposed by Boaventura Santos. Therefore, the dialogic and interdisciplinary nature of this work includes the fields of literature, the arts and the humanities. Are contemplated for the authors discussions as Mikhail Bakhtin, Leon Vygotsky, Humberto Maturana, Regina Machado, Hans Robert Jauss and others. By questionnaire and observation filmed on the experience of *performance* with the community of listeners, is expected to contribute to the research of oral culture of the practices of contemporary storyteller, pointing their importance within the academic studies in literature area. It is also intended to reveal the children's and youth literature of Clarice Lispector as an innovative project, since it requires a curious reader to think about the questions of existence, a process always shared and interactive writing-reading-telling. The result was the realization of the meter identification with the clariceano text dating back many stories and reading memories and affections. The clariceano text also revealed the author persona as mother and accountant, a very close dialogue with the reader-listener mirim, renewing the concept of gender and maintaining a continuity and innovation with their predecessors.

Keywords: Clarice Lispector. *Performance*. Reception. Storytellers.

LISTA DE ABREVIATURAS

CL	Clarice Lispector
CEU	Centro Educacional Unificado
IFLA	<i>Internacional Federation of Library Associations</i>
IMS	Instituto Moreira Sales
PNAIC	Programa Nacional de Alfabetização na Idade Certa
PROLER	Programa Nacional de Incentivo à Leitura
SMB-SP	Sistema Municipal de Bibliotecas de São Paulo
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura
UNISINOS	Universidade do Vale do Rio dos Sinos

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Ilustração de Flor Opazo
Abertura de *A mulher que matou os peixes* (reprodução)71
- Figura 2** – Ilustração de Mariana Massarani
Abertura de *Quase de verdade* (reprodução)71
- Figura 3** – Ilustração de Carla Costa
Abertura de *Quase de verdade* (reprodução)
Série Pequenos Leitores (Rocco Editores) 72
- Figura 4** – Ilustração de Odilon Moraes
Abertura de *A vida íntima de Laura* (reprodução)
Série Pequenos Leitores (Rocco Editores)72
- Figura 5** - Reprodução da foto de Clarice Lispector e
sua máquina Olympia (acervo pessoal) - Abertura de
O mistério do coelho pensante
Série Pequenos Leitores (Rocco Editores)73

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O LUGAR DO CONTADOR DE HISTÓRIAS NA CONTEMPORANEIDADE	24
2.1	Contar histórias e o emocionar na cultura	30
2.2	O contador em trânsito: entre a cultura oral e a cultura escrita	36
2.3	O contador de histórias e o mediador de leitura	41
2.4	Bibliotecas Públicas e a formação do contador de histórias	48
3	A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL DE CLARICE LISPECTOR: UM CONVITE À <i>PERFORMANCE</i>	58
3.1	O contador no projeto infantil e juvenil	61
3.2	O jogo lúdico com o contador e com o leitor	68
3.3	Dialogismo e desterritorialização	76
3.4	O contador que presentifica a história	84
3.5	Reconto das lendas brasileiras	93
4	CLARICE LISPECTOR E O CONTADOR DE HISTÓRIAS – ASPECTOS AFETIVOS, RECEPTIVOS E PERFORMÁTICOS	106
4.1	A contação como uma tatuagem	111
4.2	Da Bahia de todos os contos	115
4.3	O contador como profissão	119
4.4	Histórias de galos, galinhas e ovos	122
4.5	Um coelho na Feira do Livro	127
4.6	Nos quintais da imaginação	132
4.7	As performances como profanação	137
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
	REFERÊNCIAS	153
	APÊNDICE A	164

1 INTRODUÇÃO

A escrita a seguir é o resultado provisório de minhas inquietações acadêmicas relativas à pesquisa do universo infantil e juvenil em sua produção literária, recepção e recriação. A tese se insere à linha de pesquisa Estudos Literários Aplicados: literatura, ensino e escrita criativa do Programa de Doutorado em Estudos de Literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O trabalho debruça-se especificamente sobre a produção literária dedicada às crianças desenvolvida pela escritora Clarice Lispector (CL), transfigurando-se na leitura, recepção e recriação pelos contadores de história contemporâneos. Neste percurso, da produção à recepção e recriação, são observados os sentidos produzidos pela movência textual. Como o professado por Paul Zumthor (2007), percebe-se a movência como a capacidade dos textos escritos se transfigurarem quando entregues à oralidade, dada a sua natureza de reiteração através de “variações recriadoras”. Tudo isso graças à voz que emana do contador de histórias, figura milenar que sobrevive e transpassa o imaginário de muitos no mundo atual. Sua narração oral revela memórias, histórias e experiências. Quando um contador escolhe uma história e compõe um repertório, está revelando ao mundo muito de si.

O que passa a ser delineado nas próximas páginas configura-se como um reencontro com a escritora de *Perto do coração selvagem*, já que por ocasião da finalização da graduação em Letras na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), ainda na década de 1990, o objetivo de meu trabalho final de pesquisa foi verificar a produção clariceana no que tange à representação do universo feminino na literatura. A obra escolhida para aquele trabalho foi *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado em 1969. Na ocasião, o contato com a escrita de CL revelou-se instigante, dada sua peculiar forma de fazer literatura que se repetiu em incessantes e prazerosas releituras para outras obras de sua autoria.

Havia um convite inegável e especial naquele texto que não cessava de proporcionar novos sentidos e interrogações. O discurso indireto-livre, tecido mediador das ações e dos pensamentos da personagem protagonista de nome mítico (Lorelay, a professora primária apaixonada pelo filósofo mestre Ulisses) mostrava indícios, juntamente com outras obras da mesma escritora, de um fazer literário altamente engendrado na busca/negação de uma identidade. Esse lugar na linguagem era o espaço para pensar a existência da história e igualmente da vida. A mesma temática veio a se repetir depois nas histórias infantis e juvenis, com um tratamento suave, íntimo e compacto, mas não menos inquietante. E foi na tentativa

de compreender esse constante fazer e desfazer os laços da vida com a escrita que surgiu o encantamento pela literatura infantil e juvenil de CL, um chamado que também se repete em tantos leitores espalhados pelo mundo afora, muitos desses também contadores de histórias.

Logo após o término de minha graduação e com o ingresso no mestrado, escolhi para estudo e pesquisa a tradução das obras do escritor irlandês Oscar Wilde para crianças no Brasil. Foi o momento fundador em que iniciei a pesquisa na área da literatura infantil e juvenil. Na ocasião, o enfoque dado ao tema foi o da tradução/recriação, abordando os tradutores mais recorrentes do escritor inglês no Brasil, como Nicolau Sevcenko, Oscar Mendes e Marcos Bagno. No mapeamento daquele universo, CL ressurgiu com a tradução criativa de *O retrato de Dorian Gray*, realizada no final de sua vida, pelos idos de 1976, encomendada pelo seu conhecido amigo e editor Álvaro Pacheco, da editora carioca Artenova.¹

Os livros traduzidos de Edgar Allan Poe e Wilde por CL eram direcionados ao público juvenil e, devido à liberdade de se disseminar obras tidas como “adultas” para um receptor mais “contemporâneo”, a tradução obteve certo grau de liberdade e autoria em seu processo de recriação. Coincidentemente, por poucos momentos, CL esteve presente à pesquisa daquela dissertação, mesmo que por acaso. Embora ela não fosse o tema central, já a partir daquele momento, percebi que não seria essa a despedida e que, de alguma maneira, sua obra ainda estaria presente de forma significativa nos passos seguintes.

Passada uma década como professor, alternando a educação básica com o ensino superior, desenvolvi alguns trabalhos nas áreas de leitura, ensino, aprendizagem. Acompanhei em inúmeras experiências o universo da recepção das obras da escritora em bibliotecas e escolas. Logo após, surgiu o trabalho com contadores de história e com a formação de professores para atuação como mediadores de leitura. Nessa tarefa, o universo clariceano da literatura infantil e juvenil se apresentou com maior ênfase. Então se solidificou a possibilidade, dada a dimensão da recepção de sua obra, de observar a popularidade dos textos no universo de contadores de história, revelando assim a movência das páginas escritas para a voz. Da gênese da criação até o redimensionamento em forma de *performance*, surgiu

¹ Ver Moser (2011).

assim o tema desta tese intitulada *Clarice Lispector e o contador de histórias: literatura, recepção e performance*.

Nas últimas décadas, muito se tem escrito sobre a obra da escritora. Exponente da literatura brasileira, CL possui uma legião de leitores e pesquisadores espalhados por vários países, em diferentes continentes, línguas e culturas. Os motivos que levam a essa profícua recepção e crítica são seres humanos diversos e igualmente permeados pelo encantamento da personalidade complexa biografada e pela quase mitologia que se constituiu em torno da esfinge que CL se tornou. Muitos que começam a ler sua obra se identificam com as inquietações existenciais e iniciam assim o desvelamento de sua personalidade, através da biografia. Outros preferem partir do oposto: por obra das novas tecnologias, primeiro escutam sua entrevista derradeira - aquela reproduzida com grande número de acessos pelo *youtube*² - realizada pelo jornalista Júlio Lerner à TV Cultura, em 1977; em seguida então se entregam à pulsão do texto. Em ambos os caminhos, tem-se a vida e a obra entrelaçadas, confirmando a tese de críticos como Alceu Moroso Lima (apud GOMES, 2007, p. 16), que afirma: “Você Clarice pertence àquela categoria trágica de escritores que não escrevem propriamente seus livros. São escritos por eles. Você é o personagem maior autor de seus romances.”.

Um ponto importante a destacar é o crescimento de pesquisas relacionadas à literatura infantil e juvenil e sua relação com a cultura oral. Embora ainda tímido, nas últimas décadas a produção destinada ao público leitor mirim ganhou fôlego graças às linhas de investigação em várias áreas da pós-graduação no Brasil que vem congregando pesquisadores interessados em compreender os anseios e processos da leitura e de seus autores. A história da transmissão da cultura se confunde com a da literatura oral e escrita. Por isso a literatura infantil e juvenil é também a herança “[...] que nos cabe transformar, tal qual outros fizeram antes de nós, com os valores herdados e por sua vez renovados.” (COELHO, 2002, p. 16). Peter Hunt, um dos nomes mais atuantes na área, afirma que “[...]os livros para criança são uma contribuição valiosa à história social, literária e bibliográfica.” (HUNT, 2010, p. 43). Isso acontece também por recuperar contextos de produção e recepção e interagir com outras áreas do pensamento e da cultura, resgatando a imagem da criança como leitora e de seu universo afetivo-cognitivo. A partir da obra infantil e juvenil de CL pode pensar que ela percebia as crianças para quem escrevia, não como seres ingênuos ou passivos, mas ativos, reflexivos, preocupados ora em

² Para assisti-la, acesse: <http://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&channel=cultura>

pensar sobre o mistério, ora em postergar sua decifração ou até reinterrogá-lo. Se o mesmo vale para a entrega do texto performatizado para o ouvinte, que dizer então de seu leitor contador de histórias?

Desde a morte de CL, em dezembro de 1977, muitos estudos críticos têm explorado, principalmente, seus contos e romances através de diversas perspectivas. Aspectos intertextuais de fontes e influências foram mapeados, assim como a relação entre a vida e a obra. Também há vasto material sobre sua carreira jornalística como cronista em *A Descoberta do mundo*, resultado de seu trabalho para o jornal do Brasil ou como entrevistadora na extinta revista *Manchete*. É possível encontrar muitos estudos na área da tradução, da crítica feminista, aqui e no exterior, bem como na literatura comparada sobre a transposição de seus textos para o teatro e para o cinema.

No entanto, um dos temas menos explorados de sua obra é sua produção de livros infantis e juvenis e sua dimensão de contadora de histórias, mãe quase desajeitada, na intimidade doméstica, episódio narrado por Benjamin Moser na biografia *Clarice* e personagem característica de muitos personagens. Há registros na trajetória pessoal da escritora sobre o conflito comum a todas as mães que precisam se dividir entre as funções parentais e o mundo do trabalho. Nesses registros, obtidos a partir de estudos biográficos, surgem as histórias e as tentativas de unir as duas funções, a de mãe e de escritora. O ponto de impasse são as insistências dos filhos Pedro e Paulo para que abandonasse a escrita e se dedicasse mais à família. A biografia *Clarice*, relata:

Apesar da determinação em se manter disponível, seu trabalho às vezes os aborrecia. Pedro uma vez disse a ela, num tom autoritário: “Não quero que você escreva! Você é uma mãe!”. E Paulo, farto de a vê-la escrever para adultos, “mandou” que escrevesse uma história para ele sobre seu coelhinho Joãozinho, publicada mais tarde como *O mistério do coelho pensante*. (MOSER, 2011, p. 372)

Figuras maternas povoam as narrativas de CL. A personagem da mãe escritora e sua relação com a filha de um dos vizinhos em *A legião estrangeira* é uma das emblemáticas. Ofélia, o nome da garota, era curiosa e ao mesmo tempo sisuda. Ela frequenta a casa da escritora, mãe de família que tem a vida dividida entre o ofício e os filhos. O tempo é de Natal. Mesmo negando intimidades com os vizinhos, a proximidade das duas é de um silêncio constrangedor e necessário para a narrativa revelar a menina perdida na mulher. A escritora e

Ofélia tornam-se cúmplices de suas silentes e contidas rotinas, ligadas pela presença do recém adquirido pintinho, um presente da família aos filhos menores e exigência dos mesmos para que a escritora revele sua maternidade. Ofélia se afeiçoa ao animal, a quem não cansa de observar. Depois de alguns dias de constrangimento, o silêncio é rompido e a menina passa a dar conselhos à mãe-escritora, que se entretém em sua máquina de escrever. Apesar das ofensivas, Ofélia passa a admirá-la. Ao final do conto, a descoberta. O pintinho, presente de Natal, havia morrido na cozinha. Ofélia havia presenciado o fato e saíra correndo do apartamento da escritora assustada com a experiência e para nunca mais voltar. Os temas da morte, das descobertas dolosas e da afeição materna estarão presentes não somente em *A legião estrangeira*, mas também em outros contos de *Laços de Família*.

A necessidade de atenção da pequena Ofélia no conto *A legião estrangeira* remete ao processo de concepção da história de *O mistério do coelho pensante*. Como o observado por Moser (2011), a premissa para o livro surgiu a partir de uma elaboração espontânea de CL em meio à resolução dos conflitos maternos, quando a família residia nos Estados Unidos. O filho menor de Clarice, enciumado com sua dedicação ao término de *A maçã no escuro*, pediu a ela que escrevesse um conto infantil. Ela datilografou então uma história de mistério para crianças que envolvia o tal coelho, escrito em inglês, e guardou-a no fundo de uma gaveta. Mais tarde, no retorno ao Rio de Janeiro, já divorciada de Maury Gurgel Valente, por exigência dos editores e necessidades financeiras, iria resgatá-la para publicação (GOTLIB, 2009). Essa seria a primeira de cinco publicações dedicadas às crianças que tiveram relativo sucesso de leitura e hoje se destacam na voz de contadores de história.

Além dos temas da movência e da *performance*, agrego a esta tese discussões em torno da recepção dos textos clariceanos na perspectiva de contadores de história. Esses receptores usam o texto em suas *performances* e, além das crianças e admiradores da escritora, são por excelência os leitores de CL. Através do processo de recriação oral, a compreensão do processo de recepção dos contadores é um sistema que configura uma possibilidade de entender a obra em sua dinâmica de leitura. Numa das pontas do traçado de sua compreensão está a escritora CL; na outra, seus leitores-receptores-contadores. No trajeto, as interrogações, as possíveis respostas e as hipóteses que suscita a obra na concretização do ato de ler e contar. Assim, resgato a visão comunicativa da arte, situando seus elementos fundamentais, tal como o expresso por Antônio Candido (2006) em relação aos três elementos

do sistema literário: o autor, a obra e o público. Eles retroagem de forma interdependente na produção do sentido da leitura/arte de contar.

Ao se referir ao sistema literário como aquele que não só se centra exclusivamente sobre o estudo da produção, mas se faz significativo na compreensão da dinâmica da leitura na sociedade, Candido (2006) referenda a importância também do público receptor. Para o autor, os estudos sobre a recepção - os quais ele ainda denominará como referidos ao “público leitor” – são imprescindíveis para o entendimento da arte como um sistema simbólico e de comunicação que pressupõe um jogo permanente de tensões entre o autor, a obra e o público. Sem o público, a obra se ressentido do acontecimento na sociedade e lhe é negada também a possibilidade da circulação e do compartilhamento. Por isso a importância do receptor nesse sistema:

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou os desconhecidos em seu tempo, passam a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e via a própria obra. (CANDIDO, 2006, p. 46-47)

Itamar Even-Zohar (2013) e sua contribuição sobre a teoria dos polissistemas ampliará ainda mais a discussão acerca do sistema literário, problematizando limites em torno da própria ideia de “sistema”. O que esse teórico traz de importante para a compreensão da recepção e da produção na literatura, além de referendar as categorias de autor, obra e público - que à luz de Jakobson ele chamará de produtor, produto e consumidor – são os elementos do contexto e do mercado. Essas categorias ampliam a compreensão do modelo triádico e são importantes para pensarmos tanto o espaço da oralidade, da escrita e do livro dentro da cultura pós-industrial e tecnológica, como o contador de histórias contemporâneo enquanto agente disseminador das narrativas.

Para Even-Zohar (2013), o sistema literário é aberto, flexível, mutante e intercambiável, podendo haver vários “sistemas” retroagindo dentro de determinadas culturas. Os sistemas encontram sentido na investigação diacrônica e sincrônica indissociáveis, com observação de aspectos internos e externos da obra que historicamente se insere em dinâmicas que procuram explicar a tensão entre o centro e as margens, o canônico e o não-canônico, regidas por relações de poder que alternam-se em sentido das margens para o centro e vice-versa.

O autor compreende o sistema literário como sendo “[...] a rede de relações hipotetizada entre uma provável quantidade de atividades chamadas literárias, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23) Por compreender o espaço do contador de histórias nessas relações - enquanto mediador da cultura da tradição oral e da movência, sua inserção na observação do sistema literário - faz sentido observar as categorias explicitadas como parte da dinâmica da recepção da obra clariceana bem como a forma que esse atua das margens para o centro da cultura, principalmente se considerar as discussões em torno de sua figura acontecidas na contemporaneidade.

Outra questão importante referendada por esse estudo a partir da compreensão do sistema literário como um conjunto de forças é pensar a literatura infantil e juvenil como “o resultado” (produto) dentro de um sistema de leitores previsto. Mesmo trabalhando sob a perspectiva do que é esperado pela indústria cultural voltada para esse público, percebe-se que CL manterá algumas características do gênero e romperá com outras, repercutindo na recepção crítica de sua obra de forma significativamente positiva e igualmente nos leitores através de décadas em contínuas reedições e compilações. Revelará uma tensão neste projeto, marcando a duração da obra escrita para infância como um diferencial daquela pensada para o adulto. No entanto, os recursos de linguagem e as inquietações existenciais estarão presentes tanto no escopo adulto quanto no infantil.

Falar do contador de histórias e de sua inserção na sociedade é referendar também a podência desse sujeito na cultura da voz. O neologismo “podência” foi criado pelo educador, jornalista e poeta André Gravatá (2013) que, juntamente com outros três nômades sonhadores educadores, rodou o mundo e registrou a experiência de treze escolas em diferentes países, resultando na publicação *A volta ao mundo em treze escolas – sinais do futuro no presente*.

Ao associar a educação com podência, o poeta nômade explica que a palavra surge na justaposição de poder com potência, sinalizando na ética freireana³ como nossas ações podem mudar a nós mesmos e então contribuir para mudança no mundo num processo dialógico. Na certeza dessa concepção de “podência” está também Zumthor, um nômade pesquisador medievalista que confere poder e potência da voz na cultura através da vocalidade. Assim o

³ Refere-se à ética professada por Paulo Freire do não-determinismo do ser e da oportunidade de transformar o mundo pelas relações e pelo diálogo (FREIRE, 2001).

contador de histórias se revela como aquele que materializa o texto pelo seu dizer, atualizando o texto e lançando-o neste espaço de entrega para o ouvinte que elaborará na sua subjetividade a história que lhe é entregue.

Ao perceber a voz como uma “podência”, o sujeito que a utiliza acaba recorrendo à linguagem “[...] para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença.” (ZUMTHOR, 2005, p. 63). Nesse caminho, o contador de histórias se coloca como um elemento de importância na sociedade. Perceber as transformações dessa importante figura na cultura, bem como as transformações da própria pela influência do contador clariceano e na reafirmação da oralidade e do gesto constituem objetivos deste trabalho. No entendimento da podência da voz do contador e de outras artes igualmente influenciadas pelo timbre, som, ritmo e gesto na cultura, referendo que:

Dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte. (ZUMTHOR, 2005, p. 61)

Buscar a leitura e a *performance* do texto clariceano junto aos contadores de história é também resgatar suas memórias afetivas. Nesse exercício memorialístico, o processo de recordar retoma as subjetividades de leitura e as trajetórias individuais de cada sujeito. Levando em consideração o caráter individual e subjetivo dos contadores de história, a metodologia escolhida é de caráter qualitativo, mediada por dimensões históricas, receptivas e performativas. Está assim em consonância com a linha de pesquisa Estudos Literários Aplicados: literatura, ensino e escrita criativa do Programa de Estudos em Literatura da UFRGS. A pesquisa de cunho qualitativo é um procedimento formal que engloba o pensamento crítico-reflexivo no sentido de desvelar a realidade circundante para descobrir possíveis respostas e formular hipóteses, além de registrar práticas de leitura, *performance* e histórias de vida dentro de uma comunidade caso, conforme elaboram Marconi e Lakatos (2006).

Para os registros das histórias de leitura e sua relação com o texto clariceano foram escolhidos cinco contadores de histórias de diferentes estados do Brasil que utilizam os textos de CL em suas *performances*: Lucélia Borges Pardim (Serra do Ramalho – BA); Felícia Fleck (Florianópolis - SC); Ana Luisa Lacombe (Rio de Janeiro - RJ); Vânia Espeiorin (Caxias do

Sul – RS) e Ana Carolina Volpe (São Paulo – SP). Essa escolha não é aleatória e parte de minhas experiências em cursos, formações, seminários e congressos voltados ao tema da arte de contar histórias. Neles encontrei essas contadoras, que aos poucos foram revelando seu repertório, histórias de vida e sua relação com a narração. O instrumento utilizado para esta pesquisa foi uma entrevista, contendo algumas questões perceptivas acerca da leitura e *performance* das obras de CL: como se deu o contato com a obra infantil e juvenil da escritora? Por que a literatura de CL é um convite à contação de histórias? Qual a importância de se contar histórias nos dias de hoje? Algumas contações puderam ser gravadas em vídeo para registro das *performances*, como as realizadas por Vânia, Ana Luisa e Ana Carolina, suscitando assim alguns motivos para a reflexão nesta tese sobre a relação dos contadores com o texto, a obra e as leituras de CL.

A abordagem da pesquisa e escuta dos contadores se deu a partir da técnica esboçada por Maria de Lourdes Patrini (2005) que permite através da “entrevista compreensiva” captar a “palavra contadora”. A autora entende a entrevista compreensiva como aquela que, pela escuta sensível, propõe ao entrevistador um diálogo acerca da sua relação com o mundo da leitura e de seu transfazer. A entrevista compreensiva é uma técnica da pesquisa fenomenológica, aplicada principalmente na área de ciências sociais e humanidades, que busca captar a percepção dos pesquisados sobre o tema enfocado, conforme apontado por Antonio Carlos Gil (2004). Integram o processo a escuta e o registro das falas dos sujeitos entrevistados na forma espontânea, numa abordagem existencial. Em seguida, no outro momento, ative-me sobre seus apontamentos desvelados, a partir da transcrição *ipsis litteris* que revelam as proposições e autoimagens do contador, seu repertório e a relação com a comunidade de ouvintes.

Captar as vozes desses contadores e sua relação com o objeto estético é conferir afetividade ao ato de ler o autor e a obra, definindo assim quem é o leitor-receptor. As memórias afetivas são registros importantes que ajudam a construir uma trajetória de leitura como também de vida que se mistura à palavra. É um trabalho de campo que obedece a liberdade do sujeito de se enunciar e se colocar no discurso que tece, mesclando memória e identidade que passam a defini-lo enquanto agente cultural transformador.⁴

⁴ O contador de histórias enquanto agente cultural inserido no contexto social será tema melhor aprofundando no capítulo primeiro desta tese.

O registro dessas vozes passa em seguida pela análise do pesquisador que dialoga com as reflexões já produzidas em bibliografia especializada. Nas falas produzidas pela entrevista compreensiva, através da palavra contadora, o contador de histórias clariceano foi desvelando uma dimensão estético-afetiva. Ela será continuada através das ações de *performance* da *poiésis* e da memória do artista contador. Para Ferreira e Orrico (2002), a relevância dos estudos envolvendo a memória é universal, uma vez que recuperam, através do discurso, fatores de diferentes ordens como míticos, políticos, históricos e sociais. “É na linguagem que se constroem as culturas humanas, ou seja, que se constroem as narrativas e os discursos que orientam as nossas ações.” (FERREIRA; ORRICO, 2002, p. 8).

No aspecto teórico-reflexivo, a abordagem utilizada nesta tese prefere o diálogo com diferentes áreas dos humanos saberes, contemplando uma epistemologia ecológica fundamentada a partir do elaborado por Boaventura Santos (2009), daí sua natureza interdisciplinar. É uma perspectiva que se articula a partir das práticas dos saberes e que conversa com diferentes áreas como as ciências sociais, a literatura, as artes cênicas. Também contempla os saberes não institucionalizados, ligados em sua maioria à trajetória de vida da cultura popular ainda não inseridos ou ignorados pelos paradigmas das ciências.

De complexa definição, a cultura popular pode ser compreendida a partir de Eduardo Subirats (2010) como uma força que nega a civilização na visão totalitária do colonialismo. Dessa maneira, as reflexões concernentes à prática do contador de histórias no Brasil se fazem a partir do significativo material de práxis, das diferenças e de características próprias de cada contador e de sua região. Isso é dado pela força do ressurgimento dessa arte em nossas escolas, bibliotecas, bosques, praças e outros espaços de disseminação da cultura. Esses diferentes espaços de enunciação regional também vivem uma tensão entre o local e o universal.

A ecologia dos saberes tem sua relevância neste trajeto que se enuncia porque não há predominância de um poder assentado no discurso, mas uma riqueza de expressões que se fundem entre o oral e o escrito, entre os saberes institucionalizados e os espontâneos que nascem das práticas dos contadores e que, como afirma o poeta Manuel de Barros (1989, p. 3) devolvem “[...] o sentido poético ao gesto íntimo de quem tem no seu quintal a abundância do mundo”. Do ponto de vista epistemológico, a ecologia dos saberes se situa no diálogo sem supremacias, nas semelhanças e diferenças que produzem reflexão crítica e que se valorizam

pelos seus aspectos complementares que se retroalimentam. É uma epistemologia que se produz com a participação de diferentes sujeitos e saberes e se mostra polifônica e prismática.

A ecologia dos saberes convoca uma epistemologia polifônica e prismática. Polifônica, porque os diferentes saberes são simultaneamente partes e totalidades e, tal como numa peça musical, têm desenvolvimentos autônomos, ainda que convergentes. Prismática, porque se cruzam nelas múltiplas epistemologias cuja configuração muda consoante a “disposição” dos diferentes saberes numa dada prática de saberes. (SANTOS, 2009, p. 161)

Nessa perspectiva ecológica vários autores contribuem para as discussões na recepção dos contadores de história a partir da obra de CL. Essa polifonia como bem destaca a ideia da ecologia dos saberes atravessa a recepção do texto clariceano a referenda a ideia de sua não fixação a significados últimos, mas a sim de significâncias possíveis e intercambiáveis. Por isso é um texto desterritorializado, sem fronteiras, um trabalho do devir. Como afirma Carlos Mendes Souza, estudioso da obra de CL, propícia a sua exploração pela leitura enquanto uma busca. Nesta, os múltiplos saberes da recepção se intercambiam em formas diferenciadas e dialógicas ao perceber a possibilidade do texto enquanto uma leitura não hierarquizada.

O trabalho de desterritorialização, enquanto abstração desrefencializadora e enquanto mobilidade, é um trabalho sobre a língua. Se a novidade de Clarice Lispector advém em grande medida daquilo que insistentemente iremos chamar de atenção – assunção do seu lugar a partir de um despaisamento territorial – esse despaisamento projetar-se-á na afirmação do território língua. (SOUZA, 2011, p. 17)

No primeiro capítulo da tese, realizei uma discussão sobre a importância do contador de história na cultura contemporânea e as várias ações desencadeadas por este agente cultural em suas propostas de *performance* e leitura. Também abordei a relação do contador com o público e suas demandas internas na escuta das histórias. Para tal intento, dialoguei sobre o papel do contador na sociedade com autores como Maria de Lourdes Patrini, Giuliano Tierno, Regina Machado, Gislayne Matos, Celso Sisto, Gilka Girardello entre outros. Para entender a cultura contemporânea em seus aspectos diversos e polifônicos, resgatei os conceitos de cultura a partir dos escritos de Humberto Maturana, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Adolfo Colombres, Carlos Rodrigues Brandão e outros, percebendo como o contador de histórias age na cultura, influencia-a e por ela é influenciado.

No segundo capítulo, há o trabalho de reflexão crítica sobre os índices de oralidade presentes no texto de CL como um convite à *performance* dos contadores de história. Analisei as obras infantojuvenis *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras* (1978). O foco recaiu sobre o processo criativo da autora/mãe/contadora de histórias e suas motivações na produção da literatura infantil e juvenil. São englobados os fortes índices da oralidade ligada ao universo da criança no seu processo de construção da linguagem e suas implicações em seu letramento. Nesse intercâmbio do texto com a oralidade, busquei os índices da voz e contemplei percepções de autores que trabalham com os conceitos de *performance*, movência, leitura e recepção (Paul Zumthor, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss e outros), como também os que tradicionalmente tem escrito sobre CL e seu processo criativo em que vida e obra se conciliam (Nádia Gotlib, Benjamin Moser, Nilson Diniz, Evando Nascimento, Lícia Manzo).

A terceira e última parte retoma propriamente a relação dos contadores de histórias entrevistados em suas trajetórias e leituras de CL, suas *performances* e afetividades literárias. Todos os autores utilizados são contemplados buscando efetivar o diálogo entre saberes e práticas, vida e o obra, contadores e público.

2 O LUGAR DO CONTADOR DE HISTÓRIAS NA CONTEMPORANEIDADE

As rodas de histórias são clareiras no bosque por excelência.”(GIRARDELLO, 2014, p. 68)

Duas pessoas foram responsáveis por povoar a imaginação de minha infância: meus dois avós paternos, Maria Rech Frison, e seu esposo, Plácido Frison. Era década de 1970, não fazia a menor ideia do que acontecia política e socialmente no Brasil. Eu havia recém ingressado na escola. Meus avós, embora casados por cinquenta anos, eram muito diferentes um do outro em hábitos e costumes. Minha avó era muito prática; já meu avô preferia o refúgio de um bom livro para passar suas horas. Ela mal assinava o seu nome. Havia chegado da Itália ainda bebê e dedicara à vida à família na lida da casa e no pensionato que administrava dos quartos restantes da antiga residência de madeira. Ele fora administrador de uma vinícola importante em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul. Frequentara pouco a escola tradicional, mas sempre fora um autodidata. Em sua casa, havia uma pequena biblioteca com muitos livros que ficavam dispostos em prateleiras altas. Era o lugar em que eu mais gostava de ficar. A sensação daquelas obras agigantadas sobre mim aumentava ainda mais minha curiosidade, exercendo fascínio. Eu tinha o desejo de crescer logo para mexer nelas. Eram enciclopédias, livros de ficção e muitos discos de música italiana. Sentia-me como João à beira do pé-de-feijão, um sujeito desejanste diante de tantas novidades ali dispostas a poucos metros de minha altura.

O casal tinha algo em comum. Adoravam mimar seu neto e contar-lhe histórias. Meu avô as retirava dos livros e minha avó as recolhia de sua memória de infância e das experiências de vida. O lugar era o colo dos dois, bem próximo, para escutar os batimentos cardíacos enquanto eu me entregava completamente à fabulação. Havia muitas pausas, muitos silêncios, era para organizar os acontecimentos. E eu nada fazia, apenas escutava e deixava-me levar. Talvez a melhor herança que recebi de meus avós sejam aquelas histórias, pois elas fomentaram minha imaginação. Acredito que muitas foram responsáveis por escolhas. Como aponta Lev Semenovic Vigotski (2014, p. 10) “A primeira forma de vinculação da fantasia com a realidade consiste no fato de que qualquer ato imaginativo se compõe sempre de elementos tomados da realidade e extraídos da experiência humana pregressa”.

Uma das histórias que mais fascinava era de uma tia bruxa que minha avó dizia ter. Ela se chamava Meneguina. Minha avó a descrevia como um tipo antissocial, que não gostava

de falar com ninguém. Apesar de casada, era de poucos amigos. Diziam que ela lia e sabia de cor o famoso *Livro Preto de São Cipriano*, um santo que foi expulso da igreja católica por praticar magias. Sempre que alguém chegava à sua casa para visitá-la, os animais que ela criava ficavam bravos. Cavalos relinchavam, vacas se tornavam hostis. Segundo minha avó, ela vendia uns chás milagrosos por uma quantidade de dinheiro. Certa vez, a irmã de minha avó, chamada Íris, ficou sabendo que, se colocasse uma vassoura virada atrás de uma porta, uma bruxa jamais entraria em sua casa. E foi assim que o fez. Avistando a tia se aproximar, Íris imediatamente colocou o objeto virado atrás da porta de entrada. E chamou sua tia bruxa para entrar. Foi então que algo terrível aconteceu. Meneguina começou a sapatear no tapete de entrada e decidiu voltar para sua casa, alegando que tinha coisas para fazer.

Nunca se soube nada de sua morte, que ocorrera misteriosamente. Conta-se que ela havia se transformado num dos animais que criara. E eu, até o momento final daquela narração, permanecia paralisado. Sempre gostei de histórias de assombração envolvendo bruxas, sacis e seres misteriosos. Aquela se tornou a minha preferida e foi repetida incontáveis vezes. Eu ficava atento. Caso faltasse alguma parte, corrigia a narração. Essa foi a que mais marcou de muitas, todas tecidas pela voz e pela memória de minha avó.

O recurso utilizado por meu avô Plácido para contar histórias misturava o oral com o escrito. Ele apoiava-se também nos livros para ler em voz alta ou explicar a partir do recolhido o tema ou assunto que eu solicitara. Lembro que ele estava lendo uma enciclopédia chamada *Tesouros da Juventude*, quando vi, estarecido, a foto de um menino ardendo em chamas. Perguntei quem era aquele personagem e ele me respondeu: Giordano Bruno. Então contou as aventuras daquele filósofo italiano que desafiou a igreja católica e o Santo Ofício com suas ideias profanas, mas fundamentadas. Acabou morrendo queimado pela inquisição. Essa história fazia-me acalantar uma necessidade de acolhimento muito grande, pois imaginava a pele ardendo em meio às chamas que consumiam aquele pensador.

As formas de narrar de meus avós apontam para a existência de tipos intercambiáveis de contadores de história: os que se alimentam da cultura oral e perpetuam a história e a memória através de experiências de comunicação via oralidade, como o praticado por minha avó; e aqueles que buscam, nos registros escritos e também na oralidade, motivos para tecer histórias oralmente, praticando a movência textual, como fez meu avô. Nos dois casos, há a emergência de estilos de contar não dicotômicos, mas coexistenciais, surgidos no âmbito da

cultura familiar que foram se transformando através do tempo e do surgimento de novas tecnologias como o rádio, a televisão e o cinema. A partir dessa experiência, pergunta-se: qual o lugar do contador de histórias na cultura contemporânea?

As famílias mudaram e se transformaram em diversos aspectos. Diversificaram-se em seus tipos. As culturas familiares, assim como as formas de comunicação humana, são impermanentes, ou seja, mantêm aspectos tradicionais, mas se reconfiguram, trazendo novas formas de composição. Isso é dado porque a cultura também se modifica, seja pelas novas formas de relação, comunicação, seja pelas novas tecnologias ou expressão das artes. Para entender a figura do contador de histórias e sua igual transformação, é necessário também compreender as configurações culturais no tempo-espaço onde esse agente cultural está inserido. Dessa forma o contador de ontem, originário da tradição oral, ainda convive com o contador de hoje de forma sobreposta. Este dialoga com outras artes e culturas, entre elas a escrita, o audiovisual, as manifestações interartísticas e tecnológicas, mas que também assimilou as formas artesanais das culturas eminentemente orais de então.

O conceito de cultura também se modificou com o tempo, conforme os referenciais. Marilena Chauí (2012) vai à acepção da palavra e explica que cultura vem do verbo *colere*, ação ligada ao cuidado da terra, ao cultivo da natureza, de onde provém a agricultura, abrangendo desde as crianças (puericultura), os deuses, o sagrado ligado ao culto. “Como cultivo, a cultura era concebida como uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém, era fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios”. (CHAUÍ, 2012, p. 24)

Com a modernização das sociedades, já a partir do século XVIII, o termo cultura passou a assumir uma conotação mais ampla, ligando-se à ideia de regulação feita por um grupo estrito de pessoas que se diferencia de outros que a eles se opõem por certas características. Assim passou-se a utilizar a palavra “culturas”, no plural. Zygmunt Bauman (1997) afirma que a cultura passa a representar um “campo de conflitos” entre grupos para se afirmarem enquanto discurso de poder, parte do qual vai sustentar, tempos depois, várias dualidades como “alta cultura versus baixa cultura”, “indústria cultural versus cultura artesanal”, “cultura popular versus cultura de massa”, “simulacro versus espetáculo”. Os conflitos gerados por esses grupos pretendem manter hegemonia, anulando seus opositores a partir de um campo de diferenças.

A noção de cultura foi cunhada segundo o modelo de *fábrica de ordem*. Como no caso de qualquer outra fábrica de ordem, o estado máximo que se considerava que a cultura atingiria era o de sistema, em que cada elemento tem uma função a cumprir, em que nada é deixado por acaso, nenhum elemento é deixado sozinho, mas que se ajusta, se combina e coopera com o outro; em que um choque entre os elementos só pode provir de um erro no planejamento ou na construção, de desatenção ou deficiência; e que só tem lugar para normas de conduta que desempenhem uma função útil na manutenção do modelo de ordem concebido. (BAUMAN, 1997, p.163)

O autor ainda ilustra que o comportamento dos que fazem parte de um grupo cultural tende a se manter linear na perpetuação das condições de existência do próprio, mediante mecanismos de cooperação e perpetuação. A falha destes poderá acarretar a mudança ou extinção do próprio grupo quando o modelo de ordem estabelecido se rompe. Com relação aos contadores de histórias tradicionais, provenientes da cultura oral, muito se falou de sua extinção em face das modernas formas de narrar. Na prática, isso não aconteceu totalmente, uma vez que muitos elementos tradicionais se sustentam, inclusive as fogueiras.

Walter Benjamin, no ensaio “O Narrador – Consideração sobre a obra de Nikolai Leskov” – por ocasião do surgimento do romance e do jornal, prenunciará o fim das formas artesanais de narrar, entre elas, a da figura do contador de histórias. Para o autor, se os membros de uma comunidade pertencente a uma determinada cultura deixam de ser ouvintes atentos é provável que tal grupo desapareça.

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e elas estão em vias de extinção no campo. Com isso desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais a fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mas se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim, essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 2012, p. 221)

Apesar das transformações tecnológicas e da sociedade pós-industrial, passado quase um século da escrita do texto de Benjamin, vislumbra-se ainda fortemente as formas do narrar ligadas à oralidade. O contador de histórias não morreu, nem a sua comunidade de ouvintes.

A premissa traçada por Benjamin (2012), fundada a partir da possibilidade de extinção pela inoperância das formas de comunicação de determinados grupos, não se confirmará, como o expresso nesta tese. Ela se agregará a outras formas ou guardará, mesmo com os desafios do surgimento de novos meios, suas formas de contemplação e o seu propósito quase artesanal de existir. Isso porque a família convive também com outras formas do narrar, mas não exclui aquela antiga que reforça o aspecto fraternal da voz real. Nesse aspecto, a arte de contar histórias continua representada nas várias formas, sejam elas artesanais como outrora ou mediadas por outras formas de comunicação como o cinema, a música e a web que incorporaram o gesto, a expressão, a voz e o transformaram em materialidades agora virtualizadas, reproduzidas e por vezes mercantilizadas.

A perspectiva descrita acima se justifica pelo fato de que tantos pais e mães, de diferentes constituições familiares, apesar dos tempos de agenda apertada, continuam junto de seus filhos embalando sonhos. Ainda se vê com frequência professores e bibliotecários contando histórias para crianças e adultos. Na nova geração, crianças contando histórias para seus colegas e formando assim novos contadores. Profissionais de diferentes áreas, inclusive do ramo corporativo, buscando nas histórias que atravessam séculos, inspiração para recontar e exercendo o papel de contador em hospitais, empresas e centros culturais. Apesar de virtualmente massificadas, as formas do narrar e contar histórias em alguns círculos culturais ainda respeitam a oralidade em sua espontaneidade.

Para Zumthor (2010), uma cultura nunca é totalmente fechada. De sua heterogenia, possui sempre uma abertura para outras culturas ou para o resgate nela recalcado. Daí o surgimento das práticas milenares que, apesar de não ser mais puras (no caso das sociedades puramente orais), conservam em parte suas características. No caso do contador de histórias e suas práticas culturais, sociais, educacionais e domésticas – múltiplas formas de atuação deste – há na contemporaneidade esse recalco num movimento de reafirmação da arte de contar. O contador se move na cultura, entendida por Zumthor (2010, p. 66) como “[...] uma certa civilização material de comportamentos e discursos comuns a um grupo humano, em dado tempo e espaço.”

Na literatura, a posição que o escritor ocupa na cultura nem sempre é bem definida ou enquadrada. No caso de CL, o que se percebe principalmente, através de sua história pessoal, é a mãe dividida entre dois papéis: escritora e progenitora. Esses papéis se confundirão em

sua experiência como escritora infantil, vide a personagem principal de *Quase de verdade*. Ela espera que o cão Ulisses “lata um história bem latida” (LISPECTOR, 1999a, p. 1) para transformá-la num conto. A inspiração para a escrita de seus contos está muito fixada à infância da escritora e na vida materna pregressa. Isso é dado tanto pela sua biografia como pela estrutura das obras analisadas. A recorrência aos quintais, aos bichos, ao Recife são temas impregnados à literatura de CL. As formas do narrar estão bem próximas da oralidade, como a própria expressou na busca pelo tom moderado e suave com que tece as narrativas dedicadas aos pequenos. A própria ideia da epifania, supracitada em análises literárias diversas, está ligada a uma forma quase pueril de ver o mundo e rever a inserção dos seres no cotidiano.

A pessoa de CL, de natureza mais tímida, atravessará sua existência mais silente do que verborrágica. Isso é testemunhado por familiares e amigos no datilografar incansável de sua *Olympicus*, uma forma a extravasar a voz de contadora recalcada em seus livros. Sua literatura dedicada aos pequenos será a plataforma de sua voz ressoante. Seu legado será também os leitores que exercerão a arte de contar histórias. A evidência desses índices se dá pela própria natureza de sua literatura infantil e juvenil e pela proximidade com a oralidade. Mesmo desajeitada com sua vida doméstica, a autora e narradora confessará sua culpa em *A mulher que matou os peixes*, ao falar ao leitor do crime cometido devido aos tempos atribulados. Os filhos viajaram e confiaram a ela a guarda dos peixes, que deixará de alimentar por distração. “Não é que eu não seja de confiança. Mas é que ando muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande.” (LISPECTOR, 1999b, p.29).

Pela literatura, a mãe confessa e mostra a sua face mais humana e errática. Os leitores e os filhos certamente a perdoaram. O mesmo recurso do perdão concedido acontece em *A legião estrangeira*, na relação da escritora com a pequena Ofélia que sente a ausência da pequena para justificar a morte do pintinho na cozinha enquanto ela datilografava. “Oh, não se assuste muito! Às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro!” (LISPECTOR, 1999c, p. 100)

É importante registrar que a produção de livros infantis e juvenis na vida de CL acontecerá logo após o seu retorno ao Brasil e a separação de Gurgel, em 1959. A publicação de *O mistério do coelho pensante* é de 1967. A década de 1960 será marcada mundialmente na cultura ocidental como o avanço da luta pelos direitos humanos e a eclosão do feminismo.

No entanto, em termos de Brasil, esses movimentos de libertação da mulher ainda são tímidos quando não represados pela ditadura militar iniciada em 1964. Ao voltar ao Brasil, por opção, CL preferiu o divórcio e passará então a trabalhar para jornais e revistas. Irá escrever para o *Correio da Manhã*, onde colaborará com o suplemento “*Correio Feminino*”, dando dicas de beleza e comportamentos para mulheres. Nada muito arrojado para a época, apesar de CL conhecer muito bem o que se publica em edições internacionais sobre o tema. Ao mesmo tempo, nessas breves colunas, há a presença de um humor refinado, com doses de ironia, sobre a condição da mulher brasileira em suas atribuições divididas na função de maternagem. Esse desconforto da “mulher que matou os peixes”, da autora diante do crime de escrever por ofício, será em parte contemplado na escrita maternal e íntima de CL para os pequenos numa literatura de acontecimentos domésticos.

2.1 Contar histórias e o emocionar na cultura

Para se contar histórias faz-se necessária a existência de, no mínimo, duas pessoas que compartilhem a ação do narrar, o que já configura o início de uma comunidade de ouvintes. A fim de que o enlace pelo discurso aconteça, é imprescindível uma sintonia em que o contador e o ouvinte dediquem atenção recíproca e, mediados pela palavra, estabeleçam um espaço intermediário: um entre-lugar, onde a história se tece na imaginação. Enquanto a história se enreda, a palavra aproxima os envolvidos, cria laços. As emoções se expandem nos corpos que atingem efeito ativo e retroativo no universo da contação. Essa sinergia provocada aponta para a arte de contar como um universo colaborativo e interdependente entre os participantes, revelando que mente e cultura estão interligadas e se retroalimentam. Dessa forma, como aponta Edgar Morin (2002, p. 52) “O homem somente se realiza plenamente como ser humano pela cultura e na cultura. Não há cultura sem cérebro humano [...], mas não há mente, isto é capacidade de consciência e pensamento sem cultura.”.

Uma das contribuições mais importantes para compreender como a cultura está indissociada das formas de relacionamento está na forma de dialogar. O que irá definir como uma cultura se comporta é a forma como ela conversa. Esse diálogo vem transpassado por um emocionar. Humberto Maturana (2004), na obra *Amar e Brincar, Fundamentos Esquecidos do Humano*, define a cultura como uma forma de conversar que acontece num espaço relacional. Nesse aspecto, a arte de contar histórias só poderá realmente produzir algum efeito na relação

entre o contador e o ouvinte se esse vier marcado por um linguajar fundado no emocionar. Essa relação acarretará processos cognitivos que serão substratos que comandam as emoções. Dessa forma, a linguagem é de relevância para se observar o comportamento dos sujeitos na cultura. Maturana (2004, p. 30) afirma que “[...] membros de diferentes culturas vivem, movem-se e agem de maneira distinta, conduzidos por configurações diferentes em seu emocionar.” Uma cultura muda quando os sujeitos nela inseridos mudam a sua forma de conversar e permanece quando reinventam suas formas de dialogar.

Passados alguns séculos desde o surgimento da escrita e a invenção da imprensa, embora muitas culturas tenham mudado, principalmente com o avanço das tecnologias da informação e da comunicação, as formas artesanais de fazer arte continuam a existir, entre elas a contação de histórias. Essa arte ganhou fôlego, inclusive pela própria existência da escrita nas formas do reconto. No entanto, sem o emocionar, a contação de histórias não passaria de uma falácia ou mais um dos milhares de estímulos externos a que somos expostos nesta sociedade midiática. Por isso, contar histórias não é só transmitir uma mensagem, mas lidar com os afetos, com as emoções e como queria Donald Woods Winnicot (1975), criar um “espaço transicional” entre o contador e o ouvinte.

Winnicot (1975) define “o espaço transicional” como um lugar onde a criança e a mãe estabelecem um jogo simbólico. Nessa interação, a criança irá se constituir como sujeito até alcançar a independência para exercer a criatividade, compreendida como um espaço de potencialidades. Deslocará para o objeto de transição os afetos dispensados à maternidade. Na história oferecida pela mãe à criança, ela adquire a confiança e passa a se lançar num espaço de criação cada vez mais autônomo, dosando liberdade, responsabilidade e afetividade. Para que esse espaço também aconteça e as redes de conversação se estabeleçam, além do emocionar é necessário que o movimento que une as duas pessoas que conversam seja marcado por uma consensualidade.

As redes de conversação são operadas por mecanismos do emocionar em que “algo” é entregue a alguém. O que é passado para a outro é, em algum momento, reelaborado pelo ouvinte. A dinâmica efetiva da contação de histórias obedece a esse processo. O contador de histórias e escritor Ilan Brenman (2012) utiliza a metáfora do flautista de *Hammelin* para explicar o encantamento despertado pelo contador. Pode-se relacioná-lo à construção do espaço transicional em redes de conversação:

Sua voz, assim como a flauta, vibra ao encontro dos ouvintes, às vezes suave como um veludo, às vezes misteriosa como uma coruja, às vezes horripilante como uma gargalhada da bruxa. E assim como um bom trompetista de jazz, um bom contador de histórias conhece suas notas musicais, que para ele são combinações das palavras. Não existe um “escript” fechado para se contar uma história: assim como no jazz, um improviso do narrador é fundamental; como também o é entre os bardos dos Bálcãs, entre os repentistas e emboladores nordestinos. Porém o improviso não significa desconhecer a letra da música; significa, isso sim, poder brincar de desmontá-la e recombiná-la. (BRENMAN, 2012, p. 105)

Uma das narrativas mais bonitas que traduzem a entrega da história do contador para o ouvinte como metáfora se visualiza em “A Moura Torta”, reconto feito por Monteiro Lobato em *Histórias de Tia Anastácia* (1937) também presente em diferentes versões de *Contos Populares do Brasil*, de Silvio Romero. Essa fábula do folclore espanhol, que nasceu na Idade Média, durante a invasão árabe, retrata em suas diferentes versões as aventuras de um príncipe de bom coração que decide deixar a casa dos pais para se aventurar pelo mundo e adquirir alguma experiência de vida. Então, com as bênçãos do pai, ele parte de seu reino em busca da experiência. Ao aproximar-se de um riacho, avista uma velha senhora que, muito cansada, não consegue carregar a água para retornar à sua casa. Decidido a ajudá-la, o príncipe a acompanha e leva a água para a anciã. Em agradecimento pela gentileza, ela lhe dá de presente três laranjas mágicas que deverão ser abertas apenas proximamente de riachos. O príncipe então parte rumo a sua aventura, com os três amuletos mágicos que lhe renderão, mediante a sabedoria, muitas recompensas. Há recentemente uma versão em cordel adaptada pelo escritor Marco Haurélio (2013), de Riacho do Ramalho (BA) na obra *Contos e Fábulas do Brasil*.

A metáfora da entrega das laranjas da anciã para o jovem príncipe de bom coração representa, simbolicamente, o conteúdo das histórias narradas por contadores que são repassadas aos ouvintes. Também representam uma leitura potente do espaço transicional definido por Winnicott em que um ser experiente constrói uma relação de confiança com um iniciante. O conversar entre a anciã e o príncipe é permeado de afeto e respeito, fundado num emocionar. O nomadismo do herói referenda o modo de conversar baseado no diálogo entre as culturas. A aceitação do pai revela toda a confiança depositada no intento do filho que sai pelo mundo para adquirir experiência. As laranjas, assim como a história, servirão para aliviar a sede, metáfora do desejo de saber e conhecer o mundo, da sabedoria empregada no momento correto.

Ao se enredar pelos fios das histórias, o ouvinte mistura a voz do contador com seus referenciais imagéticos num tecer que celebra o encontro da palavra pronunciada com a imaginação. Como afirma Vigotski (2014, p. 13), “[...] a fantasia não se opõe à memória, mas apoia-se nela e dispõe os seus dados em novas combinações.” A palavra do contador não é totalmente desconhecida, mas resultado de combinações já experimentadas em algum momento da vida do ouvinte. O poético se combina com o emocional e desfaz o limite entre o real e o mágico na força da palavra. A fantasia não se constrói na imaginação de forma vazia, mas se faz a partir da experiência do ouvinte no repertório simbólico que acumula ao qual vão se acrescentando novos referenciais numa progressão do pensamento. Como aponta Celso Sisto (2008, p. 28):

Quando se conta uma história, começa-se a abrir espaço para o pensamento mágico. A palavra, com seu poder de invocar imagens, vai instaurando uma ordem mágico-poética, que resulta do gesto sonoro e do gesto corporal, embalados por uma emissão emocional, capaz de levar o ouvinte a uma suspensão temporal. Não é mais o tempo cronológico que interessa, mas, sim, o tempo afetivo. É ele o elo da comunicação.

Maturana (2004) explica ainda que em culturas onde há o predomínio dos modos de conversar patriarcais, o vínculo do afeto é rompido e substituído pelo da autoridade imposta pela submissão e pelo medo. Nessas formas de conversar, a sinergia se estabelece de uma forma diferente, fechada e inoperante, pois o emocional é obliterado pela questão da repressão e do poder. O apagamento do emocional significa a morte das culturas múltiplas e a imposição de uma cultura única. De uma forma geral, essas culturas são eminentemente obliteradas. No entanto, se respeitarem o modo de conversar matrístico, passam a conviver com outras formas, exercitando a alteridade e tornando sua identidade menos fixa a papéis e padrões, num exercício maior de liberdade. Para Carlos Rodrigues Brandão (2008), a diversidade de olhares permite que várias culturas convivam, pois existem aspectos que lhes são semelhantes. Por isso, o autor afirma que o humanismo é a própria democracia nas culturas.

Com um outro olhar de vocação multicultural, compreendemos que as culturas humanas são diferentes, mas nunca desiguais. São qualidades diversas de uma mesma experiência humana, e qualquer hierarquia que as quantifique e estabeleça hierarquias é indevida. (BRANDÃO, 2008, p. 37)

Outro fator importante da sobrevivência da arte de contar histórias nas culturas seria o caráter terapêutico que desempenha, proporcionando simbolicamente na ação o deslocamento

do indivíduo em seu processo de autoconhecimento. Esse emocionar que a contação proporciona entre a mãe e seus filhos, professores e alunos, artistas e público em geral, quando realizados consensualmente, proporcionam não só o prazer estético, mas fazem refletir sobre a inserção no sujeito no mundo.

O objeto, a história contada à noite, a pequena melodia simbolizam a união entre seres que são a partir dali distintos e restabelecem uma continuidade. Permitem que a angústia seja superada, e depois de suportar a ausência. Esse seria o primeiro rito de passagem que permitira realizar, em seguida, todas as passagens, pois no próprio lugar onde acontece a separação é aberto o campo de simbolização, do jogo, e depois da arte e da cultura. As experiências culturais seriam nada mais do que uma extensão desses primeiros momentos de criação e emancipação. (PETIT, 2010, p. 85)

O papel do intelectual neste contexto de diversidade cultural é - através da pesquisa, da produção científica e da observação - criar uma cultura de coexistência, tolerância e democracia. Com o advento dos estudos pós-coloniais, há uma revisão constante das polifonias e dos prismatismo presente nas diferentes culturas. Daí também o resgate da figura do contador de histórias e do espaço valorizado que a oralidade retoma nas discussões sobre as diferentes formas de conversar e dialogar nas epistemologias. Como afirmando na introdução deste trabalho, a ecologia dos saberes se preocupa em inverter a lógica dos privilégios epistemológicos de algumas áreas do saber em detrimento de outras, assumindo um caráter plural, diverso, não hierárquico. Santos (2009, p. 157) sublinha que na ecologia dos saberes “[...] cruzam-se conhecimentos e, portanto, também ignorâncias. Como não há ignorâncias em geral, as ignorâncias são tão heterogêneas, autônomas e interdependentes quanto os saberes.”

Sob essa perspectiva, não há premissa do apagamento, como afirmava Benjamin (2012), mas a possibilidade do diálogo. O contador de histórias de hoje não nega sua existência calcada na cultura da oralidade, mas dialoga com o acervo do registro escrito da humanidade, sendo também ele influenciado por este. Isso redimensiona para um outro movimento, aquele que parte do escrito e se materializa nos níveis da *performance* relatada por Zumthor (2005), na movência. Para compreender esses níveis, faz a distinção entre obra e texto. Para o autor, o texto contempla “[...] a sequência linguística que constitui a mensagem, e cujo sentido global (o sabemos) não é redutível à soma dos efeitos particulares produzidos por seus componentes sucessivos.” (ZUMTHOR, 2005, p. 142). Já a obra é aquilo que é poeticamente comunicado, presentificado e concretizado “[...] texto, sonoridades, ritmos,

elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da *performance*”. (ZUMTHOR, 2005, p. 142). Esses dois conceitos serão importantes para compreender a cumplicidade entre a mediação de leitura e a *performance* que passarão a ser discutidas proximamente.

Ainda sobre o papel do intelectual que trabalha na perspectiva humanística e democrática de espaços culturais dialógicos, Edward Said (2004) contempla o pesquisador das culturas com o conceito de coexistência. Para ele, o intelectual na contemporaneidade deve lutar por espaços em que os campos de batalha entre partes aparentemente opostas pelo pensamento dual passem a ser inscritas na cultura de forma a coexistir. Isso deve acontecer sem o apagamento imposto pelas representações ditas superiores engendradas nos diferentes discursos das narrativas tradicionais que solidificaram as posições centrais e marginais dentro da cultura.

A luta é pela construção de campos de coexistência, em lugar de campos de batalha, como resultado do trabalho intelectual. Há grandes lições a serem aprendidas como a descolonização, a saber, que por mais nobres que tenham sido suas metas de libertação, ela não impediu com bastante frequência o surgimento de substitutos nacionalistas repressivos dos regimes coloniais, e que o próprio processo tenha sido quase que imediatamente absorvido pela Guerra Fria, apesar dos esforços retóricos do movimento dos não alinhados. (SAID, 2004, p. 171)

Dessa maneira, pela influência riquíssima das histórias africanas, europeias e indígenas, cabe ao contador de histórias, enquanto intelectual e pesquisador de repertórios, recuperar esse acervo para engendrá-lo na contação, abrindo espaços de acolhimento e compartilhamento que contemplem também a valorização dessas culturas. A oralidade, infelizmente, é ainda segregada pela escola de hoje. A escolarização, preocupada com as lacunas deixadas pela nossa alfabetização tardia - uma necessidade também urgente e ferramenta para o acesso também a outras culturas - não valoriza a oralidade como deveria. No entanto, para que haja inclusão da cultura oral no currículo, é necessário resgatar os saberes que o educando guarda, a cultura transpassada por gerações que não tiveram contato com o mundo da escrita. Esse legado não pode ser apagado. Deve ser valorizado e introduzido nas formas de organizar a língua escrita no coexistir, num processo dialógico, reflexivo e libertador. Como assinalou Paulo Freire (1987, p. 68) “Não há saber mais ou saber menor, há saberes diferentes

2.2 O contador em trânsito: entre a cultura oral e a cultura escrita

Um dos fatores que pontuam as reflexões desta tese é cotejar as culturas e as redes de conversação que se demandam reciprocamente, não como elementos excludentes, mas que dialogam, apresentam certa tensão e são fundadas numa reinvenção criativa. Muitos estudos que investigam a constituição do contador de histórias dicotomizam a cultura oral e a cultura escrita. Em alguns momentos da história da investigação dos processos culturais, que elas estiveram fortemente dissociadas, o que apresenta aspectos desagregadores devido ao processo de idealização de uma em detrimento da outra. Para Zumthor (2010, p. 42) “[...] a prática das oposições binárias resulta, na maioria das vezes, em derrisórias reduções idealistas”.

Na perspectiva dialética e interacional, se percebe o movimento de integração entre as duas culturas que guardam suas características, mas também integram inovações ao assimilar aspectos da outra sem anular-se completamente. É o que coexiste na oralidade mista ou segunda, como também afirma Zumthor, dada a sua funcionalidade dentro de uma sociedade em que se convive, influencia e é influenciada pelo escrito. Diante da perspectiva ecológica e dialógica adotada, escolhi observar essa movência dos textos como uma possibilidade de dialogismo pela mesma tensão estabelecida. Como informa Havelock (2009, p. 18):

Ambas, a oralidade e a cultura escrita individualizaram-se ao serem contrapostas, embora possam ser vistas ainda como interligadas em nossa própria sociedade. É claro que constitui erro polarizá-las, vendo-as como mutuamente exclusivas. A relação entre elas tem o caráter de uma tensão mútua e criativa, contendo uma dimensão histórica – afinal as sociedades como cultura escrita surgiram a partir de grupos sociais com cultura oral – e outra contemporânea – à medida que buscamos um entendimento mais profundo do que a cultura escrita pode significar para nós, pois é superposta a uma oralidade em que nascemos e que governa, dessa formam as atividades normais da vida cotidiana.

O professado pelo autor é evidente no espaço nacional: nasce-se e vive-se no Brasil numa cultura fortemente oralizada e, gradualmente, os sujeitos pertencentes à comunidade vão se inserindo numa cultura letrada. Diante de várias exigências, sejam elas da educação formal ou do mundo do trabalho e da tecnologia, a interação vai se desenvolvendo num movimento de assimilações. No papel do contador de histórias, através dos tempos, vejo esse mesmo desdobramento. Ele nasce eminentemente oral e depois vai se inserindo na cultura

letrada, onde percorre caminhos interativos, preservando também características poéticas. Um exemplo clássico no Brasil seriam os repentistas que atuam na região nordeste ou mesmo os índios que colecionam mitos.

Zumthor (2005) problematiza o termo “oral” utilizado, segundo ele, de forma muito irregular através dos tempos. Com intuito de desconstruir o ato de expressar-se numa comunidade de ouvintes pela *performance*, ele prefere a denominação “cultura vocal ou vocalidade” dada as implicações intencionais e não-neutras que carregam os discursos nos atos performativos poéticos. Vocal remete às vozes, ao nomadismo que acarreta a movência do texto expresso pela voz do artista. Também se trata de um ato repleto de sentido, que produz emoções, que envolve corporeidade, transpassado pelo emocionar, como elaborou Maturana.

Através da cultura oral, por uma perspectiva diacrônica, essa configuração vai se redimensionando pelas figuras históricas da comunidade de falantes, como exemplo o barbeiro, o ouvidor do rei, os poetas e músicos, ou mesmo a do grande navegador que, na idade média e renascença, atualizava suas narrativas pela concretização da narração. Eles despertavam grande confiança e respeito nas comunidades onde exerciam suas profissões e usavam o narrar/contar como ferramentas de comunicação. Esses contadores podem ser descritos como:

Artistas quase anônimos que, devido ao seu talento, com o passar do tempo, ocupam lugar de destaque na comunidade onde vivem, tornam-se pessoas admiradas, adquirem fama e prestígio pessoal, são reconhecidos pela comunidade e convidados a participar de festas locais: porém, apesar disso continuam a levar a vida como todo mundo, trabalhadores braçais, agricultores, pescadores, vaqueiros, artesãos, enfim, continuam gente do povo. (AZEVEDO, 2012, p. 8)

Há neste princípio artesanal e ainda medieval a ausência de uma escrita forte, pois os monges ainda estavam presos aos círculos dos copistas da igreja, até o surgimento da imprensa na Europa. Pela própria força que a voz detém em alguns países e continentes antes da revolução da imprensa, o contador de histórias da cultura vocal vai compor seu repertório pelas histórias deixadas por gerações em diferentes culturas. Essas serão repetidas e aprendidas ao longo da vida, coletadas pela experiência da convivência com parentes, vizinhos e outros contadores, constituindo o que Rita Lemaire (2010, p. 20) chama de

tradição, ou seja, um “[...] conjunto dos conhecimentos que as pessoas de uma civilização da oralidade transmitiram e continuam transmitindo de geração para geração.”.

Hoje, essa prática de transmissão via oralidade está mais presente na vida cotidiana do que se possa pensar. Ela atravessa os tempos e confunde-se com o próprio humano no ato da comunicação. Mesmo em tempos de videogames, *facebook* e televisão, narrar fatos é tão comum quanto registrá-los pela imagem que reproduz e dissemina. O rádio continua vivo em sua forma de transmissão como um elemento forte da oralidade. Candido (2006) assinala a interpenetração entre a escrita e a fala no ensaio “O Escritor e o Público”, lembrando que com a o acesso da massa trabalhadora ao código escrito, o escritor intelectual despertou para uma espécie de “missão social” dando envergadura à oratória. Nesse sentido, escritores, poetas e ensaístas na atualidade “[...] escrevem como quem fala para convencer ou comover.” (CANDIDO, 2006, p. 10)

Revedo aspectos históricos, com o advento da revolução proporcionada por Guttemberg no século XV e pelo surgimento das universidades, outros personagens passam a fazer parte da categoria de narradores, entre eles os escribas, os escritores. Posteriormente, com o surgimento do jornal, os jornalistas. Houve então a popularização progressiva da leitura e da escrita, opondo-se às práticas dos contadores e dos poetas da oralidade, conforme aponta Marisa Lajolo (2010). No entanto, o crescimento da imprensa não se estabeleceu de forma tão instantânea como se faz conhecer hoje. Foi um movimento progressivo, mas lento, quando segundo Zumthor (2005), viveu-se um período de oralidade mista. Nesse tempo, apesar das novas formas de comunicar, “[...] a imprensa existe, mas o que conta é o dito, pronunciado pela voz e percebido pelo ouvido – a lei nessa época não é o texto escrito, mas o que se diz.” (ZUMTHOR, 2005, p. 103)

Na contemporaneidade, com o advento da cultura de massa, os meios eletrônicos e a mobilidade, ampliaram ainda mais os modelos de comunicação via ciberespaço. No entanto todas essas formas não anularam a vocalidade. Ela foi sim reinventada e assimilada por esses novos lócus de enunciação atingindo categorias de informação. São concretizados em forma de vídeos, e se reinventam nas formas híbridas em que som e imagem se misturam. Esse processo de convergência Zumthor (2005) chama de mediatização. Para o autor, ela não anula a *performance*. No entanto, “[...] atenua ou apaga certos aspectos corporais...(aqueles que se

referem a taticidade) e deixa subsistir um traço essencial: o jogo na transmissão da mensagem, de estímulos e percepções sensoriais múltiplas.” (ZUMTHOR, 2005, p.142)

Apesar do fenômeno da globalização, em culturas fortemente oralizadas, as vozes tradicionais ainda resistem na figura com pajé, do griô, do imigrante. No contexto intercultural, onde o oral e o escrito convivem, dialogam e interagem, há manifestações da escrita que guardam marcas expressivas mais próximas da oralidade, como a literatura infantil e juvenil. É através da visão da ecologia dos saberes e da ideia de coexistência que as formas de comunicação oral e escrita se estendem e interagem em fases e tempos diferentes, em culturas diferentes, e se apropriam de características mútuas em suas formas de diálogo. Por vezes se reinventam em sua concretização.

A criança, até completar a fase de alfabetização na escola, vai conviver diretamente com a oralidade, que será seu instrumento de comunicação com a mãe, família e amigos. Mesmo no processo de construção da escrita, a consciência fonológica⁵ poderá ser relevante para a aquisição da escrita. Michele Petit (2010) realça ainda mais a voz da oralidade materna como responsável pelo ingresso da criança no mundo da leitura, destacando os aspectos afetivos do emocionar:

O gosto pela leitura deriva, em grande medida, dessas intersubjetividades e de muito à voz. Se nenhuma receita garante que a criança lerá, a capacidade de estabelecer uma relação afetiva com os livros, emocional e sensorial, e não simplesmente cognitiva, parece de fato ser decisiva, assim como as leituras orais: na França, o número dos grandes leitores é duas vezes maior entre os que se beneficiaram de histórias contadas por mães todos os dias dos que não ouviram nenhuma. Antes do encontro com o livro, existe a voz materna, ou em alguns casos paterna, ou ainda em certos contextos culturais a avó ou de uma outra pessoa que cuida da criança, que lê ou conta histórias. (PETIT, 2010, p. 58)

Teresa Colomer (2014) também compreende que não se pode separar a oralidade da escrita, uma como sequência ou oposição a outra. Para a pesquisadora, na atualidade, “[...] todas as vias de acesso se inter-relacionam” (COLOMER, 2014, p. 89) e auxiliam no ler, escrever e fabular. Qualquer tentativa de dicotomizar oralidade e escrita será incoerente na percepção da construção das competências leitora e escritora da criança, seja na escola ou na família, seus ambientes de interação.

⁵ Ver Ferreiro (1990).

O Brasil ainda carece de pesquisas que contemplem as influências da cultura oral no processo de alfabetização e letramento. Nas últimas décadas, houve um empenho muito grande de pesquisadores aliado aos planos de governo e Projetos Nacionais de Alfabetização na Idade Certa (PNAIC) preocupados em erradicar o analfabetismo funcional que ainda resiste em grande parcela da população que, mesmo com acesso à escola, não consegue desenvolver habilidades e competências de leitura e escrita. No entanto, no que confere ao letramento ou a contação de histórias no âmbito familiar, as experiências de pesquisa ainda são restritas.

Alguns contadores de história, pesquisadores e escritores diferenciam os contadores de ontem dos de hoje não de forma dicotomicamente, mas assimilativa e transformadora. Eles percebem que os do passado eram dependentes da cultura oral e de um trabalho de memória bem apurado, enquanto que os contemporâneos buscam na escrita o material para tornar sua ação de contar cada vez mais sofisticada. Assim, ampliam repertórios e se ajustam às demandas de seu público. Por outro lado, alguns contemporâneos reascendem velhas “fogueiras” da tradição ao repor em circulação histórias já adormecidas pelo tempo. O caso de *Como nasceram as estrelas*, de CL, exemplifica como o reconto atua junto aos contadores de histórias, uma vez que esta obra acabou se tornando a preferida de vários deles. Sua origem atravessa continentes, culturas e idiomas e termina na edição organizada por CL para a fábrica de brinquedos Estrela, ainda em 1977, poucos meses antes de seu falecimento. Sobre essa obra, haverá um estudo mais detalhado no segundo capítulo desta tese.

A movência performática dos textos trazidos da cultura oral para a cultura escrita e para novamente habitar o espaço da contação de histórias demonstra o trânsito sempre dialógico entre o oral e o escrito vivenciado pelo contador na contemporaneidade. Daí a ideia de que a biblioteca é um grande reservatório de vozes que podem acordar a qualquer momento pela ação de contar histórias.

Os novos contadores, ao contrário dos antigos, que usavam uma língua oral primária, trabalham uma matéria oral secundária na terminologia de Walter Ong, isto é lidam com uma matéria marcada pela escrita. Raramente eles reconhecem seu repertório a partir da obra de outros contadores. Preferem fazer fluir através de seus lábios, palavras congeladas pela literatura, conservadas nas bibliotecas, ou às vezes, como Catherine Zarcate, recorrem a sua própria biografia como reserva das fábulas. (PATRINI, 2005, p. 15)

Um dos aspectos ainda não salientados por Patrini (2005) é o fato de que as coletâneas editadas com frequência pelas editoras são na verdade traduções e transcrições do oral para o escrito. As obras de Silvio Romero e Câmara Cascudo, reimpressas anualmente, explicam como o oral se move para o escrito, podendo, em seguida, mover-se novamente. Como os autores, os contadores contemporâneos buscam a escuta das histórias de seus avós ou pessoas da comunidade onde nascem, registrando novas formas sobre histórias já conhecidas que se transmutaram ou causos que ocorreram no seio das próprias famílias como o narrado por minha avó no início deste capítulo.

Nesse trânsito entre o contador de ontem e o de hoje, a herança das coletas, das traduções e das transcrições são riquíssimas, exigindo desse contador contemporâneo dedicação à pesquisa, contemplando não só a elaboração das formas do contar, mas a construção de novos repertórios que incluem diferentes culturas. Para Azevedo (2012) nos novos cenários das transformações culturais, dadas pela mobilidade social e pela escolarização, surgem dois novos atores: os contadores de histórias profissionalizados e os escritores interessados em criar novas versões de contos populares ou mesmo em reatualizá-los para recontá-los.

2.3 O contador de histórias e o mediador de leitura

Na reflexão sobre o papel que o contador de histórias ocupa na cultura, alguns pesquisadores da área o têm diferenciado do mediador de leitura, levando em consideração aspectos da *performance* e dos objetivos de cada um. Élie Bajard (2014) percebe que o mediador de leitura está inteiramente comprometido com aspectos da aprendizagem da língua escrita. Por isso seu objetivo maior é a leitura em voz alta para que o ouvinte internalize o formato do texto, as frases, as palavras, a estrutura da língua, relegando assim aspectos da comunicação/mensagem, fruição e prazer da história contada a um plano secundário. Já o contador de histórias preocupa-se com aspectos da transmissão e do efeito no emocionar, levando em consideração a “força da mensagem”. Embora ele também contribua com aspectos do letramento (aquisição das diferentes formas do ler e do escrever), há na figura do contador, segundo Bajard, uma menor preocupação com os aspectos da escrita e da proximidade do leitor/livro.

Podemos entender por que o reconto está hoje tão vinculado às bibliotecas e é considerada uma dimensão do letramento. Mas essa filiação cria um equívoco: o reconto não é uma prática da escrita e seu efeito na aprendizagem da língua escrita não pode ser direto. (BAJARD, 2014, p. 29)

A posição dicotômica esboçada por Bajard difere em parte das reflexões propostas por estudiosos da psicogênese da língua escrita (FERREIRO, 2001; SOARES, 2004) por reforçar aspectos fônicos e adotar uma perspectiva dicotômica da aquisição da linguagem. Bajard vê que a influência do reconto na atividade da escrita não é direta. O pesquisador também minimiza os aspectos emocionais e cognitivos da alfabetização, dando à mediação ou o que vem chamar de leitura em voz alta um caráter bastante funcional. Apesar disso, admite que a *performance* esteja presente ao processo de mediação da leitura ou leitura em voz alta.

As justificativas para relevar o trabalho do contador em relação às atividades de leitura em voz alta, descritas por Bajard, sustentam que as narrativas tecidas pela voz do primeiro carregam uma estrutura mais simples do que aquela que a língua escrita apresenta, sendo que esta contém uma estrutura mais complexa, encontrada na leitura do livro em voz alta. Assim, os repertórios reproduzidos pelo contador não dão conta diretamente de afetar os aspectos da escrita. Para o autor, pela questão sintática da língua, a escrita é mais complexa do que a fala reproduzida pela mensagem contada. Por isso, os livros escritos quando lidos em voz alta, na sua concepção, estão mais próximos do ato de alfabetizar fonicamente, sua tese para a aprendizagem.

Ilan Brenman (2012) também nomeia o contar histórias como uma atividade diferenciada do processo de mediação da leitura. Ele não vê o contador de histórias como um oponente do mediador de leitura, mas inserido no processo de incentivo das práticas de letramento⁶. Todo o processo de contação de histórias carrega em si aspectos da mediação. Apesar de o mediador estar, na concepção do autor, mais preso ao livro, ele transmite uma emoção na leitura que realiza. O contador, por ter a história internalizada, pode dedicar sua focalização aos aspectos do dizer, assim aprimorar as técnicas performáticas. Assim ele diferencia o contador do mediador.

⁶ O letramento como o processo análogo ao de alfabetizar. Compreendido a partir da acepção de Soares (2004), definido como usos sociais da escrita e da leitura em situações de comunicação. Domínio dos diferentes gêneros textuais (orais e escritos).

O contador de histórias chega com seu corpo, sua personalidade, suas narrativas, no momento da apresentação. Ao encerrá-la, deixa com os outros muitas coisas, porém sua corporeidade retira-se do espaço da *performance*. As crianças entram em contato com o contador de histórias e o querem de volta, mas não sabem quando isso será possível. [...] Já na mediação de leitura às crianças, a corporeidade do mediador vai embora, mas os livros permanecem fisicamente, quando pertencem à instituição, ou no imaginário de quem ouviu e viu as histórias. As crianças sabem, agora, que aquele objeto chamado “livro” é portador de narrativas que provocam muitas reações. (BRENMAN, 2012, p 111-112)

As ponderações de Brenman (2012) sobre o papel do contador e do mediador são moderadas pela sua experiência como contador ao longo de vinte anos. Também acumulou inúmeros trabalhos como incentivador da leitura em ações espalhadas pelo Brasil. Por seis anos esteve ligado ao *Projeto Viva*, da Fundação Abrinq pelos Direitos da Criança, trabalhando com bibliotecários e professores, lendo e contando histórias para crianças de todas as faixas-etárias e classes sociais em sete cidades brasileiras. Hoje, escritor infantil e juvenil consagrado e contador requisitado, acumula vasta experiência no processo de relação afetiva despertada pelo ouvinte/leitor em sua relação com o contador/livro.

Um aspecto pode ser indagado na argumentação de Brenman (2012): o fato de ele entender que no processo de mediação que a corporeidade do contador vai embora. Zumthor (2005) contribui para desconstruir esse entendimento ao atribuir diferentes graus de performatividade ao sujeito que se enuncia. Mesmo preso ao livro no processo de mediação, o mediador exercita, em algum grau, sua *performance*, através de gestos, vozes, pausas, ritmos. Apesar de dependente em certo grau do objeto livro, a ação performática não se apaga. Todo o mediador de leitura, quando se deixa tomar pelo emocionar num ato consensual, carrega em si o contador de histórias em sua *performance*.

Para a escritora e contadora de histórias Ana Luísa Lacombe, autora do livro *Quanta história numa história*, a contação de histórias faz parte do processo de mediação de leitura, uma vez que mediar é “estar disponível para fazer a ponte entre o livro e o leitor.” (LACOMBE, 2015, p. 59). Se as histórias estão na memória do contador e na cultura escrita, então a contação faz parte do processo de mediação. Contar histórias com auxílio de livros e imagens é uma possibilidade expressiva e pode ser muito utilizada sem preconceitos no sentido de diminuir a qualidade da experiência. Lacombe sugere mostrar as imagens depois da contação para não interromper o ciclo imaginativo do ouvinte. Também virar o livro de

cabeça para baixo, de frente para quem escuta, criando um vínculo expressivo. Não há nenhuma negatividade em contar com o livro, pelo contrário.

Acho prazeroso contar a história com o livro virado para o público o tempo todo e lê-lo de lado ou por cima, olhando o texto de cabeça para baixo. Posso também não mostrar as figuras, prometendo mostra-las após a narração, para as crianças não ficarem inquietas para ver as imagens. Assim, ao final da leitura, posso retomar a narrativa com a criançada a partir da apresentação das imagens. É uma boa maneira de medir como a história chegou até elas. (LACOMBE, 2015, p. 58)

Ao distinguir texto (sequência linguística) de obra (comunicado aqui e agora, com texto, sonoridade, ritmo, corpo), Zumthor (2005) compreende a *performance* no grau mais fraco quando acontece a leitura solitária, com mínimo do jogo muscular e vocalizado. “A oposição entre texto e obra não é tão sensível”. (ZUMTHOR, 2005, p. 143) É uma imposição da educação do leitor cuja origem é a educação literária, algo próximo da personagem principal de *Felicidade Clandestina*. Neste conto de CL, há a menina leitora que repousa com seu livro/amante, enquanto prolonga o prazer do término da leitura ao máximo. No caso do leitor solitário debruçado sobre o livro, temos a expressão mais fraca do fator performancial próximo ao grau zero, para Zumthor (2005). Ainda, segundo o autor, a *performance* ideal, mais completa, acontece quando a oposição entre texto/obra é irreduzível. Isso refere ao processo de audição onde a enunciação é acompanhada de uma visão global, onde a voz reina sem obstáculos com a poesia da narração. No caso da leitura em público, não teatralizada, onde é suprimido um elemento, visual ou tátil, tem-se o que chama de “[...] extenuação progressiva, mas nunca total da *performance*.” (ZUMTHOR, 2005, p. 143).

Penso que a obra performatizada pela leitura em voz alta - seja através da introjeção completa ou parcial do texto pela memorização - com ou sem auxílio de material escrito, também é um momento da contação de histórias. Não há porque, pela ausência ou não da figura do livro, isolar o contador de histórias do mediador de leitura. Nos dias atuais, o mediador é também um leitor ou um escritor apaixonado pelas narrativas, identificado e tomado por elas. Na reflexão de Zumthor (2005), o contador desprendido do livro, aquele que tem o texto decorado poderia estar mais próximo do grau máximo da performatividade. Nesse grupo estariam os contadores tradicionais provindos da tradição oral. O conceito de grau é importante para compreender a *performance* em suas possibilidades de integração com a leitura. O que dificulta o trabalho do contador seria aquela leitura mecanizada, cuja origem

seria a tarefa de ler em voz alta para cumprir um protocolo que não seja a entrega à história. Nesse caso nem a leitura, nem a *performance* ocorrem.

Para ilustrar a relação entre a escrita e a oralidade, Petit (2010) lembra ainda do caso das mulheres argentinas da província de *Entre-Ríos* que se integraram ao Plano Nacional de Leitura daquele país no ano de 1990. Engajadas num projeto social que distribuía refeições para as crianças pobres de uma comunidade, várias merendeiras reuniram-se em torno de um objetivo comum que desejava levar mais do que alimento às crianças. Queriam levar-lhes palavras de esperança junto com histórias contadas ao sabor do prato. Silvia Seone⁷, contadora de histórias e mediadora de leitura, relatou na ocasião do projeto que, mesmo muitas mulheres se dizendo analfabetas, ofereciam suas histórias orais e acabaram se comprometendo em participar da formação oferecida pela contadora. Logo, a partir do contato com as histórias narradas, provindas da oralidade ou da escrita, o desejo de se apropriar das letras fez com que muitas se alfabetizassem.

Fala-se, às vezes, que a passagem para a escrita pressupõe que se renuncie, que se deixe para trás um mundo anterior profundamente amado, próximo de sensações, de imagens. Segundo Soane, não houve no caso dessas mulheres, renúncia ou perda do objeto amado, mas, ao contrário, surgiu um novo desejo. (PETIT, 2010, p. 60)

A ligação do contador de histórias contemporâneo com a literatura também é um índice significativo da influência da escrita sobre a vocalidade. E como se anuncia desde o início deste trabalho, há na literatura infantil e juvenil de CL a presença muito nítida dessa voz do contador. É visível nela a voz e o domínio do narrador sobre a narrativa. Ele se coloca como o grande conhecedor dos fatos que vai narrar, uma das marcas típicas do contador de história tradicional da cultura oral. Como enunciador da história narrada, tem o domínio das ações da história, e com menos frequência da literatura escrita, dá voz a certos personagens. Prefere interceder por eles no tecido narrativo, centrando sua voz na figura do narrador enquanto o ouvinte aguarda ansioso pelo desenrolar dos acontecimentos. A contadora de histórias Elvia Pérez pesquisa já há algumas décadas a diferença entre o teatro e a narração oral. Conforme ela:

⁷ Silvia Seoane, Narración oral y cultura escrita: acerca de lectoras del Club de Abuelas Y Madres del Barrio Gral Begrano. Conferência pronunciada no âmbito do curso de Pós-Graduação em Literatura Infantil e juvenil, em Buenos Aires, 12/7/2003.

A essência da narrativa oral é a primazia do discurso sobre o diálogo, embora se possa realizar algum tipo de diálogo enquanto contamos o conto; no entanto a maior parte é o discurso oral do narrador. Tudo o que relatamos já aconteceu; é algo que, embora seja pessoal e contado em primeira pessoa, já ocorreu, mesmo que tenha sido no passado recente, é passado, por isso eu pude conta-lo. A história possui ações verbais que não correspondem a ações físicas ao conta-la, pois ocorrem na imaginação daquele que conta e daquele que a ouve. (PÉREZ, 2012, p. 156)

Todos os cinco livros infantis e juvenis de CL possuem narradores na primeira pessoa. Em todos há um desejo de partilha da condução da obra com o leitor, um contador impresso ao texto. Não há presença de diálogos, mas a predominância do discurso indireto livre. Em *O mistério do coelho pensante* o narrador não sabe a resposta de como o coelho escapava da gaiola e entrega ao leitor/ouvinte a responsabilidade de como descobrir os segredos da vida do bichano. *A mulher que matou os peixes* é a própria CL, mãe, escritora relapsa. Foi ela quem cometeu o crime, no entanto desfila suas memórias com os bichos, recheando a narrativa de pequenos episódios domésticos e da infância.

A vida íntima de Laura é acessada pela voz do narrador que confessa não ser grande coisa a vida de uma galinha, mas que ela pode até pensar, tem sentimentos e esses são traduzidos com muita segurança pelo narrador onisciente. *Quase de verdade* é a “história bem latida”, trazida pelo cão e traduzida para o português pela escritora. *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras* são tão nômades quanto à própria escritora, representam a movência da tradução do que escutou e são resultado também das experiências em viagens pelo mundo (Suíça, Inglaterra, Itália e Estados Unidos) e pelo próprio Brasil.

É evidente que o contador contemporâneo tem buscado especialização na arte de narrar. Muito ligado à cultura escrita, ele procura recuperar aquela forma espontânea e simples de se expressar num processo de desconstrução do embotamento de recursos, mídias e adereços em que a sociedade atual está inserida. Muitos atores têm se dedicado à arte de contar histórias, amparados pelas técnicas das artes cênicas. O teatro é uma arte que se ampara em muitos recursos e conta com universo de materiais de apoio como cenário, luzes, musicalidade entre outros. Por ser uma arte coletiva, pesquisadores têm procurado situar a narração oral e dissociá-la do teatro, apresentando vários estudos que procuram problematizar as duas formas, mas há uma correspondência muito próxima entre as duas e também um distanciamento.

Para Patrice Pavis (2011) o contador de histórias não se restringe a um personagem, ele é o condutor de todos os personagens. Seu contato com o público é muito próximo, olho no olho, enquanto o ator no palco guarda sensível distância de seu público. Ele transcende os espaços fechados, ocupa praças, salas de aula, bibliotecas e não depende de cenários ou grandiloquentes produções de bastidores. Tem um tesouro muito próximo de si, é completamente dependente de seu ouvinte.

O contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre) narra sua ou outra história, dirigindo-se diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas sempre voltando ao seu relato. Reatando os laços com a oralidade, situa-se em tradições seculares e influencia a prática teatral do ocidente, confrontando-se com tradições esquecidas da literatura popular, como o relato do contador de histórias árabe ou do feiticeiro africano. (...) Ele é um performer que realiza uma ação e transmite uma mensagem poética diretamente recebida pelos ouvintes-espectadores. (PAVIS, 2011, p. 69)

Elvia Pérez (2012) é uma contadora que se interroga sobre os limites que existem entre o ator, o teatro e a narração oral. Desde que escolheu se especializar na arte de contar histórias, a atriz e também pesquisadora cubana tem refletido sobre as fronteiras que se estabelecem e se cruzam nas duas formas de expressão. Conta que quando iniciou sua carreira e seus experimentos na arte de narrar histórias, os conselhos que recebia de seus mestres e professores era que se livrasse dos cenários, das trilhas sonoras, que trocasse o figurino colorido por uma roupa branca ou sóbria. Em, seguida que se concentrasse apenas na história e na sua interação e sinergia com o público e que experimentasse fazer isso durante quase 50 minutos.

Obtendo satisfação nas transformações propostas, com o tempo a contadora achou o tom certo, fundado na simplicidade e foi, sensivelmente, se deparando com histórias que poderiam contar com uma intervenção musical, encontrando assim o equilíbrio. Ela não sabe se encontrou algumas respostas definitivas para diferenciar o teatro da contação de histórias, mas trouxe a certeza de que quando a história pede o contador não pode se negar a ceder a outros recursos no processo de contação que contribuam para acender a imaginação do ouvinte no momento da entrega da narração.

Decidi que valia a pena utilizar tudo o que oferecesse movimentos e beleza para as histórias, tudo o que contribuísse para o prazer estético delas, porém que não fosse apenas um enfeite, mas sim que justificasse pela natureza da história, pela cultura a ser abordada pelo público- alvo. (PÉREZ, 2012, p. 154)

A arte de contar histórias é permeada de simplicidade, cuidado, capacidade de escuta. A sensibilidade do contador em torno da história que visa contar, a sintonia com a comunidade de ouvintes e a natureza da história dirão que recursos serão os melhores empregados, mas o fato é que o primordial seja o emprego da palavra na rede de conversações impregnada pelo linguajar no emocionar. A história contada deve conduzir o contador para o lado de dentro. Tudo que fica aqui fora não pode direcionar a imaginação do ouvinte, apenas sugerir possibilidades.

O narrador oral busca primeiro uma boa história para ser contada. Ele deseja se conectar com a comunidade, convidá-la para participar da aventura narrada. Está aberto para as interrupções dos ouvintes que não desempenham uma função meramente passiva, mas podem contribuir com o desenvolvimento da história num espaço que é permitido trocar. É relevante que se mantenha o elo com o ouvinte, pois a narrativa contada assemelha-se à entrega de um tesouro, um objeto mágico. O contador entrega conselhos, articula emoções, coordena pausas, acende a poesia. Como afirma Gilka Girardello (2014, p. 10), ao contar e ouvir histórias:

Os seres envolvidos agem como uma pequena clareira nesse bosque, um espaço onde se vê a luz das estrelas, onde as crianças podem exercitar de forma especial seus poderes de enxergar longe, além do que a vista alcança. Longe em anos-luz e longe no tempo, desde o passado mítico ao futuro intergaláctico. E podem exercitar ao mesmo tempo a possibilidade de se sentirem radicalmente perto de si mesmas.

2.4 Bibliotecas Públicas e a formação do contador de histórias

O painel das culturas hoje vive um jogo permanente de tensões entre as que dialogam e as que desejam preservar suas identidades. Com o advento da globalização o termo capitalismo passou a frequentar as discussões da ordem cultural, já que ficou difícil desvinculá-lo das reflexões dos sujeitos inseridos no mundo do consumo. Os campos da produção artística acabam minimamente afetados pelas relações econômicas e mercantis do

planeta. As artes também são influenciadas pelo movimento da globalização. No mundo rápido e interligado pelas redes sociais, o discurso da cultura globalizada reacendeu antigas discussões em torno das identidades, da homogeneização e das particularidades de cada cultura. Há uma tensão permanente nessas discussões, com afirmam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2013, p. 17-18):

Se o mercado e as indústrias culturais fabricam uma cultura mundial marcada por uma forte corrente de homogeneização, ao mesmo tempo vemos multiplicar as demandas comunitárias pela diferença: quanto mais o mundo se globaliza, mais um certo número de particularismos culturais aspira formar-se nele. Uniformização globalitária e fragmentação cultural andam juntas.

O valor de mercado da obra de arte, os custos da produção, a alfabetização em massa, as novas tecnologias da informação e da comunicação facilitaram acessos e tornaram mais ágeis as formas de interação. Ampliaram as possibilidades de intercâmbios culturais, mas também permitiram a criação de uma cultura em que imperam grifes, que concentra e padroniza filmes, músicas, literatura, retirando de sua originalidade, a “aura⁸”. A obra de arte passa a ser vista como um produto de mercado. Na sociologia, os termos campos culturais já são questionados quando se confundem com o mercado e o *homo sapiens* vai se transformando no *homo economicus* onde tudo se transforma em *hiper*: *hipercapitalismo*, *hipertecnização*, *hiperindividualismo*, *hiperconsumo*. (LIPOVETSKI; SEROY, 2013).

Nestor Garcia Canclini (2008) observa que há uma tendência de mercantilizar a produção cultural, torna-la mais uniforme, palatável para ser consumida como numa rede de *fast-food*. A fusão das grandes corporações de entretenimento, as novas plataformas de comunicação simultânea, o enfraquecimento da mídia impressa e a massificação dos meios eletrônicos, tudo isso contribui ainda mais para o enfraquecimento das fronteiras entre o espetáculo e o simulacro. Urge então cada vez mais perceber os índices das manifestações legítimas das culturas em distinção da indústria cultural no que denominou pós-modernidade, onde as duas manifestações coexistem.

No campo da produção simbólica e da produção propriamente cultural, a pós-modernidade estaria se manifestando e se definindo pela proliferação abusiva e avassaladora de imagens eletrônicas, de simulacros e mais estaria privilegiando-os. A distinção entre espetáculo e simulacro é correta e deve ser acatada, pois ajuda a melhor compreender o universo simbólico e cultural de nossos dias. (SANTIAGO, 2004, p. 125)

⁸ Termo conceituado por Walter Benjamin (2012) no ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”.

Nesse cenário de consumo e reproduzibilidade, influenciado pela mercantilização das relações, pode-se perguntar onde se insere a artesanal arte de contar de histórias? Uma das possibilidades de se pensar essa questão é visualizá-la no campo das manifestações legítimas da cultura, nas particularidades da cultura popular, no resgate das vozes identitárias. A arte de contar histórias não cede à homogeneização. Pelo contrário, busca particularizar-se na voz do contador. É um movimento de resistência das poéticas da voz, como aponta Zumthor (2007, p. 62):

A civilização dita tecnológica ou pós-industrial está em vias (e já o dissemos bastante!) de sufocar em todo o mundo o que subsiste das outras culturas e de nos impor o modelo brutal de sociedade de consumo. Mas, na própria medida dessa expansão e diante da ameaça que ela traz, o que cada vez mais resiste no mundo de hoje? Resistem, sem intenção necessariamente de contestação ou recusa, nos *media*, nas artes, na poesia, nas próprias formas de vida social (a publicidade, a política...) as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz.

O contador de histórias não se coloca como concorrente de *Hollywood* ou dos mercados da *Disney*, mas precisa da consensualidade da comunidade de ouvintes para que se mantenha vivo. Embora hoje existam contadores de histórias que busquem a profissionalização, por conta da tradição e de sua constante atualização, a arte de contar histórias se torna quase artesanal ao ressignificar matizes de sua constituição calcada na cultura popular oral. Quando transformada em imagem - como acontece em muitos vídeos na internet ou na tentativa de exibição em programas infantis - a contação de histórias pode dialogar com as novas mídias sem deixar-se massificar pelos meios de comunicação que muitas vezes esvaziam o *ethos* em prol de uma estética padronizada para fins mercantis.

No caminho inverso da cultura de massas estereotipada, contar histórias revela-se uma arte espontânea que se presentifica de forma inusitada e diferente na dinâmica do emocionar, pois depende da relação entre contador e público para fruição do narrar. Quando acontece a massificação do material histórico e do social pela imagem, a “palavra jogo” apaga “a palavra fogo”, como compara Colombres (1997). Essa “palavra jogo” impõe o pensamento único e repetitivo do capital simbólico massificado, esvaziando a diversidade e apagando as alteridades representativas da cultura oral popular. Já a “palavra fogo” transforma o sujeito que a escuta. O ouvinte não será mais o objeto após “tocado” pela sua audição, alguma coisa lhe será revelada sobre sua história, sua cultura e sua forma de ver o mundo. A imersão do

recalcado pela voz e pela narrativa atua como a “palavra fogo”, sendo de suma relevância para o contador porque “[...] aquilo que não se rebela, não se revela”. (COLOMBRES, 1997, p. 199, tradução nossa).

A contação de histórias desprende-se da neurose desse mundo rápido, das tarefas apressadas, do estresse e das redes de conversação patriarcais. Pelo contrário, busca através do emocionar redescobrir o humano. É uma arte simples, singela, artesanal. Cada contador é único, assim com a movência das histórias. Quando recontadas, são únicas na experiência de quem contou e na ressonância de quem as escutou. Por isso a necessidade do silêncio como uma possibilidade de se escutar. “Quem celebra a palavra, ama o silêncio” (COLOMBRES, 1997, p. 200). Na sociedade de consumo, o ruído e a exposição massiva das imagens impõem padrões de estética e pensamento universais em que as individualidades são desprezadas ou estereotipadas. O silêncio e a reflexão proporcionada pela “palavra fogo” do contador podem reatualizar o humano que existe em cada um de nós.

Assim como o contador de histórias, as bibliotecas públicas e comunitárias lutam igualmente para sobreviver enquanto função social e cultural na sociedade pós-industrial do *homo economicus*. Na era da fissura pela tecnologia, esses espaços populares procuram se reinventar como locais para acolher a comunidade nos seus anseios culturais. Recantos de acesso à cultura, as bibliotecas tem sido parceiras da arte de contar histórias, no estímulo e na formação de novos contadores. Elas sobrevivem aos tempos líquidos e têm seu respaldo na sociedade, mesmo diante da sensação de massificação atual. Buscam novas identidades, conciliando a tradição e a modernidade.

Por muito tempo se opôs o oral e escrita, embora o livro e a voz sejam companheiros, e a biblioteca, em particular, seja um ambiente natural para a oralidade: é o lugar de milhares de vozes escondidas nos livros que foram escritos a partir da voz interior do autor. Quando lê, cada leitor faz reviver essa voz, que provém às vezes de muitos séculos atrás. Mas para as pessoas que cresceram longe dos suportes impressos, alguém tem que emprestar sua voz para que entendam aquela que o livro carrega. (PETIT, 2010, p. 59)

São Paulo é uma cidade que conta com grande número de bibliotecas espalhadas por seu território. O Sistema Municipal de Bibliotecas (SMB) é composto por 106 bibliotecas, sendo 52 bibliotecas públicas nos bairros; duas bibliotecas centrais (Biblioteca Monteiro Lobato e Biblioteca Mário de Andrade); quatro bibliotecas do Centro Cultural São Paulo; 45

bibliotecas dos CEUs; uma biblioteca do Centro Cultural da Juventude, uma biblioteca do Arquivo Histórico Municipal e uma biblioteca do Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes. Abertas ao público em geral, recebem cerca de quatro milhões de consultas por ano. Atualmente os acervos somam mais de cinco milhões de documentos, incluindo livros, CDs, CD-ROMs, DVDs, jornais, revistas, entre outros. O Sistema Municipal de Bibliotecas conta também com os Serviços de Extensão composto de caixas-estantes, Ônibus-Biblioteca com roteiros fixos nas regiões mais periféricas da cidade, além de treze Bosques da Leitura e quinze Pontos de Leitura. Nas bibliotecas municipais o público pode dedicar-se à leitura, pesquisar, retirar livros emprestados e usufruir de uma ampla programação cultural.

Dentre os programas culturais ofertados e um dos mais concorridos está o *Curso de Formação para Contadores de Histórias*, promovido, em duas edições anuais, pela Biblioteca Pública Hans Christian Andersen. Ela foi inaugurada no dia 5 de julho de 1952, na região do Tatuapé, em São Paulo. Desde a sua concepção até os dias de hoje, se tornou um espaço temático com o intuito de atrair principalmente o público mirim e disseminar a literatura infantil e juvenil. Possui uma programação cultural intensa que engloba ações variadas como contação de história, música infantil, teatro, dança, artes plásticas, sempre envolvendo assuntos de igual importância ligados à cultura oral e escrita que remontam às fábulas, às lendas, aos mitos, às parlendas, às cantigas de roda, entre outras manifestações artísticas que englobam o imaginário da infância. Desenvolve vários projetos sociais, estimulando a experiência da criança com o universo onírico.

A partir de 1995 foi condecorada como biblioteca especializada em contos de fada. A Hans Christian Andersen, enquanto espaço temático, é a segunda nesta categoria criada na cidade de São Paulo. Sua precursora, a Biblioteca Pública Monteiro Lobato, foi criada em 1936 no centro da cidade, é fruto da gestão do escritor Mario de Andrade à frente do Departamento de Cultura do Município, cuja sessão de bibliotecas foi administrada por Rubem Borba de Moraes na gestão do prefeito Fábio Prado (1934-1938). Atualmente a Hans conta com um acervo de 31 mil livros infantis e desde o ano de 2008 oferece semestralmente trinta e cinco concorridas vagas para o curso de formação de contadores de história. Isso não significa que ela atenda apenas ao público infantil. Muito pelo contrário. Uma expressiva quantidade de frequentadores é de gente grande que não perdeu o hábito de se reportar a essa época importante de nossa vida, a infância.

Desde a década de 1990 até o início do século XXI, a arte de contar histórias e a procura por respectivos espaços de diálogo em torno da ação e partilha de saberes, o que vem se concretizando. Festivais internacionais e locais se organizam, grupos se formam, ações se disseminam. A pergunta que surge é porque tais interesses têm se fundamentado quando as perspectivas de comunicação e lazer se voltam cada vez mais para esfera do virtual? Gislaine Matos (2006) problematiza a cibercultura e situa o retorno do contador, uma vez que “[...] coisas como essas são estranhas à nossa contemporaneidade – frenética, tecnológica, barulhenta e acesa a néon – em que a necessidade é comunicar de forma cada vez mais rápida e sofisticada e o desejo pelo novo é insaciável.” (MATOS, 2006, p. 1). Dessa forma a Hans e seu curso de contadores sobrevivem como uma alternativa aos fatores da massificação cultural e mercadológica dos “tempos líquidos”, onde tudo é transitório e substituível, como define Bauman (2001).

Para a geração que nasceu sob a influência da internet e da tecnologia, há que se resgatar essa voz interior que parece estar adormecida, e para os que já cultuam a arte de encantar pela voz dos contadores, o curso da Biblioteca Municipal Hans Christian Andersen é uma possibilidade de partilhar saberes e repertório. Nesse sentido, ele surge no espaço da biblioteca para resgatar o encontro de gerações e disseminar os saberes e repertórios múltiplos. Para candidatar-se a uma vaga os pré-requisitos são uma carta que o candidato deve elaborar justificando os motivos que o levaram a procurar a formação. É necessário também ter mais de 18 anos e não é exigido qualquer comprovante de escolarização. O que conta realmente são as intenções que traduzem os contadores, suas histórias de vida.

Os professores do curso são atores, historiadores, pedagogos, escritores, enfim pessoas ligadas à cultura de uma forma geral que durante suas carreiras desenvolveram e disseminaram a arte de contar histórias. Atualmente a formação conta com sua décima quarta turma, oferecida semestralmente, sempre com uma concorrência bastante acirrada, o que torna a seleção uma tortura para os seus organizadores. Ana Luísa Lacombe, contadora de histórias e atual coordenadora do curso, afirma que o processo seletivo é uma prova de fogo, muito difícil, pois as palavras escritas seduzem. É constrangedor ter de preterir alguém por detalhes para dar lugar a outros. Os insistentes sempre conseguem aprovação. A ideia, diante da demanda, é criar novas turmas, no entanto, o espaço local não comporta tal expectativa e a agenda dos professores é intensa.

O público que se candidata é o mais variado possível: educadores, bibliotecários, donas de casa, psicólogos, psicopedagogos, profissionais do mundo corporativo, atores. Todos trazem suas experiências como contadores imbuídos pelo aperfeiçoamento na arte de contar histórias. Alguns já são contadores natos. Outros vêm em busca de novos recursos. Como afirma Machado (2004) isso não significa que os não contemplados com o dom não possam contar histórias muito bem. Pelo contrário, “O dom de contar histórias é na verdade, um exercício constante, um aprimoramento contínuo de possibilidades internas de ver o mundo de outras formas.” (MACHADO, 2004, p. 73).

O trabalho final é um sarau organizado pela biblioteca que entrega à comunidade, através do empenho dos alunos, uma apresentação cuja preparação ainda leva a consideração o seu maior trunfo: a palavra enternecida e entretecida. Todos aprendem uns com os outros, pois há pessoas de várias regiões do país, com repertório variado. As trocas são muitas. São Paulo é o grande corredor migratório do Brasil. Por lá circulam pessoas de diversas culturas. É uma cidade assombrosa, claustrofóbica, suja e barulhenta. Contudo, no que concerne à cultura nacional, é um grande caldeirão, uma possibilidade grande para aprender, se você estiver aberto e disposto. Dessa forma, a disseminação da arte de contar histórias se estende nas ações desempenhadas pelos alunos quando o curso se conclui na forma de serviços ou ações que passam a desempenhar em espaços culturais, terapêuticos e educacionais da cidade.

Essa demanda pela arte de ouvir e contar é fomentada pela fundadora do curso de contadores de história da Hans Christian Andersen, a arteducadora Alice Bandini. Houve a partir da década de 1990 e posteriormente nos anos 2000 uma cobrança muito grande por parte dos funcionários da rede de bibliotecas que sentiam necessidade de uma formação especial para contarem histórias em suas unidades e mediar leitura. Também se fazia notar uma enorme necessidade de profissionais de outras instituições interessados nessa arte.

A partir dos anos de 1990 houve uma mudança no perfil dos frequentadores das bibliotecas. Por causa da internet, houve uma diminuição sensível na frequência nas bibliotecas, particularmente nas salas de pesquisa. Essa mudança levantou a discussão sobre os novos rumos no atendimento da biblioteca pública e seu papel nas comunidades onde estão inseridas. Uma das nossas propostas era a de, além de adotar medidas para a modernização das bibliotecas, instalando computadores, catálogos eletrônicos, realizamos atividades culturais para atrair maior número de público espontâneo, entre elas, a denominada Hora do Conto. (BANDINI, 2012, p. 87).

Quando a Biblioteca Hans Christian Andersen foi laureada como temática em Contos de Fadas, no ano de 1995, era o momento de, além de oferecer palestras, oficinas, horas do conto e teatro infantis voltados ao tema. Incluir nessa programação um curso especial, com 60 horas de duração (o mais longo fora dos meios acadêmicos no país), com o objetivo de atender aos inúmeros pedidos, abrindo as inscrições aos interessados e, principalmente, com o objetivo de formar multiplicadores dessa arte, conscientes da importância e da força que exerce sobre as pessoas. Embora a maioria dos pedidos fosse voltada para a questão técnica (uso do corpo, voz, objetos), havia a preocupação de abordar os aspectos afetivos e literários. O objetivo era que os participantes do curso, futuros mediadores de leitura e multiplicadores, desenvolvessem um trabalho com mais consciência corporal e qualidade vocal. Assim nasceu o curso e por ele já passaram cerca de 500 contadores.

O Manifesto da Organização das Nações Unidas para Educação e Cultura (UNESCO) e a International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) para bibliotecas públicas criado em 1994 recomenda vários objetivos a que as bibliotecas públicas no mundo necessitam atingir. Entre eles estão o apoio à tradição oral, o fomento ao diálogo intercultural e à diversidade cultural, a promoção do conhecimento sobre a herança cultural e o apreço às artes em geral. Também está previsto atender às expressões advindas das diversas culturas dos espaços em que a biblioteca está inserida. Porém, o utilitarismo social que tem impregnado os órgãos públicos de acesso à cultura e a pressão por sua verba de manutenção, aliado ao espírito tecnocrata e neoliberal e à explosão da cultura digital, têm ameaçado esse patrimônio. É o que vemos hoje em países como a Inglaterra que no ano de 2010 fechou mais de 400 bibliotecas públicas em vista da digitalização de seus acervos e da contenção de custos. Por outro lado, o ressurgimento da valorização da cultura oral tem atraído público para esses espaços, através de palestras, cursos e também da contação de histórias.

No caso do Brasil, o acesso à cultura e às bibliotecas ainda é restrito. Muitas cidades nem possuem bibliotecas e muitas escolas de grandes metrópoles não contam com uma. Existem até casos de escolas particulares restringindo ações na biblioteca. Nosso número de leitores ainda é pequeno se comparado a países como Colômbia, por exemplo, que utilizaram a Biblioteca Pública como medida de acesso ao letramento e à alfabetização e como forma de agregar pessoas, diminuindo problemas sociais como o narcotráfico e a pobreza. Nesse sentido, a função social do bibliotecário pode romper com o paradigma do tecnicismo que impera nos cursos de formação, aliando-se a pedagogos, a professores e artistas que, de

alguma forma, resgatam a memória, a tradição e afetividade através da arte de contar histórias em seus espaços de atuação.

Como lembra Silvia Castrillón (2013), bibliotecária colombiana, temos urgência de um agente cultural que evidencia o papel de protagonismo das bibliotecas na promoção e resgate da memória, da cultura. Para isso o bibliotecário deve assumir sua posição política diante do mundo enquanto aquele intelectual que luta pela alfabetização em todos os níveis, pelo acesso a todas as manifestações culturais de todos os povos, na forma oral e escrita pela via da democracia e da diminuição das desigualdades sociais. A autora defende sua percepção sobre o tema:

Tenho razões para crer que ganharíamos muito se inscrevêssemos os programas de incentivos à leitura e à escrita em projetos políticos de mudança social, de participação, de democratização, para os quais a melhora na educação é condição básica. O enorme desejo das classes populares de nossos países de superar sua situação, de melhorar suas condições de vida, sua vontade de aprender e de saber; o modo como essas classes se organizam para resolver seus problemas mais imediatos; os laços de solidariedade que se estabelecem para, por exemplo, organizar bibliotecas populares, têm a intuição de que nessas bibliotecas se pode encontrar um instrumento que lhes permita melhorar, ao menos, a vida de seus filhos – seguir adiante, conforme expressões corrente entre os setores populares – são algumas dessas razões. (CASTRILLÓN, 2013, p. 63)

Sempre que alguém entoar o “Era uma vez” surge a necessidade de parar. Imediatamente somos chamados por uma voz que se faz presente, mas que nos remonta a um tempo passado. Dessa forma somos fisgados por alguém que em alguma época de nossa vida nos acalentou pelas palavras. Quem não passou por esta experiência na infância, certamente não obteve a mais rica de todas as experiências, o contato mais profundo de sua existência em relação ao seu eu. No mundo embotado de virtualidades, onde as pessoas são movidas pela imagem do parecer, mais do que nunca surge a necessidade do encontro com esse nosso “eu” mais profundo a ser desvelado, que pode vir entretecido pela voz do contador de histórias.

As bibliotecas públicas, através de projetos como o desenvolvido pela Hans Christian Andersen, têm sua relevância, que vai muito além do levantamento do número de frequentadores exigida pela tecnocracia à sombra do utilitarismo imediato. Aperfeiçoar o uso da palavra para torná-la viva, vibrante, na necessidade de emocionar as pessoas em seu linguajar é papel do contador de histórias. Através da atenção dispensada à sua voz pode-se

capturar o que há de melhor em nossa função simbólica configurada na emoção. Porém para isso é necessário recuperar o que há de mais simples e mais complexo num mundo repleto de ruídos: a capacidade de escutar e de escutar-se.

Nesse sentido, memória, oralidade e afetividade são elementos cúmplices recuperados pela arte de contar histórias. Mais do que nunca, faz-se necessária a presença dos contadores de histórias no processo de reativar essas imagens que moram em todos nós ou pelo menos para destravar e se permitir sonhar pela memória. Assim, como no poema “O Espelho”, de Mário Quintana, o menino poderá conversar com o velho pai que o habita sem se assustar com a imagem que vê. No atual contexto, bibliotecas públicas como a Hans Christian Andersen são mais do que necessárias para iluminar os afetos da palavra dita ressignificada. Como afirma Colombres (1997, p. 201, tradução nossa), celebrar a palavra é celebrar o *homo ludens* que mora em cada um, “[...] é dizer a esse bípede insatisfeito que, em seu afã de conhecer o mundo, inventa milhões de palavras para dar conta dos mais sutis matizes para compreender a realidade e expressar um sentimento.” E assim o contador de histórias de cada um resiste e ressurgem no tempo presente com sua força redimensionada.

3 A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL DE CLARICE LISPECTOR COMO UM CONVITE À PERFORMANCE

E como pretendo escrever uma história infantil chamada *A vida íntima de Laura* – é o nome de uma galinha – precisarei descansar um pouco e cortar qualquer brilho excessivo dos olhos e qualquer aspereza. Porque é preciso mansidão e muita quando se fala com crianças. Vou inclusive repousar. E falar devagar. Sem pressa de contar minha história de galinha. Nessa história há alegrias e tristezas e surpresas. Não vê que até já estou mais mansa. (LISPECTOR, 1984a, p 371)

A ideia de escrever como “ofício” coincide com um dos períodos pessoais mais difíceis da vida de CL. Com a separação do diplomata Maury Valente Gurgel, a escritora retorna ao Brasil em 1959. Precisando obter dinheiro para sobreviver e criar seus dois filhos, Paulo e Pedro, ela decide trabalhar como jornalista. Pertence a esse período a produção de crônicas para o *Jornal do Brasil*, as receitas e dicas femininas publicadas no *Correio da Manhã*, *Comício* e *Diário da Noite*, compiladas em *Só Para Mulheres*, e as entrevistas para revista *Manchete*. Se, à época de sua publicação, esses trabalhos causaram certo desconforto na própria CL, hoje, com certo distanciamento, a produção desses textos revela o lado criativo, sarcástico e filosófico da autora, despertando ainda mais curiosidade de seus inúmeros leitores. Vários desses textos em forma de crônicas, fragmentos e entrevistas viraram coletâneas de sucesso⁹ em sucessivas reedições.

CL certamente ficaria surpresa diante do fato de, em pleno século XXI, continuar vendendo muitos livros, ser lida por adultos, crianças e adolescentes. Também por ser motivo de teses e dissertações, ter suas frases constantemente utilizadas e compartilhadas em redes sociais, suas histórias infantis contadas e recontadas num processo de disseminação permanente, aquilo que os teóricos da recepção vão chamar de *good continuation*, ou seja, “[...] a percepção das imagens ou dos elementos que se integram na mente do leitor a partir da leitura.” (LIMA, 2011, p. 27). Para Wolfgang Iser (2011, p. 109), o termo *good continuation* é

⁹ A legião estrangeira (1999c), Para não esquecer (1988a), A Descoberta do Mundo (2004a), A Bela e a Fera (1999d).

definido a partir do rompimento com os vazios do texto: “Quando os vazios rompem com as conexões entre os segmentos de um texto, a plena eclosão deste processo se dá na imaginação do leitor.”. Em ambos autores reside a ideia de que existe uma assimetria entre o texto e o leitor, o que tornará a recepção um processo em progresso contínuo na cultura da percepção. Daí a importância da imaginação, como o apontado por Vigotski (2014, p. 12) “[...] algo construído entre a fantasia e a memória, em combinações a partir das experiências intelectuais do sujeito em suas leituras de mundo”.

O paradoxo da produção obrigatória do ofício de escrever em contraponto à liberdade de criação perturbava CL que possuía um medo latente de se expor excessivamente. Também da sua precaução em delinear pela palavra algum percurso da criação, um de seus maiores questionamentos centrado na origem das coisas. Alguns críticos, entre eles Vilma Arêas (2004) e Olga de Sá (1978), chegaram a classificar CL como uma escritora antimétodo. Como afirmam as autoras acerca da produção infantil e juvenil da escritora, essa parte da literatura de CL “[...] contradizia visceralmente seu processo criativo e ela acabou inventando uma estratégia para se vingar dessa situação” (ARÊAS, 2004, p. 225). Nessa reinvenção de estratégias está a retomada de temas e histórias já exploradas em outros textos que são reinscridas em outros gêneros: da crônica para o livro infantil, do romance para a crônica, da entrevista para a crônica. O resultado foi um constante processo de intercâmbios textuais e memorialísticos. Percebo na produção de CL para crianças um circuito que retoma temas da literatura dita “adulta”, com uma linguagem suavizada para a infância. Isso se dá de uma forma maternal, numa “conversa” que ela tem com os leitores mirins numa circunscrito na relação íntima de busca do ser na linguagem.

Essa visão do antimétodo se fez presente durante muito tempo na recepção crítica à obra de CL. Ela provém do discurso de negação da própria CL e sua aversão ao intelectualismo. Ela se referia muitas vezes à sua literatura como “antiliteratura”. Em entrevista ao jornalista Eric Nepumoceno, para a revista *Crisis* (1979), declarou:

Me repugna o mundo superficial dos literatos, não me misturo com eles. Sou uma pessoa, amiga de outras pessoas. E tem outra coisa que eu quero dizer: escrever para mim é algo natural, ainda que extremamente angustiante, penoso. Sou uma mulher que escreve porque, para mim, escrever é como respirar, faço para sobreviver. Talvez seja por isso que não gosto de falar de meus livros. O que tinha que dizer está neles, e foi tão difícil escrevê-los... (LISPECTOR, 2011b, p. 117)

Hoje, avaliando a produção infantil e juvenil que obedece aos padrões do mercado e a uma estética reprodutiva e palatável de consumidores, é visível que essas histórias fabuladas, escritas e reescritas diferem-se muito dessa vertente mercadológica do passar uma mensagem de valores que tanto se impõem por uma pedagogia moral. Isso decorre do seu estilo de narrar que demanda constantemente um leitor mirim que seja seduzido pela capacidade de inquietação e imaginação. Decorre disso também a necessidade da voz de um mediador/contador que crie um espaço para a pergunta, que intime o leitor a ser um coautor. A literatura infantil e juvenil de CL é a renovação do próprio gênero enquanto estilo de fazer histórias para crianças. É antes de tudo uma espécie de movimento pungente rumo à experimentação e aos sentidos na própria voragem narrativa em que a história depende do outro para acontecer. Com relação às crianças representadas em suas obras e à forma como autora as via no mundo, José Américo Mota Pessanha (1989, p. 187) escreveu:

Crianças povoam a obra de Clarice, em um convite à desintelectuação: caminho de retorno à realidade viva e autêntica do homem. Em convite ao eu profundo. Porque não penetraram na idade da razão, não tem ainda adestrados os instrumentos racionais da defesa. E são muito mais espontaneidade e quase só estesia: olhos espantados a olha o mundo aí. Descobrimo, compreendendo, descortinando.

A literatura infantil e juvenil de CL é um chamado à experimentação: de linguagem e de vida, sempre compartilhadas. Como algumas personagens infantis de seus contos destinados a princípio para adultos – a indisciplina da Carlota criança em oposição a sua fase adulta em “A Imitação da Rosa”, de *Laços de Família* (1998b) ou Sofia, em sua fase de (des)aprendizagem em “Os Desastres de Sofia”, de *Felicidade Clandestina* (1987a) – a narradora dos livros infantis e juvenis conversa com o leitor em tom de experimentar o mundo e suas sensações, mesmo que essas lhe escapem ou se transformem em medo e ousadia. Não há culpa nessas personagens, nem na narradora. Há muito desejo de conhecer as outridades, as alteridades.

Dessa forma, ao analisar a presença da oralidade em sua obra identifiquei a necessidade da figura do contador de histórias na literatura de CL para a sua concretização. Ele está presente ao texto através das marcas e dos índices textuais. Identificá-lo na figura incorporada ao texto é possível quando a voz narrativa solicita constantemente a presença do leitor numa participação colaborativa. Assim a voz que emerge da história solicita a movência do texto

para o ato performático da contação de histórias, numa espécie de poética do jogo, temática que será discutida a seguir nos cinco textos de CL para crianças.

3.1 O contador no projeto infantil e juvenil

O mistério do coelho pensante foi o primeiro livro de CL dedicado ao público infantil e juvenil. Publicado no ano de 1967, foi escrito primeiramente em inglês, na década de 1950, à época que a autora foi casada com Gurgel e residia em *Washington*. (GOTLIB, 2012) Conforme a própria escritora, ao prólogo da edição, o projeto do livro nasce a partir de um episódio envolvendo seu filho Paulo, que, muito insistentemente, lhe encomendara a história. Então a mãe CL lembrou-se de um acontecimento doméstico ocorrido e deu voz a um coelhinho de estimação chamado Joãozinho, personagem principal da trama. Ao contar as travessuras do coelho, o narrador também endereça a voz principalmente a Paulinho, leitor e filho de CL. Entre as muitas habilidades do bichano peludo descrito está o fato de ele pensar as ideias mexendo bem depressa o nariz. Por isso, segundo o narrador da história, era um coelho com intelecto e tinha o hábito de fugir da gaiola sem que seus donos percebessem. Esse é o grande mistério do livro que está longe de ser desvendado completamente, mote da escrita de CL em torno do inexplicável e ponto comum em toda a sua produção infantil e juvenil: a procrastinação.

O que em especial contempla esse primeiro livro para o leitor mirim, como também os outros que seguiram a produção para essa faixa-etária, é o seu apelo à figura do contador de histórias como categoria imprescindível para a criação colaborativa do texto. O contador é chamado constantemente para preencher os vazios e dialogar com o leitor mirim através da voz que conta. Os livros são por isso um convite à *performance*. Já no prólogo de *O mistério do coelho pensante* é possível perceber esse chamado da autoria à coautoria na figura do contador, já que como a própria CL declara, a parte oral é o melhor da história.

Como a história foi escrita pra exclusivo uso doméstico deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mãe, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. (LISPECTOR, 1999d, p.1)

Através de depoimentos, crônicas e outros, pode-se perceber o processo de criação em forma de construção em muitos textos de CL. Em vários fragmentos de *A Descoberta do Mundo*, coletânea de suas crônicas publicadas no Jornal do Brasil no período de 1967 a 1973, ela atribui à intuição a responsabilidade sobre sua criação: “não se faz uma frase, a frase nasce” (LISPECTOR, 2004a, p. 433); “Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a coisa vem” (LISPECTOR, 2004a, p. 134); “O bom de escrever é que não sei o que vou escrever na próxima linha” (LISPECTOR, 2004a, p.74). Esses apontamentos sejam a justificativa encontrada para a existência de um “antimétodo”. No entanto, no que se vê a partir de sua produção nascida sobre o ofício da escrita para o projeto de uma literatura para crianças é a existência de um estilo peculiar ao gênero que mantém o viés existencial da obra clariceana. É perceptiva pelas crônicas, entrevistas e depoimentos a escrita como uma “possibilidade de vir a ser”, uma busca-tentativa de firmar-se num tom, como apontado na epígrafe deste capítulo. A crítica genética oferece recursos, como aponta Salles:

São índices do artista em ação, uma criação em processo, um pensamento em movimento. Os documentos do processo criativo, fonte inesgotável de estudo, são vistos por seu pesquisador como testemunhos materiais de um processo evolutivo de criação. (SALLES, 2008, p. 50)

Há na literatura infantil e juvenil de CL - apesar de certo desconforto em trabalhar com o gênero solidificado como “infantil e juvenil” e um verdadeiro encanto de estar com as crianças - a necessidade de partilhar com o mediador/contador de histórias a voz do texto. Existe também na dinâmica da leitura a exigência da participação do leitor/ouvinte em diálogo com o contador/narrador. Ao declarar que a parte melhor da história é a sua característica oral, ela enfatiza essa participação, tanto do contador, como do leitor mirim, estabelecendo um jogo de parcerias que será importante para sua concretização. Por isso, a obra clariceana aparece com um projeto: a necessidade do compartilhamento, com o objetivo, sem imposições prévias, de criar na experiência o partilhar, explorando o desconhecido, em um movimento para fora do texto, para dentro do eu.

Ana Maria Machado, outra autora bastante querida do público leitor mirim, confere o mesmo grau de desprendimento proposto por CL ao adotar uma voz de mansidão para falar com o seu público. Reitera a necessidade de usar uma linguagem mais próxima da oralidade, brasileira, que dialogue com o multiculturalismo, próxima de todas as tribos, mas que também seja universal. Uma linguagem que seja experimental, vivaz, longe do *tati-bi-tati*, que trate a

criança como um ser de inteligência e de curiosidade. Seu projeto se parece assim com as intenções clariceanas ao escrever para os pequenos.

Quero atingir também a criança, que nem sei quem é, em que série está, que idade tem, mas que imagino na outra ponta do processo – um leitor que poderá se apropriar do texto a partir do que estou narrando e da linguagem que uso. Uma linguagem brasileira, bem próxima da oralidade, mas que não se encolhe. Pelo contrário, procura explorar e utilizar recursos linguísticos de um idioma vivo, em permanente transformação, numa cultura admiravelmente capaz de incorporar todas as contribuições – aquela história da antropofagia cultural de que falavam os modernistas. Ou da geléia geral brasileira que Gilberto Gil cantou com tanto talento e propriedade. (MACHADO, 2011, p. 47)

A identificação do projeto de literatura para leitores mirins é parte relevante para o que se entende como escrita na relação triádica na perspectiva literária. Essa relação desconstrói a dicotomia autor/obra, ou obra/receptor, confluindo essas categorias para uma nova compreensão do processo de criação que inclui o autor-obra-processo (SALLES, 2008). Nesse sentido, a crítica genética transcende, em parte, a estética da recepção, cujo princípio da análise é eminentemente diádico¹⁰ (obra-leitor). Para a compreensão do processo de criação, recepção e *performance* esses referenciais são relevantes para o entendimento da obra clariceana.

O autor, enquanto ser projetado para a escrita, também não dilui a categoria do narrador que permanece para a crítica genética como a voz do texto. Assim todo o acervo pessoal que o autor possui tem sobre sua produção uma possibilidade de investigação e sentido: a materialidade do texto. Depoimentos, rascunhos, rasuras, acepções, tudo passa a ser considerado como via a recuperar o processo da criação. Isso se verifica a partir de material deixado pela autora em forma de crônicas, introduções, conversas, entrevistas e cartas. Por isso a ideia da escrita como processo e projeto. Nessa percepção sobre a inserção do autor numa sociedade, crítica genética e recepção confluem também para o professado por Candido ao ver a literatura como um sistema formado pelo autor, obra e público. A estrutura da obra dialogará com a tríade, transpassada pela visão diacrônica dos possíveis sentidos.¹¹

¹⁰ Para Iser (2001, p. 87) os processos de interação entre texto e leitor são assimétricos e de natureza diática. Ver: A interação do texto com o leitor. In: A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção.

¹¹ Em *Literatura e Sociedade*, o autor discute como autor, obra e público são responsáveis pela sobrevivência da obra, já que ela resulta desses três elementos que podem ser percebidos através de uma estrutura intrínseca nem sempre redutora.

Também contribui para essa visão do público receptor a teoria dos polissistemas compreendida por Evan-Zohar como um sistema de forças em que as obras circulam na cultura das margens para o centro e do centro para as margens determinadas pela leitura, pelos aspectos temporais e contextuais. Even-Zohar rechaça a ideia “textocêntrica” das categorias que privilegiam somente o texto de uma forma teológica. O crítico passa a utilizar, ao invés da palavra escritor, o termo “produtor textual” por entender que este está vinculado “[...] a um discurso do poder moldado segundo certo repertório aceitável e legitimado.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32). A relevância da percepção do autor para pensar o contexto da literatura infantil e juvenil é que por vezes temos “produtores” e não apenas “o produtor” da obra. Auxiliam na compreensão da disseminação da obra infantil e juvenil clariceana, no caso aqui estudado, os ilustradores que contribuem tanto para a contação de histórias quanto para a atividade de leitura e construção de sentidos.

Assim, na organização do sistema, a produção literária infantil e juvenil de CL é permeada pelo convite a seus leitores para a concretização de um projeto narrativo que demanda o contador. Isso é possível de se perceber através dos prefácios dos livros infantis e juvenis. Também pelo texto literário diante dos inúmeros questionamentos e pausas para conversar com o leitor que suspendem o fluxo da ação narrativa. Ao invés de apresentar uma trama acelerada em fatos e conflitos, característica comum do gênero infantil e juvenil, a voz do narrador prefere conversar com o leitor, solicitando sua contribuição em vários instantes, sugerindo uma proximidade típica do ato de contar histórias.

O interlocutor primeiro inserido na obra de *O mistério do coelho pensante* é o próprio Paulinho, filho de CL. O narrador o chama várias vezes durante a narração: “Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho.” (LISPECTOR, 1999d, p.1); “Você talvez esteja decepcionado, Paulinho.” (LISPECTOR, 1999d, p. 9); “Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranhou para sair de lá.” (LISPECTOR, 1999d, p.13); “Como é que o coelho sai de dentro das grades?” (LISPECTOR, 1999d, p. 23). Todas essas interrogações são proposições que, num primeiro momento, dada a origem da produção escrita, são direcionadas ao filho. Contudo, também conferem sua propensão à oralidade, que na contação de histórias se desloca para a participação dos ouvintes na contribuição com a *performance* do contador. Ao final da história o mistério não é revelado e os leitores/ouvintes não ficam sabendo como, através da esperteza, Joãozinho, o coelhinho pensante, faz para sair de sua gaiola.

Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe. (LISPECTOR, 1999d, p. 25)

À época da publicação, a dúvida acabou gerando um número expressivo de cartas de crianças de todo o Brasil para CL, sugerindo pistas sobre a estratégia utilizada por Joãozinho para sair da gaiola sem que ninguém percebesse. Os fãs mirins inventavam muitas soluções para o problema e finais para completar a história que para eles estava inacabada.

O tom da história é comum a outras de Clarice: o narrador conta em voz baixa, para o interlocutor próximo a história, que não se esgota em si e que se liga a outras, possíveis e aqui não contadas, numa corrente de narrativas sucessivas. (GOTLIB, 2009, p. 353)

Antes de publicá-lo pela José Álvaro Editora, a autora fez um teste, como conta na crônica “Uma experiência ao Vivo”, presente à compilação de *A Descoberta do Mundo*. Chamou um amigo seu que qualificou como um bom leitor e mais quatro crianças. Durante e após a leitura de *O mistério do coelho pensante* CL ficou impressionada com a presentificação da plateia ao texto, sua disposição para escutar e participar da história. Todas ficaram conectadas à história, algumas sugeriram até soluções para as mágicas do coelho. Ao final, a autora qualificou a experiência como igual a uma noite de autógrafos. “A comunicação se fez, sentimo-nos unidos pelo coelho pensante, pelo calor mútuo, pela liberdade sem medo. Esqueci que escrevera uma história e entrei no jogo.” (LISPECTOR, 2004a, p. 306). Nessa dinâmica, sedimentou a experiência de que a literatura buscou o contador de histórias para chegar até as crianças.

Essa força comunicacional do texto infantil e juvenil clariceano demanda a imersão do contador de histórias e revela o tom comunicativo de sua obra para os pequenos. Revela também o caráter lúdico do jogo textual. Sobre essa comunicação lúdica na recepção, Iser (2001, p. 107) lembra que “[...] os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo.” Umberto Eco (2012, p. 45) retoma a ideia de leitor-modelo trazida como uma estratégia textual, “[...] um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado em seu conteúdo potencial.”. O que se presencia na experiência de CL, ao realizar essa “leitura oral” do texto é a identificação e confirmação desse leitor infantil que tem uma empatia pela obra que se tece na medida em

que é contada. A própria autora se esquece de sua função “criadora” e embarca na imaginação de seus leitores que colaboram com a história.

A menina de cinco anos, que era a mais linda que o coelho, interessou-se estritamente pelo mistério da fuga do animal. Interrompeu o leitor para dizer-lhe um segredo ao ouvido que o coelho tinha patas tão fortes que levantava sozinho o tampo de ferro de sua casinhola e o recolocava no lugar. Passou depois dias desenhando coelhos, e um deles foi tão bom que foi pendurado no quadro-negro, e de honra, da escola. (LISPECTOR, 2004a, p. 305).

Sua estreia no gênero infantil e juvenil foi tão comemorada que ela levou o prêmio de melhor livro infantil do ano, o *Criança-1967*, deixando a autora feliz com seu público, porém intrigada com seus críticos. Conforme revela na crônica “Hermética?”, “Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico difícil? Deveria eu escrever para adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança?” (LISPECTOR, 2004a, p. 79). Entre os fãs da autora estava o amigo Érico Veríssimo que elogiou a escritora numa entrevista feita para a Revista Manchete. Ele e Mafalda tornaram-se padrinhos afetivos de Pedro e Paulo Gurgel Valente¹², devido ao tempo que conviveram com a família no exterior. Nessa entrevista, CL pergunta o que Érico acha da literatura feita para crianças no Brasil. Ele responde que enquanto gênero é “ainda muito pobre” (LISPECTOR, 2007a, p. 43). E aconselha: “As nossas crianças precisam livrar-se do *Superman*, do *Batman*. Mas que histórias poderíamos contar-lhes nesta hora desvairada? Isso é um assunto a discutir.” (LISPECTOR, 2007a, p. 43).

O projeto de CL para as crianças tenta, em parte, se adaptar àquilo que é esperado de uma obra direcionada ao público mirim. Como características comuns a esse universo estão a inserção de animais que realizam prodígios, pensam, agem, e alguns efeitos do faz de conta ou fantástico, comuns ao gênero. No entanto, ela não parecia estar convencida da necessidade de romper com o estilo propriamente infantil e juvenil dado pela tradição no gênero, como aponta na crônica “Ainda Possível”:

¹² Segundo Gotlib (2009, p. 357) os dois filhos foram apadrinhados pelo casal Veríssimo, tal a proximidade com Clarice e Maury à época que viveram nos Estados Unidos. Em *Correspondências de Clarice Lispector*, organizado por Teresa Monteiro, a carta escrita de Washington, em 7 de setembro de 1956, confirma o desejo de Clarice e Mauri: “[...] não tendo infelizmente religião (por enquanto), criamos nossos filhos na ideia de Deus, mas sem dar-lhes rituais definitivos. [...] esta carta convida, em nome de uma amizade perfeita, a serem padrinho e madrinha de Pedro e Paulo. A condição única é continuarem a gostar deles.” (LISPECTOR, 2002, p. 209)

Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “Era uma vez...” Para crianças? Perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”. (LISPECTOR, 2004a, p. 406)

Outro rompimento com o projeto de escrita padrão para crianças acontece em “Faz de Conta”, crônica publicada também pelo Jornal do Brasil em 19 de outubro de 1968, reeditada em *A Descoberta do Mundo*. Nesse exercício de anáforas, a autora repete o bordão “faz de conta” o tempo todo para esboçar a história da princesa azul em estado terminal que se encontrava “pálida de morte”, amarrada “pelos nós de marinho que lhe atavam os pulsos”. (LISPECTOR, 2004a, p. 144). O leitor então é conclamado a todo o momento para fazer de conta de que nada daquilo estava acontecendo na vida triste daquela princesa. Nesse caso não se tratava de um leitor propriamente mirim, mas contemplava também o universo adulto. É revelado assim o trânsito do gênero infantil e juvenil para a crônica na desconstrução das fronteiras dos gêneros.

Ainda sobre essa fase da produção infantil e juvenil, a crítica da época não foi muito generosa, ao contrário de hoje. Arêas (2004, p. 228) acrescenta: “Nunca foram muito cuidados, nem pela crítica, nem pela editora, que jamais pareceu estar convencida da segregação de textos por faixa-etária.” Essa afirmação será desconstruída posteriormente pela redescoberta dos textos de CL para esse público pela editora Rocco, através do lançamento de uma caixa contendo todas as obras ditas para crianças com jogos lúdicos inspirados pelas narrativas para as crianças que funcionam como um complemento à leitura. Como subtítulo da coleção está o sugestivo “Contos e recontos para crianças”, pois foi percebida pelos editores sua vocação para a arte de contar histórias. Também pela organização recente (2011) da série Pequenos Leitores, cuja edição contempla ilustrações coloridas que auxiliam na contação de histórias.

Com relação às características comuns do que se esperaria de uma obra infantil e juvenil, CL continuará a brincar com os bordões e desconstruir o gênero em *A vida íntima de Laura*, publicado em 1974. Em certo momento da narrativa, ela trai a constância do próprio contador e ensaia: “Uma bela noite... Bela coisa nenhuma! Por que foi terrível!” (LISPECTOR, 1999e, p.12). Ao mesmo tempo que retoma a tônica da oralidade no ensejo de

introduzir mais uma etapa da trama, faz riso em torno do uso da expressão “uma bela noite”, criando um suspense para aquilo que em seguida será relatado pela figura do contador.

3.2 O jogo lúdico com o contador e com o leitor

Se em *O mistério do coelho pensante* CL flertou inicialmente com a figura do contador de histórias, em suas produções infantis e juvenis seguintes irá acentuar a necessidade dessa figura, seja pelas interlocuções sucessivas através das perguntas na forma dos enunciados, seja pelo estabelecimento de um jogo lúdico que se mostrará pelo texto quando este conclamar o leitor para a contribuição com a história, transformando sua literatura numa grande conversa. O texto clariceano, mais do que nunca, conclamará a alteridade na presença de um corpo, de uma voz que o concretize. Lima elaborou o conceito de alteridade textual que ilustra essa ideia a partir da interação¹³ entre texto e leitor na concretização do ato da leitura como uma experiência estética.

O sujeito do prazer conhece-se no outro, traz a alteridade do outro para dentro de si, ao mesmo tempo que se projeta nesta alteridade. Ora, nesta experiência assim complexa o conhecimento só experimenta a diferença do outro a partir do próprio estoque de prenoções que traz consigo. (LIMA, 2001, p. 19)

Em todo o projeto infantil e juvenil de Clarice se experiencia pela leitura a exigência desse outro eu do leitor para contribuir com a progressão da história. Esse chamamento constante na figura do narrador/contador construirá um espaço de proximidade do texto com o leitor/ouvinte, dando-lhe contornos afetivos e colaborativos para o exercício da *performance*. É o que se verá na análise das histórias pertencentes ao universo infantil da escritora nos remetendo ao conceito psicanalítico de espaço transacional formulado por Winnicot (1975) e retomado por Zumthor (2007) na relação que o sujeito desempenha com o mundo e o seu imaginário num entre-lugar:

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performática é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o real ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2007, p. 41)

¹³ A interação é definida como um dos princípios da leitura comandada pela experiência estética. Conforme Iser (2001, p. 83) “A leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita como interação”.

A mulher que matou os peixes, lançado no ano de 1968, é o segundo livro para o público mirim lançado por CL e seu título já chama atenção por suscitar talvez a ideia da impotência do ser humano diante do cuidado com o reino animal. A morte sempre foi um tema caro ao gênero infantil e juvenil. No entanto, apesar do título chamativo, que poderia focalizar uma antagonista, a obra é uma declaração de amor da autora aos animais, tema recorrente em seus contos mais populares¹⁴. Na realidade a mulher que cometeu o crime é a própria narradora, que abre o texto justificando: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra.” (LISPECTOR, 1999b, p. 1).

Novamente a inspiração para a história parte de um episódio doméstico, agora ocorrido com o filho mais novo, Pedro, que havia solicitado à mãe o cuidado com dois peixinhos do aquário em sua ausência. Atribulada com as questões domésticas, Clarice, no ofício de escritora, se esquece de alimentar os pobres animais e eles terminam por morrer. No entanto, a justificativa para o acontecimento da morte acontece somente ao final da trama. Antes, há um desfile de episódios envolvendo outros bichos como cães, uma macaquinha, baratas e outros seres familiares à autora. A inspiração parte tanto de sua vida de mãe e dona de casa, como das referências memorialísticas à infância no Recife e as viagens como esposa de diplomata pela Europa e Estados Unidos.

As histórias que se intercalam em *A mulher que matou os peixes* são motivações para o perdão que deve ser concedido à mulher narradora e praticante do crime, por parte do leitor/ouvinte. Nesse livro, a figura adulta se coloca pela voz narradora de forma fraternal. Não há um deslocamento da linguagem na forma infantilizada. A mulher adulta lá permanece em sua posição pouco autoritária, porém piedosa. O que denota pelo texto é que no descuido do adulto, a errância não é premeditada ou justificada, mas sim tomada pelo descuido e passível da madurez que ensaia o perdão. O sentido da necessidade do perdão é muito forte no texto clariceano, dado também pela questão da origem. Esse fato é associado pelos estudos

¹⁴ Vide Felicidade Clandestina, O Búfalo, Macacos, Tentação entre outros. Como afirma Arêas (2004, p. 231), “Clarice Lispector nos oferece a própria gestação da escrita em uma espécie de arqueologia de temas e personagens em que entram páginas de extração variada”.

biográficos, à figura história da mãe de CL, Mania Lispector, que adoeceu devido aos estados difíceis da gravidez de CL, questão sempre conflituosa para a escritora.

Como nas outras produções tem-se implícita a figura do contador de histórias na voz narrativa que constrói a trama. Esse narrador, muito próximo da cultura oral, questiona, em inúmeros momentos, o leitor concentrado nos fatos que são narrados. Ao falar das almas das crianças, o narrador é solidário com o leitor: “Tem gente grande que é tão chata. Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança?” (LISPECTOR, 1999b, p. 2). Já no intuito de conquistar os leitores/ouvintes pede cumplicidade: “E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e o meu coração vai ouvir.” (LISPECTOR, 1999b, p. 3). O narrador também questiona, com proximidade afetiva, confessando medo: “Vocês tem pena de rato? Vocês fariam carinho num rato? Vai ver vocês nem tem medo e em muitas coisas são mais corajosos do que eu.” (LISPECTOR, 1999b, p. 3).

Há em todos os livros de CL para crianças a onipresença de um narrador que conduz a narrativa de forma a dar o mínimo de voz aos personagens, optando pela presença do discurso indireto. Essa é uma característica potente das narrativas cujo poder do contador de histórias sobre os fatos a serem descritos é o da onisciência. Como já apontado por Pérez (2012), ao separar o texto de teatro da narração oral, há um predomínio do discurso sobre a fala das personagens. Esse espaço de potência aqui é interrompido nas interpelações compartilhadas com o ouvinte. Com essa parceria, o narrador desvela sensações, mas também convida o leitor/ouvinte a expressar seus sentimentos em torno das experiências narradas.

Permeado de chamamentos e espaços interativos, o texto de *A mulher que matou os peixes* é um convite ininterrupto para a colaboração do leitor, um convite à contação de histórias no desfile de vários episódios envolvendo os animais do universo doméstico clariceano num exercício de alteridade. A associação contígua mais próxima dessa narradora à figura da escritora se justifica na ilustração sombreada de uma mulher sentada em frente à máquina de escrever que abre a edição ilustrada por Flor Opazo (1999).



Figura 1 – Ilustração de Flor Opazo
Abertura de *A mulher que matou os peixes* (reprodução)

Nessa imagem tem-se a alusão à CL, mãe no ofício de escritora, escritora no ofício de mãe, complementada também pelos bichos que a acompanham na imagem: uma lagartixa na parede, uma barata ao chão, um passarinho sob a mesa, uma borboleta ao ar, o retrato de um gato. Em tempo: há ainda a sugestão de um rabo de macaco oculto pela margem da ilustração. O mesmo recurso da ilustração colada à imagem da autora acontecerá em *Quase de verdade*, com ilustrações de Massarani. Este último foi o derradeiro livro infantil e juvenil de CL, publicado postumamente em 1978, um ano após sua morte. Na primeira página, a imagem de Ulisses relatando os fatos a CL.



Figura 2 – Ilustração de Mariana Massarani
Abertura de *Quase de verdade* (reprodução)

Igualmente na série recente *Pequenos Leitores*, preparada pela Rocco, a ilustração novamente aproxima a figura da escritora da narradora, desfazendo qualquer diferenciação.

Em *O mistério do coelho pensante*, ilustrado por Kammal João, é a própria foto real de Clarice, sentada no sofá de sua casa com a máquina de escrever ao colo, que inicia as imagens do livro. Em *A vida íntima de Laura*, ilustrado por Odilon Moraes, a primeira ilustração desenhada é de uma mulher próxima de uma janela, datilografando uma história. Não há rosto porque a figura foi desenhada de perfil.

Em *Quase de verdade*, ilustrado por Carla Costa, a imagem que abre a narrativa mostra as mãos de uma mulher que repousam sobre uma Olympia, máquina de escrever com função afetiva usada por CL que rendeu algumas passagens nas crônicas de *A Descoberta do Mundo*. Na mesma ilustração aparece a representação do cão Ulisses, deitado junto a um passarinho pousado sobre livros empilhados pela sala. Em todas as ilustrações a imagem da escritora é indissociada da narradora, mesmo em *Quase de verdade*, pois será CL que traduzirá as latidas de Ulisses sobre a odisséia que acontecerá no quintal.



Figura 3 – Ilustração de Carla Costa
Abertura de *Quase de verdade* (Reprodução)
Série Pequenos Leitores (Rocco Editores)



Figura 4 - Ilustração de Odilon Moraes
Abertura de *A vida íntima de Laura* (Reprodução)
Série Pequenos Leitores (Rocco Editores)



Figura 5 - Reprodução da foto de Clarice Lispector e sua máquina Olympia (acervo pessoal) – abertura de *O mistério do coelho pensante*.

Com a ajuda das imagens e ilustrações, há o jogo lúdico perene que se estabelece entre narrador e leitor no texto que solicita a mediação de um contador. Isso se evidencia pelas estratégias utilizadas pela narradora quando pede pela participação desse leitor, apontando para a necessidade da *performance* oral do texto como uma complementação. Com essa colaboração se instaura a presentificação do tempo. Toda a vez que o texto for contado e atualizado pela voz, pelo gesto, pelo corpo, mostrará o seu performatismo. É quando o corpo cede à materialidade do texto e a voz do contador se mistura com a do narrador. “*Performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um tempo tomado como presente. A palavra significa presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata”. (ZUMTHOR, 2007, p 50) Nesse sentido, as imagens ajudarão a contar as histórias materializadas pela voz. Elas auxiliarão a trazer a CL mãe, narradora e contadora para perto do leitor. O trabalho do ilustrador, também um leitor da autora, é contribuir para aguçar a curiosidade do ouvinte. Nesse sentido, a escritora e a narradora aparecem coladas, personalidades únicas.

Ao abordar a recepção do texto literário, Iser (2011) desenvolve a conexão íntima do autor, leitor/ouvinte com o texto como uma continuação do processo de significação da obra que não se esgota. “É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que

produz algo que antes inexistia.” (ISER, 2011, p. 105). O mesmo autor explica interessante aspecto a partir dessa interconexão, da interação lúdica que se estabelece entre o narrador e o leitor para a significância do texto, expondo também a sua natureza performativa. Diz ele:

O jogo do texto, portanto, é uma *performance* para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado. (ISER, 2011, p. 116)

Essa tríade comunicativa (narrador, texto, leitor) e seus desdobramentos pela *performance* (contador, obra, ouvinte) reiteram o caráter receptivo do texto clariceano no que se refere à figura do contador de histórias, revelando aquilo que Zumthor (2007) entende como “movência”. O termo empregado explora a existência de variações recriadoras do texto, através da recepção, permitidas pelo conflito entre a conservação e reiteração na *performance*. Graças a esse conflito, dado pela memória do contador/ator, há um redimensionamento na presentificação na obra performatizada.

Para Zumthor (2007), também estudioso da estética da recepção, a contribuição que Iser dá para o entendimento da *performance* dos textos poéticos reside na compreensão de seu estatuto. “A leitura se define ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor”. (ZUMTHOR, 2007, p. 51). Ele também estende a ideia para a relação *performance* e ouvinte ao conceituar a movência como o que se dá na atualização do texto pelo intérprete, na variação entre o escrito e o corpo virtual, dotado de voz. Nessa atualização o que permanece é o arquétipo do texto escrito, enquanto que a própria variará no tempo presente a cada nova leitura ou execução da *performance*.

O jogo que prevê uma alteridade textual na figura do leitor/ouvinte em que se percebe um convite para atuar na participação do processo de construção da obra é indicado pela própria escritora e sua ligação com a arte de fabular ainda quando criança. Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS)¹⁵, no ano de 1976, ela recorda como construía suas histórias desde muito cedo e como essa brincadeira foi importante para sua criação enquanto ficcionista. O fato lembrado por ela ilustra a maneira como autor/leitor, contador/ouvinte se

¹⁵ Entrevista dada a Affonso de Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro, reproduzida no Caderno de Literatura Brasileira (2004).

interconectam na dinâmica de criação, apontando para uma cumplicidade no processo de construção da obra que se engendra a partir do compartilhar num jogo de representação.

Antes dos 7 anos eu fabulava. Eu ensinei a uma amiga um modo de contar histórias. Eu contava uma história e quando ficava impossível de continuar, ela começava. Ela então continuava e, quando chegava em um ponto impossível, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: “Não estavam bem mortos.” (LISPECTOR, 2004a, p. 59)

Em *A mulher que matou os peixes*, bem como em todo o projeto infantil e juvenil da autora, essa esperada participação do outro se dá como uma emergência da imagem do contador de histórias que se modela a partir dos enunciados provindos de uma escrita que apresenta um vínculo muito próximo à tradição oral. Um exemplo explícito desse indício é a capacidade de reiteração do narrador na obra: “Como eu ia dizendo, os bichos naturais de minha casa não foram convidados. Apareceram assim sem mais nem menos.” (LISPECTOR, 1999b, p.4). Ou no uso das reticências que sugerem a pausa para a adivinhação: “Outro bicho natural em minha casa é... adivinhem! Adivinharam? Se não adivinharam não faz mal, eu digo a vocês.” (LISPECTOR, 1999b, p. 5). Também na capacidade de fabulação: “Vocês não imaginam como é a cara de um mosquito. É muito esquisita.” (LISPECTOR, 1999b, p.6).

A sucessão de pequenas histórias que compõem o livro de CL é prerrogativa tanto para a colaboração entre a tríade, como para sustentação da tese de que a mulher que cometeu o crime o fez por descuido e merece ser perdoada pelo leitor. Apesar de tudo, ela ama os animais. Mais uma vez, ao final suplica ao leitor: “Eu peço a vocês que me desculpem. De agora em diante nunca mais ficarei distraída. Vocês me perdoam?” (LISPECTOR, 1999b, p.18).

Nessa ligação há a emergência de uma teatralidade performancial. Instaura-se assim também a alteridade do leitor inserido no texto, o convite ao contador e a participação do ouvinte no processo de fabulação. Há uma cumplicidade entre esses componentes (autor/contador, texto, leitor/ouvinte) que compactuam no espaço colaborativo da fabulação, cujos resultados são variáveis na experiência da leitura. O texto é um convite para a contação e a perpetuação de sentidos na *good continuation*. Nesse sentido, Zilberman afirma acerca do leitor:

Nenhum leitor absorve passivamente um texto; nem este subsiste sem a invasão daquele, que lhe confere vida ao completá-lo com a força de sua imaginação e o poder de sua experiência. Como essas propriedades são, por sua vez, mutáveis, as leituras variam, e as reações perante as obras sempre se alteram. (ZILBERMAN, 2001, p. 51)

Destaco nessa asserção a desconstrução da ideia do leitor/ouvinte como ser passivo diante da obra. Também a percepção de autor/contador como sendo aquele responsável pela criação exclusiva do texto. Atenuadas as margens do processo criativo, a obra passa a ser concebida como um lugar contributivo, uma rede de conexões em que a autoria é perpassada por todos os inseridos no processo de fabulação. O texto clariceano, enquanto artefato da literatura infantil e juvenil é um recurso para o jogo da literatura que convida a criança para a brincadeira da imaginação. Ao mesmo tempo, intimou a autora Clarice a potencializar sua obra no processo de ligação com seu público leitor, o que realmente aconteceu à época da publicação de seus livros e continua a acontecer nos dias de hoje.

Um exemplo que elucida essa ligação está expresso na crônica “Fui Absolvida!” publicada em 1970, no Jornal do Brasil e reunida na coletânea de *A Descoberta do Mundo*. Nela CL revela ter recebido uma correspondência de uma leitura, a senhorita Inês Kopschitz Praxedes, de dez anos de idade. Na carta, a leitora concede o perdão solicitado pela autora de *A mulher que matou os peixes*, afirmando que “Não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade, mas por esquecimento. Você não é culpada”. (LISPECTOR, 2004a, p. 321). CL relata na crônica de forma detalhada todos os bichos que fizeram parte da vida de Inês, mostrando a ternura com que a menina cuida dos bichos e de sua identificação com tal carinho. Daí a sua compaixão e o seu entendimento recíproco do universo clariceano. Ao final, as duas se tornaram amigas. A autora manda um cartão postal para a leitora mirim que residia em Niterói, confirmando a afinidade entre as partes.

3.3 Dialogismo e desterritorialização

Uma das características mais evidentes do texto criado para o gênero literatura infantil e juvenil é a sua proximidade com a oralidade. Por tal razão o contato com a literatura pode oportunizar, como vimos no primeiro capítulo, uma influência importante para a aquisição do código escrito. A criança aprende a falar primeiro com a comunidade onde está inserida, sendo que o processo de leitura e escrita acontece posteriormente. Como afirma Zilberman (1998, p.65): “O contato com a literatura infantil se faz inicialmente através de seu ângulo

sonoro: a criança ouve histórias narradas por adultos podendo eventualmente acompanhá-las com os olhos na ilustração.” Também como o já afirmado por Petit (2010), o processo se desencadeia através das práticas de mediação de leitura e contação de histórias.

Na literatura feita para crianças encontram-se desde livros somente com imagens, até aqueles que se mostram em estado de transição, ou seja, apresentam elementos da escrita, mas por vezes os índices da fala também são representados e se intercambiam com estruturas um pouco mais complexas sintaticamente pela escrita. É produzido um dialogismo presente à materialidade do enunciado, dando ao texto um caráter heterogêneo em que há assimilação das duas formas provindas tanto da fala com da escrita, onde o texto literário é o lugar da interação. Sobre a oralidade, Maria José Palo e Maria Rosa Oliveira apontam que na literatura infantil e juvenil, a fala traz em si um mimetismo primário, ou seja, “[...] aquele que fala tenta mostrar de forma imediata ao interlocutor o objeto de sua fala, através de vários canais simultâneos: palavra, entonação (ritmo), expressão corporal.” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 44). Isso garante uma presentificação do texto, uma proximidade daquele que fala para alguém que escuta, uma atualização da experiência entre os interlocutores da situação comunicativa. Assim, o texto clariceano está permeado de expressão oriundas da fala primeira, que conferem o seu caráter apropriado para a *performance*, através da contação de histórias.

Mikhail Bakhtin (1992) elabora interessante tese sobre a questão da formação dos enunciados e sua utilização na língua. Ao definir os gêneros do discurso, ele vê a existência de enunciados relativamente estáveis na dinâmica da comunicação que ocorre nas situações pragmáticas da língua. Embora seja discutível sua hierarquização entre os gêneros primários (os de comunicação verbal mais espontânea, ligados, por exemplo, à fala cotidiana) dos gêneros secundários (mais elaborados, do discurso do romance, do teatro), torna-se notória na teoria do autor sua contribuição sobre a ideia do diálogo entre os gêneros. Isso ocorre quando os secundários absorvem as características dos primários na formação dos enunciados.

Iser (1996, p. 123) dirá mais tarde que “[...] o texto ficcional deve ser visto, principalmente, como comunicação, enquanto leitura e se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica”. Goldin (2012, p. 142) complementa afirmando que “[...] em nosso tempo, a palavra escrita é cada vez mais similar à oral, e a oralidade e a linguagem visual adquiriram valores próprios da palavra escrita”. Nesse sentido Bakhtin (1992), Iser (1996) e

Goldin (2012) contribuem para a visão sociointeracionista dos gêneros orais e escritos. É na circulação e mediação dos produtos culturais que eles vão mantendo uma estabilidade, mas igualmente assimilando o falado no escrito, o escrito no falado, complementando-se nos aspectos comunicativos.

A tese de Bakhtin (1992) representa uma ideia relevante para a compreensão da linguagem empregada na literatura infantil e juvenil, principalmente na composição do texto de CL para os pequenos. Também sugere uma possibilidade de entender a contação de histórias como um possível gênero do discurso por apresentar enunciados que se perpetuam em várias obras através das anáforas (*era uma vez, vou contar, e assim foi...*). No caso da literatura infantil e juvenil e da contação de histórias haveria uma influência tanto de características do primário como do secundário, dada a heterogeneidade dos gêneros:

Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com realidade dos enunciados alheios. (BAKHTIN, 1992, p. 281)

A possibilidade de desconstruir a ideia da estabilidade dos enunciados pode ser recuperada pelo professorado por Clarice na crônica “Ainda Impossível”, de *A Descoberta do Mundo* (2004), anteriormente já citada, quando a autora sugere a criação de uma história para adultos com o emblemático “Era uma vez”. Ela fará do jargão uma brincadeira para seus leitores em *Quase de verdade* quando iniciará a história com “*Era uma vez... Era uma vez: eu!*” (LISPECTOR, 1999a, p.1). Nessa brincadeira, os limites entre o ficcional e o biográfico são desfeitos, assim como a resignificação de uma tradição que aponta o recontar como uma maneira do mesmo e do diferente conviverem de forma harmônica e não problemática.

Essa história, publicada posteriormente a morte da autora, em 1978, é um jogo de múltiplos pares, um convite do narrador que arquiteta a aventura, propondo ao leitor uma participação colaborativa. A ação narrativa é interrompida inúmeras vezes através da sugestão que pelo narrador para que o leitor/ouvinte preencha os espaços que vão se construindo, seja pela interlocução, seja pelo bordão “patati-patatá” repetido várias vezes. “Pergunto a você: Quem é a pessoa mágica na cozinha de sua casa?” (LISPECTOR, 1999a, p.5); “Engole-se ou não se engole o carço?” (LISPECTOR, 1999a, p. 26); “Nesse quintal que cheirei e visitei o

que havia?” (LISPECTOR, 1999a, p. 7) são alguns exemplos de perguntas que o narrador faz ao leitor na tentativa de tecer a trama e convidá-lo para o jogo da fabulação.

A voz do texto, que tem cheiro e fareja, é delegada ao narrador personagem, Ulisses, um cachorro contador de histórias que tem como dona a própria CL. Ele late uma “história bem latida” e a escritora traduz para a linguagem dos humanos o enredo traçado por esse grande “navegador” de quintais. Nessa cumplicidade entre a mulher o cão, mais uma vez o limite entre o humano/animal é desterritorializado. Essas duas categorias que a princípio se antagonizam na significação de nossa cultura pela dicotomia do sensível/inteligível são desconstruídas pelo texto que centra o relato na voz desse cão que conta uma história “bem latida”. Diz ele:

Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu. O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro. (LISPECTOR, 1999a, p.3).

Evando Nascimento, no livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, descreve o desejo da escritora em desfazer, nas trilhas de Nietzsche, a vontade de saber do pensamento ocidental calcada em oposições como homem/animal, racional/irracional, bem/mal. Para o crítico:

Ao não lidar mais com a verdade, sempre devedor de uma metafísica da presença humanista, a literatura pensante de Clarice abre a possibilidade de reverter as posições. (...) Por meio dessa crítica radical, nenhum termo pode ser reconhecido em sua configuração acabada, de modo que tal identidade se torna um processo geral entre natureza e cultura, e não sua causa ou fim. (NASCIMENTO, 2012, p. 37)

Como em outros escritos de CL, temos animais que usam instinto, porém igualmente sentem, pensam e experimentam. Certa vez ela escreveu em uma crônica sobre o universo que cerca a liberdade de um cão. Disse que ele “[...] é um mistério que não se indaga”. (LISPECTOR, 2004a, p. 73). Ulisses então se apresenta ao leitor: “Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado dos meus latidos – escreve o que lhe conto.” (LISPECTOR, 1999a, p. 1). Para Nascimento, na obra de Clarice, essa cumplicidade entre o humano e o animal que se funde pode ser percebida em toda a sua escrita adulta ou infantil. “Existe em Clarice uma nostalgia por não ter nascido bicho de todo, isto é, de ser condenada a ser um eterno centauro,

metade humana, metade gente”. (NASCIMENTO, 2012, p. 27) Nesse espaço, sua literatura pensa as construções dicotômicas da cultura sobre as categorias do animal/humano, que são percebidas geralmente pelas crianças como fronteiras menos demarcadas seja pela cumplicidade, seja pela afetividade desperta. A criança só passa a ver o animal como dessemelhante mediante a ilustração de um adulto. Essas fronteiras são apagadas na literatura de CL. Em *Água Viva*, por exemplo, ela confessa:

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo um grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se. (LISPECTOR, 1998d, p. 45)

O jogo dos espelhos no duelo entre Autor e Ângela Pralini (personagem), em *Um Sopro de Vida*, romance também de publicação póstuma à morte de CL, a identificação entre a mulher e o cão é evocada. Ulisses, o personagem de *Quase de verdade* reaparece como o cão de Ângela, alter-ego da CL seu “todo orgânico”. A coemergência entre o animal e o humano é explicada pelo Autor narrador ao afirmar que “[...] o cachorro de Ângela parece ter uma pessoa dentro dele. Ele é uma pessoa trancada por uma condição cruel.” (LISPECTOR, 1999f, p. 60).

Ângela Pralini também confessa “[...] ter contato com a vida animal é indispensável à minha saúde psíquica. Meu cão me revigora toda.” (LISPECTOR, 1999f, p. 59). Essa confluência da pessoa com o cão desfaz as fronteiras entre o animal e o humano e inviabiliza a ideia de uma identidade fixa que permite a ambos apenas “serem”. É uma compreensão da natureza compartilhada e invejada pelo CL na voz de Ângela Pralini e do Autor em suas idiossincrasias.

O respeito que a autora tem para com os bichos e a natureza das crianças em sua espontaneidade é percebido pela tônica de alguns personagens. Ulisses, em *Quase de verdade*, por exemplo, não teve seu rabo cortado porque “[...] minha dona acha que cortar seria contra a natureza.” (LISPECTOR, 1999a, p. 2). No entanto, suas semelhanças com o humano é sublinhada pela descrição “[...] dizem assim: Ulisses tem olhar de gente.” (LISPECTOR, 1999a, p. 2). Outros personagens importantes são ameaçados em sua natureza por maldades

da figueira que faz com que as galinhas ponham ovos durante o dia de forma a explorá-las pelo feitiço de bruxa Oxélia. O desejo da pérfida figueira era lucrar com os ovos por isso enganou as galinhas brilhando seus galhos como se os dias fossem ininterruptos, assim as galinhas produziam em grande escala. Há nessa caracterização uma desumana forma de relacionamento a partir da expropriação e escravidão do outro, de provisão do lucro desmedido. A causa é o esquecimento da natureza boa da árvore que será redescoberta pela “maternidade” logo ao final da trama, numa espécie de perdão e redenção diante dos equívocos praticados. A natureza pedindo desculpas pelos ímpetos, sendo curada pela possibilidade da perpetuação da vida.

O jogo dialógico que se estabelece entre o narrador e o leitor de *Quase de verdade* pede que a leitura do texto se interrompa em muitos segmentos, sugerindo um trabalho contributivo na interlocução. Nesse sentido retoma-se a ideia de Barthes, expressa em *S/Z* (2001) acerca dos textos “escrevíveis”. Para o autor esse tipo de escritura requer uma dedicação maior do leitor, justamente por quebrar o paradigma da sequência comum narrativa. Barthes qualifica esses textos como de “vanguarda”, uma vez que negam seus antecessores no que se refere a uma sintaxe interna das ações. O que se percebe na sequência narrativa da história narrada por Ulisses é justamente uma interrupção da ação para descrever fatos ou provocar o leitor, sendo que a criança muitas vezes prefere a aceleração da ação na evolução narrativa. O próprio Ulisses provoca esse leitor apressado em certas passagens: “E a história? E a essa altura você deve estar reclamando e se perguntando, cadê a história?” (LISPECTOR, 1999a, p. 10).

Esse contar pela via dos episódios sequenciados também estrutura *A mulher que matou os peixes*. Prevendo um percurso de muita conversa, o narrador da história sugere uma pausa aos leitores para que descansem: “Bem agora descansem um pouco porque vou contar uma história tão terrível que parece filme de mocinho e bandido.” (LISPECTOR, 1999b, p.15) Em *O mistério do coelho pensante* o narrador/contador retoma o fluxo pela expressão “como eu ia contando”, a qual repete várias vezes. Dessa maneira um conceito importante esboçado por Barthes é correlato para a apreciação de todas as obras infantis e juvenis de CL, aquele em que caracteriza os textos de fruição:

Texto de fruição, aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 2002, p.21).

Essa exigência do leitor/ouvinte para uma maior atenção com o texto é uma recorrente nas obras analisadas. Também o diálogo entre os gêneros discursivos primários e secundários. O que se percebe é a obra convida o leitor/ouvinte a participar da fabulação do narrador/contador através de um texto que exige a sua colaboração fazendo-o entrar em crise com a linguagem pela fruição.

Resgatando a abordagem crítica sincrônica expressa por Lucrecia Ferrara (2001) entendendo-a como a que “[...] permite resgatar, em tempos diferentes, espaços criativos similares que levam à superação da história como sucessão de fatos organizados em sequência por força de um espaço condicionado” (FERRARA, 2001, p. 168), é possível perceber vários tempos narrados por Ulisses na estrutura de *Quase de verdade*. O primeiro é próprio com sua dona, Clarice, que o traduz para a linguagem dos humanos. Os seguintes são aqueles por ele narrados que se interconectam: o da uma quituteira de mão cheia Oniria, casada com Onofre, que possuem um galinheiro no fundo da casa por onde Ulisses rasteja e fareja mais histórias. Lá ele conhece Ovídio, um galo casado com Odisseia, uma galinha. Na mesma casa existe o tempo da história da figueira que não dava figos e faz um pacto com a bruxa má Oxélia, que escraviza todas as galinhas do galinheiro a colocarem ovos sem parar, uma vez que nunca mais se faz noite por força da magia da bruxa. Assim a figueira estéril consegue brilhar a noite, com um “brilhareco de sem-vergonhice” (LISPECTOR, 1999a, p.12).

Essas histórias que acontecem simultaneamente no espaço da casa conferem vários focos de narração que não conseguem se estabilizar em territórios ou em identidades. Interdependentes, eles são narrados em fluxo, causando interrupções na sequência linear episódica pela demanda de focalização do leitor/ouvinte. Ampliam as possibilidades de significâncias da obra, desterritorizando o espaço fixo da escrita em movência. Há um movimento para a palavra oralizada, típicas dos causos que se sucedem em uma rede de acontecimentos. Como entende Dinis (2004, p. 4) esse exercício de escrever tende a “[...] quebrar qualquer tentativa de homogeneização, de estruturação, fugindo do exercício padrão da escrita”. É o que vemos na obra, em seu desenvolvimento enquanto tentativa de estruturação, principalmente nas desculpas de Ulisses pela quebra do fluxo que tenta se

estabelecer, mas que é interrompido pela força do texto, causando desconforto no leitor acostumado com esquemas previsíveis de ação sequenciais. Ulisses então explica:

Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e as meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante. A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história? Paciência, a história vai historijar. (LISPECTOR, 1999a, p.10)

Há uma tentativa em *Quase de verdade* de dialogar com seus antecessores em literatura infantil e juvenil. Isso é percebido na evocação da palavra mágica lobatiana *do Pirlim-pim-pim*, que no livro virou *pirilim-pim-pim*, o canto do pássaro da alegria. Também na escolha do quintal da casa como elemento onírico, imagem da infância de muitas crianças. O jogo fônico com a letra “o” de ovo, “origem” presente no código onomástico de tributação de todos os personagens remete à brincadeira com o som da fala, típica dos gêneros primários que são absorvidos pelos secundários. O dialogismo textual retoma algo de *A Reforma da Natureza*, de Lobato, cujo enredo caracteriza uma série de transformações mágicas que a personagem Emília realiza no Sítio do Pica-pau Amarelo na ausência de Dona Benta, mudando a natureza das coisas, com a pequena diferença em que Lobato prima pela humanização do animal. Já em CL esta preocupação não acontece porque ela simpatiza com a essência do bicho, imitando-o por vezes. Não há porque modificar a sua natureza. Pelo contrário, ela própria se torna um pouco animal.

No entanto, é confessável a admiração de Clarice por Lobato, vide a crônica *Fidelidade*: “Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz”, (LISPECTOR, 2004a, p. 142). Há traços de personagens lobatianos. No trecho de *Quase de verdade*, agindo como uma Emília, a figueira logo percebe que a natureza não pode ser alterada. Isso se torna consciente para ela quando se revelam os figos que nascem de seus galhos já perdoados pelo casal dono do quintal que descobre suas malvadezas. Eles pedem a bruxa boa Oxalá que façam a árvore dar seus figos e assim tudo se renova.

Ulisses termina seu latido contando que as galinhas, livres da escravidão, puderam andar pelas terras que circundavam a casa e encontraram um pé de jabuticabeira. Comeram várias frutas, mas não sabiam o que fazer com os caroços. E a pergunta continua sem resposta.

O que fazer com eles? “Engole-se o caroço ou não? – Eis a questão.” (LISPECTOR, 1999a, p. 20). Somente o leitor/ouvinte que poderá dar a resposta. Espaço aberto novamente para a interlocução numa alusão de inspiração shakespeariana.

3.4 O contador que presentifica a história

A atividade de contar histórias oferece às crianças experiências estéticas, lúdicas e terapêuticas, dependendo da disposição da mesma e do uso que faz do momento de contar. Para Goldin (2012, p. 46) “[...] ao contar histórias oferecemos às crianças um arsenal de vivências e de personagens para brincar de viver”. A milenar atividade não tem grandes pretensões na sua essência, no entanto a experiência do ouvinte pode significar um algo a mais no seu repertório existencial. Regina Machado (2004), contadora de histórias e autora do livro *Acordais – Fundamentos Teóricos Práticos da Arte de Contar Histórias*, relata que um dos pontos importantes para a arte de fabular é a forma como o contador presentifica o relato. Ele traz para o tempo presente algo experienciado, criando um vínculo com o ouvinte.

O conceito de “relato” que a autora traz se aproxima do apontado por Iser (1996) e Zumthor (2007) no que diz respeito à *performance* como a atualização do texto. Nesse espaço compartilhado pela voz do contador que traz a história, a criança exercita a imaginação e recupera também as suas próprias vivências que se entrelaçam com a história entretecida pela voz do narrador.

A passagem do mundo de todos os dias para o mundo do “era uma vez” é uma ação fundamental. Como um rito, ela presentifica, atualiza a história, trazendo-a para a audiência e também para o contador. O importante é a intenção de realizar essa passagem, é saber que ela faz parte da arte de contar. (MACHADO, 2004, p. 79)

O que torna explícita essa passagem do texto escrito para a potencialidade oral da narração no texto clariceano é justamente a sua vocação para a contação dada pelos índices presentes à retórica do texto. Há presença de muitas catáforas que convidam à experiência da contação de histórias. Além das perguntas tecidas ao leitor/ouvintes, o enredo da produção infantil e juvenil de CL apresenta uma vitalidade para a contação de histórias, comum aos textos populares das narrativas orais estruturadas pelos contadores naquilo que Bakhtin aferiu como tipos “relativamente estáveis de enunciados”. Há o que Palo e Oliveira (2006, p. 45) referendam como permissão para a redundância, informalidades, paralelismos sintáticos e construção de enunciados sem ordem hierárquica com indícios muito próximos à oralidade.

“A marcação rítmica, o tom e a modulação da voz enunciam junto à palavra simbólica a não-palavra icônica.”.

A obra de CL revela implicações comunicacionais naquilo que atinge o repertório cognitivo de contadores e público ouvinte explicitado por Gumbrecht (2001, p. 194). Esse repertório é tão compartilhado e interdependente para o progresso da história onde “[...] o conhecimento de ambos os participantes é tão altamente esquematizado que ainda encerra o conhecimento sobre o conhecimento do outro em relação ao próprio conhecimento”. São as expectativas das expectativas reveladas a partir do jogo da encenação que o narrador do texto parece íntimo do leitor, apontando as possibilidades da ligação do contador com seu ouvinte na *performance*. Explicita-se muito pela presença do bestiário como personagem principal.

Ao investigar a cultura oral, Goldin (2012) assinala que nela fica difícil separar aquilo que se diz daquele que diz. Por isso “[...] a palavra é um lapso de tempo, e, em si mesma, a manifestação de um poder presente.” (GOLDIN, 2012, p. 157). Logo quem fala e escuta compartilha uma dinâmica comunicativa em que a história narrada é atualizada no jogo instantâneo do contar/ouvir. Abre-se assim um canal que pode ser cooperativo entre contador e ouvinte. Diferentemente da palavra estritamente escrita, cuja sintaxe é dificultada, a palavra que reproduz estruturas próximas à oralidade pode se desafixar e traduzir-se para a enunciação da fala, algo similar à movência pensada por Zumthor (2007).

A vida íntima de Laura, narrativa que contempla o universo pessoal mais próximo do onírico de Clarice, é referendada pela própria autora como um livro que expressa aquilo que para foi resultado de uma experiência inquietante. “Eu fiz porque galinha sempre me impressionou muito, eu olhava muito para galinha...” (LISPECTOR, 2004a, p. 82). Quando criança, ela imitava as galinhas, ficava muito impressionada com elas, com seu comportamento de andar curvadas, bicar o milho e de repente sumir, irem direto para a panela e virar ensopado. *A vida íntima de Laura* parte dessas memórias e impressões para narrar as aventuras da protagonista no quintal de casa de Dona Luísa, bem como de suas companheiras e do esposo, o galo Luís. No processo de preparação para a escrita deste livro, a autora fez a declaração que está na epígrafe deste capítulo da pesquisa. Nele ela sintetiza a diferença de falar para as crianças do processo da escrita com adulto. Para os pequenos é necessário encontrar a sintonia. Há uma desconstrução da tarefa do escritor intelectualizado que se despe provisoriamente das pretensões da escrita para ceder lugar a uma voz materna que se tece pela

simplicidade, pela leveza, sem perder a consistência da provocação existencial numa confluência de papéis: escritora, mãe e narradora.

O livro recebeu transposição teatral no Brasil e Portugal, dado o seu caráter performático, com afirma André Luís Gomes, no livro *Clarice em Cena – as Relações entre Clarice Lispector e o Teatro*. (2007). A peça foi apresentada também na Alemanha e na França. José Caldas, diretor do espetáculo, escolheu adaptar esse texto de Clarice por “[...] permitir que faça certas propostas à capacidade de interpretação das crianças.” (GOMES, 2007, p. 237) Essa comunicabilidade entre o texto e a plateia confirma a potencialidade da dimensão performática do texto clariceano. A afirmação confere ao modo inteligente com que trata as crianças não inferiorizando o pequeno leitor-ouvinte, mas ressaltando sua posição pensante.

O enredo simples é centrado mais em proposições do narrador do que na ação propriamente dita. Como nos outros livros infantis e juvenis de sua autoria, Clarice conversa com o leitor, criando espaços para que o diálogo aconteça no mundo das ideias. Ela tenta desvendar, com ajuda do leitor, a intimidade dessa galinha, expondo seus pensamentos e sentimentos. Essa proximidade com o leitor/ouvinte se expressa significativamente no uso da anáfora “vou contar”. “Vou contar um segredo de Laura: ela come por pura mania” (LISPECTOR, 1999e, p. 9); “Vou contar uma coisa meio enjoada de se contar. É o seguinte:” (LISPECTOR, 1999e, p.14); “Acho que vou ter de contar uma verdade.” (LISPECTOR, 1999e, p.5).

Inicialmente o narrador/contador, presumindo conhecer seu leitor/ouvinte parceiro na arte de fabular, explica já nas primeiras linhas da história o significado de “vida íntima”. E vai tecendo: “Vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo o mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem para qualquer pessoa. Pois vou contar A vida íntima de Laura.” (LISPECTOR, 1999e, p. 1). Em seguida a parceria já é suscitada: “Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte. Dê três palpites.” (LISPECTOR, 1999e, p. 1), completa.

Na progressão da história, o contador/narrador solicita solidariedade para o leitor/ouvinte. “Peço a você o favor de gostar logo de Laura porque ela é a galinha mais simpática que já vi.” (LISPECTOR, 1999e, p.3). Mas logo assume os defeitos da personagem,

ensinando que todos têm um, nem sempre somente os pontos positivos de uma beleza externa são relevantes. “A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. Mas você não se importa, não é? Porque o que vale mesmo é ser bonito por dentro? Você tem beleza por dentro? Aposto como tem.” (LISPECTOR, 1999e, p.5), sugestiona.

Benjamin (2012) descreve o percurso da arte de narrar como algo que se alimenta da experiência do homem e atinge a sabedoria dos mestres. Para ele, a figura do narrador “[...] retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes.” (BENJAMIN, 2012, p. 201). Nas narrativas infantis e juvenis de CL fica evidente a sua experiência como narradora quando busca na própria infância os temas e as situações que passam a ser material para a fabulação de seus livros para os leitores mirins. Assim, esses temas renascem atualizados, modificados ou como sugere Gastón Bachelard, “reimaginados”. A memória é um elemento crucial dessa perspectiva de reelaboração:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária. (BACHELARD, 2006, p.94)

A vida íntima de Laura se estende como uma longa conversa do narrador/contador com o leitor/ouvinte. O que o narrador/contador espera é uma atividade sempre colaborativa desse que lê ou escuta, contribuindo com a *good continuation* da história. “Sabe que galinha tem o cheiro um pouco chato?” (LISPECTOR, 1999e, p.14); “Todas as coisas têm um mesmo cheiro, não é? Você cheira bem? Cachorro é que gosta de ir cheirando tudo.” (LISPECTOR, 1999e, p. 14); “Você sabe que Deus gosta de galinha? Mas porque faz tantas!” (LISPECTOR, 1999e, p. 15). “Eu só queria saber do seguinte: há quanto tempo existe galinha na terra? Você me responda porque eu não sei.” (LISPECTOR, 1999e, p.17).

Ao falar desse destinatário impregnado ao texto, exigido pelo ato da leitura, o conceito de Iser (2001) para a existência de um “leitor implícito” torna-se relevante como ponto de partida. Para o autor, esse leitor desejado no texto e referenciado pelos enunciados é aquele que, além de captar os significados que emanam da obra, representa historicamente o sujeito de um tempo. No entanto, o que complementa e supera o conceito de leitor implícito para a existência de um leitor colaborativo é justamente o fato de que o último não preencher apenas

os vazios deixados pelo texto, mas colaborar com sua experiência para a concretização, rumo a uma interação desejada pelo autor. Zilberman (2001) vai além de Iser (2001) e já esboça a gênese de um leitor colaborativo. “O destinatário é convidado a integrar-se no processo de constituição da obra, particularizando o processo de entendimento dela”. (ZILBERMAN, 2001, p. 51)

A presença desse leitor colaborativo na escrita de CL desconstrói também a ideia do ouvinte passivo à atividade de contação. Com a existência de um contador sugerido pela voz do texto para que transcenda a letra e passe à oralidade é esperado também que o ouvinte venha contribuir com a história contada. É o que a própria escritora aponta em seu projeto de literatura para crianças quando, mesmo solicitada pela editora, permite-se ousar no vínculo com seu público. Isso é evidenciado tanto na introdução de sua obra, vide o que aparece no início de *O mistério do coelho pensante*, estendendo-se a todas as indagações e interlocuções tecidas nas publicações infantis e juvenis seguintes.

Assim, o que muitos chamariam de interferência do ouvinte nessa elaboração imaginária, Machado (2006) vai chamar de participação. Para a contadora de histórias, muitos esperam o silêncio do ouvinte para contar, considerando qualquer ruído ou interferência como algo que irá macular a trajetória da arte de narrar.

O contador não pode ter a expectativa de “silêncio absoluto”, ou querer antes de mais nada “contar a história até o fim”, do modo como a preparou, “custe o que custar”. Estar presente no instante da narração é dialogar com o que surgir, sem ter sido previsto, revertendo os acontecimentos a favor da história. (MACHADO, 2006, p. 81).

A confiança que o contador tem na história que irá narrar, seus recursos internos e externos, a perspectiva que a experiência de relatar irá proporcionar a todos os envolvidos no processo e a sua audiência são vistos como uma possibilidade de presentear. Dessa maneira aproveita-se o material humano que contribui para potencializar a história. Era o que CL esperava, ou seja, manter uma comunicação indireta com as crianças. O mesmo se espera do ouvinte na hora da contação, pois sua participação delegará vida ao texto clariceano. Gislaine Matos e Ino Sorsy (2009, p. 8) também compartilham de semelhante percepção: “O conto é a arte da relação entre o contador e seu auditório. É através dessa relação que o conto vai adquirindo seus matizes, suas nuances. Contador e ouvintes recriam o mesmo conto inúmeras vezes.”

Ao final de *A vida íntima de Laura* o leitor tem o clímax esperado: a possibilidade da morte da galinha, já que a cozinheira diz a Dona Luísa, proprietária do galináceo, que a personagem principal já está velha e não está produzindo os ovos esperados. Portanto, quem sabe pode virar galinha ao molho pardo? No entanto, diante do amor de Dona Luísa, Laura é poupada. Em seu lugar morre Zeferina, prima de quarto grau da protagonista. Ela foi devorada com arroz branco e solto e regada a molho pardo. O tema da morte novamente é inserido na história, tal como *A mulher que matou os peixes*. CL não tem pudores para tratar de uma temática que lhe é motivo de inquietação. Se para a autora a origem está na grande pergunta que lhe move, porque não a morte, ao final de tudo, não poderia ser motivo para conversar com as crianças ou tranquilizá-las dada a natureza das coisas e de sua impermanência?

Sobre a morte, em *A mulher que matou os peixes* há ainda a presença da rata Maria de Fátima que é vítima de um gato. Mas a autora, que tem nojo e simpatia por ratos, explica. “Maria de Fátima morreu de um modo horrívelzinho (eu digo horrívelzinho porque no fundo estou bem contente): um gato comeu ela com rapidez com que comemos sanduíche.” (LISPECTOR, 1999b, p. 4). O mesmo sentimento ela nutrirá pelas baratas que irão morrer por dedetização. A notícia então se espalhará no reino das baratas e elas fugirão para voltar seis meses depois.

Para incrementar a fabulação, Laura, já no epílogo, recebe a visita de Xext, um alienígena anão, habitante de Júpiter, interessado em saber como são os humanos por dentro. “Ah, cacarejou Laura, os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só.” (LISPECTOR, 1999e, p. 24). Terminada a visita do “estranho” ser, Laura fica com cara de mal dormida. E o narrador conclui a história da galinha inquerindo o ouvinte/leitor: “[...] se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte.” (LISPECTOR, 1999e, p. 25).

As temáticas do nascimento/morte, emoção/intelecção e origem/fim são identificáveis pelo leitor que percorre a história de Laura e de seus amigos que moram no quintal de Dona Luísa. No entanto, os temas elencados não são inéditos para CL. Ela já havia realizado questionamentos acerca dos assuntos em contos como “O Ovo e a Galinha”, em várias continuidades e publicado em livros e crônicas jornalísticas. Também na introdução de *A hora da estrela* (2006), seu último romance publicado em vida, quando o narrador Rodrigo S.M. afirma que no começo uma molécula disse sim a outra e nasceu a vida. No entanto logo

devolve o mistério ao leitor: “Não sei por que, mas sei que o universo jamais começou...” (LISPECTOR, 2006, p. 9)

Quando fala para as crianças, a autora adulta inicialmente avisa os leitores mirins do grande coração instintivo dos animais, mas também de sua propensão a pouca inteligência, que se revela com a leitura um paradoxo, pois através do faro e do cheiro, resolverão os maiores mistérios. Nesse sentido ela desconstrói a oposição razão/emoção nas atitudes afetivas e humanas dos mesmos, revelando os pré-conceitos sobre sua aparente intelegibilidade. Sobre essa natureza, há um tratamento semelhante da questão em três livros. Em *A vida íntima de Laura* quando a narradora diz “Laura é bastante burra, mas isto é exagero: quem conhece bem Laura é que sabe que ela tem seus pensamentozinhos” (LISPECTOR, 1999e, p. 5). Ao mesmo tempo em que nega uma característica aparente do ser, ela reafirma sua existência efêmera, desconstruindo dicotomias que rotulam. Importante ressaltar que CL não trata a criança de forma infantilizada. Apesar de escrever para esse público, ela o respeita. Adota a forma mansa de conversar. Não subjuga o leitor mirim, pois o considera enquanto ser pensante e inteligente.

Em *A mulher que matou os peixes*, ao narrar a história do cão Dilermando, o caracteriza: “Os vira-latas são tão inteligentes que aquele que eu vi sentiu logo que eu era boa com os animais e ficou no mesmo minuto alvoroçado abanando o rabo” (LISPECTOR, 1999b, p. 8). Alguns parágrafos depois, desdiz: “Dilermando era quase tão inteligente como uma criança de dois anos.” (LISPECTOR, 1999b, p. 8). Ainda ironiza o menosprezo pelos animais feito pelos humanos ao se referir ao coelho Joãozinho de *O mistério do coelho pensante*: “Por isso tudo é que ninguém imaginou que ele pudesse ter algumas ideias. Veja bem: eu nem disse muitas ideias, só disse algumas. Pois olhe nem achavam ele capaz.” (LISPECTOR, 1999d, p. 3). Todas as afirmações acerca da compreensão dos bichos em comparação aos humanos vão se relativizando na narrativa, na arte de desconstruir paradigmas que cristalizam comentários. As crianças, leitores/ouvintes são parceiras da narração no processo de pensamento sobre essas categorias.

Essa busca de um movimento que integre o humano/animal e o pensamento/sentimento é o próprio lugar dos afetos na literatura infantil e juvenil de CL. O desafio do texto vai se tecendo enquanto espaço sem fronteiras diluídas que vão se construindo também no diálogo com o texto e o leitor, o narrador e o ouvinte. A necessidade do pensar é a

busca do outro, da própria alteridade. Pensar é atender ao chamado do desejo que é humano e bicho, simultaneamente. Nascimento mapeia essa trajetória do texto clariceano ao afirmar:

Pensar é atender ao chamado que vem dos bichos, das coisas, mas igualmente dos animais humanos, de si para consigo, alternados, outrados; nem mais bichos, coisas ou humanos puramente. Processo mutante e permutante que se faz veemente e jubilante. (NASCIMENTO, 2012, p. 80)

Quando morou em Berna, na Suíça, no ano de 1946, CL escreveu para as irmãs que moravam do Rio de Janeiro, descrevendo as belezas da cidade. Entre as considerações sobre a cidade, expressava sua adoração pela visita ao jardim zoológico, local onde podia observar os bichos. “E se há uma coisa que adoro é ver bichos. Só não tenho um cachorro aqui porque nunca mais terei cachorro, para não ter que abandonar depois. Seria uma infidelidade com Dilermando, o pobre napolitano.” (LISPECTOR, 2007b, p. 118), confessa culpada na carta às irmãs. Dilermando, personagem canino de *A mulher que matou os peixes*, foi um cachorro de estimação que CL teve na ocasião que morou com o marido na Itália e depois teve de abandonar com muito sofrimento no deslocamento para a Suíça, o que a deixou ainda mais sentimental em relação aos animais. A perda foi inevitável, a culpa persistente e a promessa inicial não se fez cumprir.

Na mesma carta, ela confessa um evento imperdível do qual irá participar: uma conferência do escritor Charles Morgan, autor de *A Fonte*, cujo título será “Em defesa dos contadores de história”.¹⁶ Passados mais de vinte anos, por ocasião do seu projeto infantil e juvenil para *O mistério do coelho pensante*, lá estava ela defendendo a participação das contribuições da oralidade para o seu intento de fabular. Se na literatura adulta a intuição era sua melhor inspiração, no “ofício” de escritora para crianças CL usou algumas características comuns ao gênero, mas delegou às histórias um traço característico próprio, tanto na abertura para a alteridade do leitor/ouvinte quanto no empréstimo da letra para a voz do contador. Sua literatura é um convite à interlocução do contador.

Tierno (2010) assinala que o contador de histórias é aquele que cultiva a atenção e a delicadeza na ação de perceber a si e ao outro no mesmo espaço, unidos pela sinergia da história que toma voz distante de um automatismo. Assim, o contador sugerido pela literatura infantil e juvenil de CL pressupõe sempre a existência de outro a colaborar para a encenação

¹⁶ Informação extraída do trecho de uma carta de Clarice endereçada às irmãs em 12 de maio de 1946 e publicada no livro *Minhas Queridas* (2007b).

ou *performance*, numa presentificação do tempo da história. Esse jogo da procura de alteridades, na presença do contador e o do ouvinte na concretização do texto, é fundamentado pelo ato comunicacional e pela recepção. Contempla a comunicação naquilo que Iser (1996, p. 75) descreve como “atividade de constituição”, ou seja, na interação com outras perspectivas do texto. Já a recepção se fundamenta naquilo que Zumthor (2007) referenda como parte da forma, em que a *performance* se dá na presença de um corpo e de modo imediato no acontecimento oral ou gestual, já que a recepção é um momento da *performance*.

O contador percorre a literatura infantil e juvenil de CL e sua presença demanda a *performance*. A tradição desse gênero tem sua origem na oralidade, dado o receptor esperado. Ela se funda dentro de um projeto que se alternam o verbal e o visual. Funda-se na experiência do *era uma vez, do eu vou contar, vamos viajar agora pelo mundo da imaginação...* e de tantas outras anáforas provindas da nossa cultura oral ainda presente. Em culturas de forte inscrição oral, como nas africanas, por exemplo, pesquisadores da área da literatura observam como essa manifestação transita do oral para o escrito, criando expressões como o da *oratura*, definida por Schipper (2006, p.9) como “[...] formas transcritas da literatura oral”. Em termos de Brasil ainda há muito o que se pesquisar nessa perspectiva.

O tom usado pelo narrador em *O mistério do coelho pensante, A mulher que matou os peixes, A vida íntima de Laura e Quase de verdade* é o da proximidade. A enunciação se dá próximo do leitor/ouvinte, solicita que ele se deixe capturar pela história que se prolonga muito mais para uma conversa íntima do que propriamente uma sequência de ação com clímax e desfecho trabalhados num estranhamento. Por essa conversa ser dialógica, as histórias precisam das crianças para se concretizar, no espaço que o contador dará para a criança co-fabular. Machado (2004, p. 88) vai chamar essa parceria de “flexibilidade imaginativa”.

Essa flexibilidade imaginativa é um elemento fundamental para o jogo da *performance*. É responsável também pela ligação do contador ao ouvinte por criar uma conexão possível a partir do espaço da criação onde objetos são reimaginados pela função do fabular. O convite que a literatura infantil e juvenil de CL faz é assim permanente. Os espaços físicos descritos nas narrativas estão permeados das lembranças da escritora, de questionamentos que remetem também a sua infância. São ressignificados por ela na escrita,

através da memória e da criatividade, numa operação conjunta marcada por poucas certezas, mas muitas provocações. Como escreveu certa vez em *Água Viva*, sua pulsão mais reveladora:

Mas há perguntas que me fiz desde criança e que não foram respondidas, ficaram ecoando plangentes: o mundo não se fez sozinho? Mas se fez onde? Em que lugar? E se foi através da energia de Deus – como começou? Será que é como agora quando estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo? É por essa ausência de resposta que fico tão atrapalhada. (LISPECTOR, 1998d, p. 30)

3.5 Reconto das lendas brasileiras

No início de 1977, ano de seu falecimento, CL passava por uma de suas muitas crises financeiras, motivo de tormentos e preocupações. A fábrica de brinquedos Estrela, líder de vendas para crianças, pediu à escritora que organizasse o texto de um calendário, contendo doze pequenas histórias que retratassem a cultura de cada região do país. O calendário seria distribuído junto às vendas dos brinquedos. Devido ao período de necessidades em que se encontrava, ela decidiu aceitar a proposta, apesar de suspeitar da qualidade final do trabalho, uma característica comum sua a cada finalização de um projeto pessoal. Escreveu, certa vez, em uma de suas crônicas publicadas no jornal do Brasil, quando de sua projeção nacional, sobre o paradoxo: “O anonimato é como um sonho. Estou precisando desse sonho. Aliás, eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro.” (VASQUEZ, 2010, p. 133)

O livro que se tem em mãos hoje chamado *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras* é a reunião daquelas histórias, organizada em forma de publicação, com ilustrações atualizadas, realizadas por Fernando Lopes, da Rocco Editores e lançada posteriormente à morte da escritora, em 1987. É igualmente possível encontrar muitas dessas histórias espalhadas por uma infinidade de livros didáticos do Brasil, dada sua relevância, tanto estilística quanto cultural. São doze pequenos contos dedicados a cada mês do ano, cujo cenário é a diversidade regional brasileira. Seus personagens são principalmente bichos e indígenas representativos de vários povos como guaranis, curumins, maués. Também estão presentes à coletânea o homem sertanejo, com uma releitura de “Pedro Malasarte”, e o gaúcho, através da lenda do “Negrinho do Pastoreio”. Como define Gotlib (2009, p. 555) sobre a obra, “[...] a escritora procura criar um universo com elementos da cultura popular, no sentido de ser fiel ao clima bem brasileiro”.

Por ocasião do calendário, lançado entre dezembro de 1976 e janeiro de 1977, CL abre o projeto com a escrita do texto “A Força do Sonho”, republicada na edição de *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras* pela série Pequenos Leitores, da Rocco, em 2011. As belíssimas ilustrações da edição são responsabilidade da artista plástica e *design* Suryara. Como a voz emergente da CL contadora de histórias, o prólogo da obra convida novamente os mediadores e os contadores, com o tom materno sugestivo: “Que narremos às nossas crianças as enovelantes lendas neste 1977....Luminosidade é o que desejo para 1977. Amém!” (LISPECTOR, 2011a, p. 2-3)

Todas as histórias que CL reconta nasceram da tradição oral. Foram coletadas e rescritas a partir da pesquisa da própria autora e do contato que teve com o casal Veríssimo, à época em que Érico despontava como escritor. Quando morou em *Washington*, Estados Unidos, Mafalda e Érico conviveram muito com a autora e os filhos. A partir daí, a amizade entre eles tornou-se significativa. A inclusão de “O Negrinho do Pastoreio” em *Como nasceram as estrelas* justifica-se também por essa amizade. As outras histórias presentes ao livro são resquícios do contato de Clarice com a literatura de Lobato e com a de outros escritores regionais, desde quando frequentava a escola primária em Recife. Também recordações de uma infância povoada de histórias e do contato com a cultura de outros países no período que viajou pelo mundo como esposa de embaixador. No entanto, sua ligação com a família Veríssimo remonta o contato com outro texto da cultura sulina de grande repercussão. Trata-se de *Contos e Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, um dos mais expressivos tradutores de “O Negrinho do Pastoreio” da cultura oral para a escrita.

Rogério Rosa (2013), no artigo “A relação afro-ameríndia entre o Negrinho do Pastoreio e o Saci Pererê na mitologia”¹⁷, resgata a extensão desta lenda pela geografia cultural da região sul, apontando sua transmigração além das fronteiras do Brasil, Argentina, Uruguai, transformando a história da escravidão e da exclusão da cultura indígena e negra do Brasil numa perspectiva mitológica. Nesse estudo, o autor percebeu a estrutura da história do negrinho em seu processo de tradução para três países do cone-sul: “Negrinho do Pastoreio”, de Simões Lopes Neto, “Negrito del pastoreio”, do uruguaio Néstor Ganduglia e “*El Quemadito*”, por Rafael Cano, da Argentina. Para o estudioso do folclore ameríndio, a lenda passa a ser mito quando se torna intercultural, ou seja, se localiza entre as culturas, sendo

¹⁷ Rosa (2013).

acrescentada a ela elementos da mediação possível entre humanos e não-humanos. Em seguida, Rosa analisa também os aspectos comuns entre “O Negrinho do Pastoreio” e “O Saci Pererê” dentro das perspectivas intercultural, intertextual e histórica. Numa análise temporal diacrônica, vê-se o poder dessas duas histórias que atravessam gerações e tocam, através de uma rede de ouvintes, leitores e escritores, várias regiões e nações, inclusive CL que as incluiu no repertório de *Como nascem as estrelas*. No prefácio “A Força de um Sonho”, ela tece a “podência” dos conteúdos da relação intercultural oral, através das lendas e dos mitos, afirmando:

Elas procuram nos transmitir alguma coisa importante que passa na zona penumbrosa e criativa popular. É o que não existe passa a existir por força do mesmo do encantatório enredo. Nos grandes centros culturais brasileiros, as lendas se perdem, menosprezadas por uma civilização que luta pela vida real. Mas o Brasil é também floresta e interioridade. É pescador em jangadas leves nos mares. Noites misteriosas nos pequenos povoados que se espalham terra adentro, nas matas cerradas, verdejantes e perigosas, cheias de bichos os mais fantásticos e de plantas mirabolantes, ciladas em pântanos e límpidos lagos azuis... (LISPECTOR, 2011a, p. 2)

Maria Inês Almeida e Sônia Queirós (2004) compreendem as coletâneas de contos orais de quatro maneiras: coletas, compilações, recriações e traduções. Para as autoras há uma diferenciação na forma de entender as coletâneas de contos orais na sua organização, bem como na natureza e nas intenções que levaram à sua publicação. Essa classificação torna-se um pouco problemática, tendo em vista o trabalho que CL teve para organizar os contos. As autoras classificam as *coletas* como “coletâneas de narrativas orais populares resultantes de pesquisa de campo [...], visando ao deleite do leitor, especialmente o público infantil escolar”. (ALMEIDA; QUEIRÓS, 2004, p. 130). Nesse sentido, percebe-se a intenção primeira de *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*: atender ao público consumidor de brinquedos. Posteriormente, ao se transformarem em conteúdo de livros didáticos, as narrativas atendem a outra demanda dentro do universo escolar em sua pretensa formação de leitores infantis e juvenis.

Defendendo a ideia da transcrição e de adaptação que mantém como traço característico certo estilo autoral, Almeida e Queirós circunscrevem a noção de *compilação*, ou seja, “[...] coletâneas de narrativas orais já anteriormente escritas e publicadas por outros autores, reunidas numa nova organização.” (ALMEIDA; QUEIRÓS, 2004, p. 130). A obra de CL também atende a essa classificação, uma vez que é possível ver histórias como “A

perigosa Yara”, “O pássaro da sorte” – que conta a lenda do Uirapuru – “Do que eu tenho medo” – a história do Saci-Pererê – na escrita de outros autores, como Ricardo Azevedo e Monteiro Lobato.

A ideia de recriação ou reconto defendida por Almeida e Queirós também se adapta a *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*. Isso acontece pelo fato de as recriações caracterizarem-se como coletâneas de narrativas “[...] inspiradas na tradição oral, mas escritas já à distância da *performance*”, uma vez que os escritores as recriam com a ajuda da memória, relembando situações ou fatos marcantes da infância, sem que haja uma “[...] recolha sistemática do texto oral” (ALMEIDA, QUEIRÓS, 2004, p. 131). Nesse sentido, a noção de memória, recordação – *recordare*, passar pelo coração novamente, na acepção da palavra – ganha uma conotação afetiva da alma clariceana e suas aventuras pelo Recife antigo, um tema recorrente nas suas crônicas e contos, em que o tema da infância repete-se em obras como *A Legião Estrangeira* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971) e *A Descoberta do Mundo* (1984).

Sua adoração por animais e crianças é evidenciada tanto nas memórias da infância pobre, como também em suas obras infantis e juvenis. Como assinala Moser (2011, p. 564) “À medida que ficava mais velha e cada vez mais nostálgica da infância, sua ligação com os animais foi se fortalecendo, e eles passaram a desempenhar um papel cada vez mais importante em sua escrita.” As crônicas de *A Descoberta do Mundo* representam um marco na obra clariceana pela inevitabilidade da associação vida e obra como materialidade do texto. Com essas crônicas, CL viu-se literalmente sem alternativas para mostrar-se enquanto autora, mãe e mulher. Como afirma Nádia Gotlib (2009, p. 467) a obra representou para a escritora “o risco da pessoalidade”. A própria revela em “Fernando Pessoa me ajudando”, crônica de 21 de setembro de 1968, “[...] agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isso me desagrada.” (LISPECTOR, 2004a, p. 137)

A ligação afetiva com as leituras de Monteiro Lobato também evidencia o tom da narrativa nas lendas descritas em *Como nasceram as estrelas*. Nas primeiras leituras, como repara Gotlib (2009, p.109), “A menina mergulha assim nas aventuras de um mundo de fantasia, com viagens ao fundo do mar, ao reino das Águas Claras, ao reino das Abelhas e aos vários países do Mundo das Maravilhas.” Gotlib (2009) vê nessa ligação entre a menina CL e Lobato certa vocação ao ato de contar histórias, fato que vai acentuar sua característica de

fabuladora. Porém, as dificuldades da vida adulta empurram-na para uma progressiva introspecção, afastando-a da palavra oral tão comum à sociabilização infantil.

Como coleta, compilação e recriação a simultaneidade de *Como nasceram as estrelas - doze lendas brasileiras* adere ainda o conceito tratado por Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (2010) ao referendar o caráter que as narrativas orais quando transcritas adquirirem com o papel de *textos divulgadores*. Para a autora, esses textos, provindos de uma tradição, ao se propor retratar as culturas indígenas, obtêm um traço diferenciado quando organizados para fins paradidáticos. No entanto, o problema da autoria que acarretam nos remete a uma questão também discutida pelos estudos pós-estruturais atualmente que é a origem de tais histórias, sua permanência e disseminação em outras culturas. No caso de CL, uma escritora russa, naturalizada brasileira, que morou em vários países da Europa e nos Estados Unidos, a marca dessa interculturalidade se faz presente no processo de recriação, algo que pode ser presenciado em contos como “Curupira, o danadinho”, personagem que ilustra a história do mês de Julho.

Na narrativa, com um estilo marcado pela pessoalidade, ela descreve o Curupira como sendo esquisito como um “[...] ser feio que nem o Tinhoso e peludo que nem um urso, mas pequeno.” (LISPECTOR, 1987b, p. 32). Mesclando humor e ironia, continua a descrever as peraltices do pequeno ser de pés voltados para trás como defensor das matas e dos animais – uma espécie de *alter-ego* da escritora: “Que ser misterioso, também sábio: conhece, ao olhar apenas, as plantas que curam doença de bicho.” (LISPECTOR, 1987b, p. 33) No entanto, a mistura de culturas é verbalizada na recriação da autora, principalmente ao final da caracterização curupira, quando ela o compara a um gnomo-monstro, personagem do folclore escandinavo.

Também sabe se vingar dos índios que, com flechas, ferem um bicho indefeso. Então o Curupira o atrai para caminhos sem fim e eis o caçador enganado, tonto e perdido. É verdade que pede antes a um caçador que não mate animais dos que vivem em grupo, porque o grupo ficará com saudade deles. Mas, ai de nós se o índio não cede! Não tem perdão do Curupira. Espalha fogo e quase deixa o índio bem assado. Os caçadores temem este espécie de *gnomo-monstro* e suas vinganças. (LISPECTOR, 1987b, p. 33)

A oposição oralidade/escrita tem suscitado muitas discussões nos mais variados segmentos, contemplando estudos linguísticos, literários, históricos e sociais, com toda a problemática que pode acarretar essa divisão em disciplinas isoladas nas referidas áreas. Atualmente encontra-se nos estudos culturais também um espaço para articulações profícuas de caráter multidisciplinares para discussões dessa ordem, como afirma Frederico Fernandes (2007, p. 31), “Pensar o texto literário a partir de uma abordagem discursiva corresponde extrapolar a discussão em torno dos períodos, gêneros e autores para colocá-los frente a frente com outras disciplinas”.

Não cabe polarizar essas linhas de pensamentos, mas perceber a visão contributiva e sociointeracionista da linguagem numa perspectiva crítica, não colocando a oralidade como opositora à escrita e sim perceber a vocação da relação ao dialogismo, à dinâmica de interpenetrações em sua interação enquanto elementos de comunicabilidade. Assume-se ao invés de uma postura multidisciplinar e fechada, aquilo que Antoni Zabala (2002) aponta como transdisciplinar e como Santos (2005) ilustra a partir da ecologia dos saberes. Essa perspectiva crítica utiliza-se de variadas áreas do conhecimento para explicar um fenômeno que se dá no social, premissa básica para entender a abordagem sociointeracional da linguagem enquanto discurso no literário em sua função performática.

Assim não há uma relação hierárquica de saberes, mas um pluralismo em diálogo que se nutre mutuamente, revelando a complexidade entre a unidade e a multiplicidade. Para Morin (2002, p. 38), a complexidade trata de “[...] um tecido interdependente, interativo e interretroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes e as partes em si.” Essa complexidade interativa também retoma a vocação dialógica dentro de uma perspectiva prismática e polifônica como afirmou Santos.

A partir dessa visão dialógica entre a fala e a escrita, o texto clariceano de *Como nasceram as estrelas* mostra sua vocação para a contação de histórias enquanto discurso narrativo. Isso se dá através de alguns elementos próprios da fala, outros da escrita, presentes ao texto que não se anulam, mas se complementam de forma interdependente. Há uma contextualização do tempo e do espaço para que essas histórias sejam contadas, como sugere CL. “Em cada mês deste ano, contar-vos-ei uma história ingênua no escurinho da noite”. (LISPECTOR, 2011a, p. 3)

Uma das características dessa visão interacional é aquela que descarta a escrita como representação da fala. A ideia de representação nos remete a distanciamentos da origem, problematização comum dos estudos pós-estruturalistas desencadeados por Jacques Derrida (1967) e outros.¹⁸ O filósofo do desconstrutivismo esboçou principalmente suas teorias a partir da visão fonocêntrica de Saussure¹⁹ sobre a distinção entre língua e fala, oposições que carregam uma visão logocêntrica articulada na linguagem. Para Derrida (1967), a ideia de representação sempre carrega uma conotação de “menor”, de “falha”, de “faltas e ausências”, quando relacionada ao seu original. A distinção de oralidade *versus* escrita como “opositora” reduz a *relação* a dois pólos, cujo centro de verdade esvazia a reciprocidade, pois um será sempre ausente em relação ao outro.

Perpassam à questão sobre o pensamento logocêntrico os principais questionamentos da crítica que envolve as teorias do gênero, da tradução, das literaturas periféricas, do questionamento do cânone, das poéticas da oralidade, entre outros. Segundo Luiz Antônio Marcuschi (2000), um dos problemas centrais da situação, ao colocar a escrita como representação da oralidade, dá-se principalmente pelo fato de ambas situarem-se dentro da comunicação humana e dentro de um mesmo sistema: a língua.

Aspecto central nesta questão é a impossibilidade de situar a oralidade e a escrita em sistemas linguísticos diversos, de modo que ambas fazem parte do mesmo sistema da língua. São, portanto, realizações de uma gramática única, mas que do ponto de vista semiológico podem ter peculiaridades com diferenças acentuadas, de tal modo de que a escrita não representa a fala. Além disso, os textos orais têm uma realização multissistêmica (palavras, gestos, mímicas) e os textos escritos também não se circunscrevem apenas ao alfabeto (envolvem fotos, ideogramas, por exemplo, os ícones do computador, e grafismos de todos os tipos). Fique, pois, claro que não postulamos uma simetria de representação e sim uma simetria sistêmica no aspecto central das articulações estritamente linguísticas. (MARCUSCHI, 2000, p. 47)

O pensamento de Bakhtin (1992) sobre os gêneros do discurso também é importante para objetivar a relação dialógica que existe entre enunciados, seus produtores e receptores dentro de uma perspectiva interacionista. Se antes havia, por parte dos formalistas russos, um

¹⁸ Pós-estruturalismo entendido como o movimento desarticulador da estruturalidade da estrutura da linguagem, que questiona as ideias organizacionais do pensamento calcadas sob a pretensa noção de verdade fundada no logos da linguagem. .

¹⁹ Ver a questão da estruturado signo no jogo do discurso das ciências humanas em Derrida (1967).

entendimento da produção de discurso centrado na figura do emissor, Bakhtin dá uma nova dimensionalidade à compreensão dos sistemas comunicativos, atribuindo importância significativa aos enunciados em sua recepção no outro através do fluxo verbal. Cabe lembrar que o autor refere-se aos usos da língua como discurso e não propriamente como um sistema.

O que reitera é a ideia de influência a que estão submetidos os *gêneros* orais e os gêneros escritos, o que mais tarde vem a ser chamado pelos estudiosos da língua como intergenerecidade²⁰. Nessa perspectiva, tanto os gêneros orais são assimilados pelos escritos como o inverso, residindo no fato importante justificativa para pensar a interação entre as formas orais e escritas como constituições híbridas que se retroalimentam numa progressão contínua e infinita. É a perspectiva dialógica e interacional de perceber a linguagem na cultura.

Pensar essas interações no texto clariceano de *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras* é perceber a presença de elementos nos enunciados que, embora estejam na forma escrita, remetem à fala, mais precisamente à contação de histórias enquanto a possibilidade de um gênero do discurso. Essas marcas da oralidade se apresentam principalmente em forma de categorizações metaenunciativas,²¹ ou seja, comentários do próprio autor que interrompe o fluxo para tecer considerações, algo bastante comum à oralidade. Nessa estrutura do discurso a coerência pode ser restabelecida pelo falante de forma mais imediata pela evocação do interlocutor.

Outra forte presença da oralidade no texto infantil e juvenil clariceano são as catáforas que antecipam o que vai ser contado, recurso utilizado frequentemente pelos contadores de histórias, dada a necessidade de chamar atenção sobre o conteúdo a ser oralizado. Essa proximidade revela o tom maternal de suas histórias infantis e juvenis que se estenderam em todos os textos dedicados a esse público, lugar em que as funções metaenunciativas e as catáforas se fazem presentes. CL sempre se deu bem com os pequenos, a quem considerava alegres, enquanto o adulto é triste. “Quando eu me comunico com criança é fácil, porque sou

²⁰ Refiro-me aqui a Jean-Michel Adam na França e a Ingedore Koch e Luiz Antônio Marcuschi no Brasil. Todos autores influenciados pela teoria de Bakhtin.

²¹ São recursos metalingüísticos como comentários, advertências, declarações, promessas, reflexões, avaliações que interrompem o fluxo narrativo, chamando a atenção do leitor/ouvinte, conforme Kock e Elias (2006)

muito maternal. Quando eu me comunico com adulto, na verdade estou me comunicando com o mais secreto de mim. Aí é difícil.”²²

Os filhos Paulo e Pedro, a filha de seu psicanalista e amigo, Andréa Azulay, as crianças do orfanato que eram ajudadas por sua amiga Olga Borelli, os filhos de Érico e Mafalda Veríssimo, seus sobrinhos, todos despertavam em CL um lado maternal que era alegre e triste ao mesmo tempo, dada a sua própria relação com a mãe, Mania Lispector. No seu papel materno, a escritora afirmava: “Nasci para amar os outros, nasci para escrever, nasci para criar meus filhos.” (MOSER, 2011, p. 313).

Ainda na biografia *Clarice*, Moser (2011) retoma dados que comprovam a profunda tristeza da escritora pela situação de sua mãe. Desde o nascimento, ela conviveu com o fato de sua progenitora entrar numa profunda depressão e progredir para uma paralisia nos movimentos desde a chegada ao Brasil em virtude dos fatos ocorridos em Tchechelnik, Ucrânia, por ocasião da perseguição aos judeus. Fala-se de um possível ataque violento de que Mania foi vítima, meses antes de Clarice nascer. Parte da tristeza da escritora estava na crença de uma possível melhora da mãe, o que não aconteceu. Desde pequena começou a fabular, representar pequenos teatros e declamar histórias para a mãe na esperança de que ela saísse daquele sonambulismo, o que não veio a acontecer até a sua morte, em 21 de setembro de 1930. “Eu era tão alegre que escondia de mim a dor de ver minha mãe assim. [...] Eu morria de sentimento de culpa porque pensava que tinha provocado isso quando nasci.” (MOSER, 2011, p. 114)

Os recursos discursivos citados são muito comuns nas funções de maternagem, durante o processo de contar histórias, dada a intimidade que revelam enquanto espécie de conversa próxima, ao pé do ouvido, típica de uma interação bem familiar e de uma fabulação que responde a uma necessidade de afeto recíproco. Na história que abre *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*, cujo título é o mesmo da coletânea, tem-se a versão indígena de como se originaram as luzes que piscam no céu. Já no início, o narrador da história começa com uma catáfora em destaque: “Pois é, todo mundo pensa que sempre houve estrelas pisca-pisca. Mas é erro. Antes os índios olhavam de noite para o céu escuro – e bem escuro estava esse céu. Um negror. Vou contar a história singela do nascimento das estrelas.”

²² Fala recolhida da entrevista que deu a Julio Lerner, em 1977, na TV Cultura, meses antes de seu falecimento. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&ab_channel=TVCultura.

(LISPECTOR, 1987, p. 8). Prosseguindo no fluxo discursivo temos mais presenças de catáforas e um processo de interlocução com o leitor típico dos contos orais, a introdução da pergunta:

Era uma vez, no mês de janeiro, muitos índios. E ativos: caçavam, pescavam, guerreavam. Mas nas tabas não faziam coisa alguma: deitavam-se nas redes e dormiam, roncando. E a comida? Só as mulheres cuidavam do preparo dela para terem todos o que comer. Uma vez elas notaram que faltava milho no cesto para moer. Que fizeram as valentes mulheres? O seguinte: sem medo enfurnaram-se nas matas sob um gostoso sol amarelo. (LISPECTOR, 1987, p. 8)

Ao final da história, a explicação para o nascimento das estrelas do céu repousa na fuga dos pequenos curumins que, pensando em obter mais fubá dos milharais, embrenharam-se em cipós para roubar-lhes mais milho. Subiram tanto que se transformaram em estrelas. No entanto, o narrador permite o comentário metaenunciativo ao final dizendo ter sua versão para o fato, diferente da história narrada pelos índios. Para o narrador, as estrelas que estão no céu “são mais do que curumins. Estrelas são os olhos de Deus vigiando para que tudo ocorra bem. Para sempre. E, como se sabe, “sempre” não acaba nunca.” (LISPECTOR, 1987, p. 9). CL evoca a hibridização de culturas quando, ao final da história, o próprio narrador branco dá a sua versão para a lenda, sem desconstruir a anterior, desencadeando a possibilidade de coexistência da outra visão de mundo e de suas crenças.

Esses recursos estilísticos se repetem em outras narrativas da coletânea, demonstrando sua propensão ao ato de contar histórias. Na história do Saci-Pererê, intitulada “Do Que Eu Tenho Medo”, o narrador inicia novamente o texto com certa proximidade de seu interlocutor, fazendo uso de metaenunciações e catáforas. Assim narra a lenda do ser mágico que habita as matas brasileiras, marcando seu fluxo narrativo com abundantes usos dos dois pontos e dos comentários que a aproximam de seu interlocutor, o leitor/ouvinte:

Bem, o jeito é começar fazendo uma confissão: a de que sou um pouquinho covarde, tenho meus medos. E você vai rir de mim quando souber de que é que eu receio tanto. É ...bem..., é... (Vou tomar uma bruta coragem e dizer mais uma vez.) Tenho medo é do... Saci-Pererê! Mas que alívio eu já ter confessado. E que vergonha. Só não juro que o Saci existe porque não se deve ficar jurando à toa, por aí. Você é provavelmente de cidade e não me acredita. Mas que nas matas tem saci, lá isso tem. E eu garanto essa verdade que até parece mentira, garanto porque já vi esse meio-gente e meio-bicho. (LISPECTOR, 1987, p. 40)

Um fato interessante da narrativa “Do Que Tenho Medo” é a presença do narrador protagonista. Diferentemente das outras histórias da coletânea, há um desprendimento do distanciamento dos fatos deslocado para uma exposição da experiência do narrador-personagem ter compartilhado o medo de conhecer o Saci-Pererê. Ao final da história, ele conta como fez para obter o revés e enganar a criatura arteira. “Quando ele me pediu fumo, dei. Mas misturei ao tabaco, um pouco de pólvora (não demais porque eu não queria matá-lo). E quando ele tirou a primeira tragada, foi aquele estrondo. Porque eu também sou um pouco Saci-Pererê: foi com ele que aprendi as manhas.” (LISPECTOR, 1987, p. 41)

As narrativas que compõem *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras* são conhecidas por grande parte da geração de Lobato e de seus precursores. São também parte um de um repertório cultural que permanece vivo naqueles que cultuam a arte de contar histórias, pertencendo à tradição da oralidade. Nesse sentido, compreendem aquilo que Fernandes (2007) atualiza a partir de Zumthor (1993) como arquétipos. Esses são entendidos como atualizações, espécie de “texto virtual” que se dissemina e perpetua como atual por uma comunidade ou cultura. É o trabalho que CL fez e seus editores e leitores permanecem realizando ao reeditar a obra ou transformá-la em conteúdo para a contação de histórias.

Dessa forma, a escrita é desterritorizada, passando para oralidade a disseminação de seu conteúdo cultural. Para que o texto se torne um arquétipo, há a necessidade da disposição do receptor de tanto recebê-lo como transmiti-lo, motivo para o estudo da recepção dos contadores de histórias a partir da obra infantil e juvenil de CL em contexto de *performance* e recepção. O que se pode concluir dessa perspectiva é que essa obra nasceu para ser contada, ainda nos dias atuais está presente em muitas coletâneas e sua motivação provém de sua parte que mais se inclina ao diálogo com o público leitor. Esse último aspecto ligado principalmente à infância da escritora e sua intensa propensão à fabulação.

A única ajuda que podia oferecer era mágica. Implorava a Deus que ajudasse sua mãe, e, de acordo com Bertha Lispector Cohen, encenava pequenas peças para entretê-la, às vezes conseguindo fazer rir a “estátua” condenada. Anita Rabin lembrava que, quando Clarice criava histórias, usando acessórios como lápis ou ladrilhos, ela inventava desfechos mágicos, em que uma intervenção milagrosa curava a doença da mãe. (MOSER, 2011, p. 116)

A autora permanece ainda sob a égide do mistério para alguns: “Eu sou a própria pergunta”, definia uma de suas crônicas. *Como nasceram as estrelas – doze lendas*

brasileiras, dada a sua característica de arquétipos e mitos culturais recriados de forma híbrida, também abarca os mistérios da escritora, esses revelados pelos questionamentos que perpassam o texto e indagam o ouvinte/leitor. O discurso da obra é permeado por muitas indagações. Sobre o Saci Pererê - “[...] não se sabe explicar porque ele é tão bom com os bichos” (LISPECTOR, 1987, p. 33) - ou a respeito da sorte que o uirapuru traz ao povo da mata - “Como é que se espalhou que o uirapuru dá sorte?” (LISPECTOR, 1987, p.17) - são esses os mistérios invocados pela obra de Clarice, o que pode estimular o leitor/ouvinte mirim a explorá-los ainda mais, despertando uma espécie de necessidade de questionamento, uma pedagogia da pergunta.

O ser inquieto ou a escritora que amava as crianças, CL veio ao mundo em situação familiar muito difícil. Cresceu em meio à esperança, mas as necessidades da vida foram transformando aquela menina de imaginação fértil e expansiva numa mulher cada vez mais silenciosa, solitária e ensimesmada. Passando por períodos mais introspectivos e menos sociais, permanecia a latência do não pertencer a essa existência como uma espécie de apagamento. Disse ela certa vez em sua crônica *Pertencer* sobre a passagem do tempo: “Com o tempo, sobretudo nos últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como é. E uma espécie toda nova da solidão de não pertencer começou a me invadir como heras num muro.” (LISPECTOR, 2004a, p. 53)

Mesmo com tantas perguntas sem respostas, o discurso de *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras* demanda o fabular, o verbalizar e o recriar. Também se mostra como um trabalho intercultural ao dar voz a uma cultura nacional polifônica e movente, ao mesmo tempo desterritorizada, dialógica, como a própria constituição de CL: brasileira, nascida russa, cidadã do mundo. As histórias dessa coletânea continuam disponíveis para serem lidas e contadas, continuamente, uma vez que há um todo multicultural em sua obra, como ilustra Nascimento:

Na ficção clariceana comparecem assim elementos judaicos, cristãos, greco-latinos, afro-brasileiros e até hindus. Caso haja dúvida quanto a esses últimos basta conferir a epígrafe de *A maçã no escuro*, retirada do Vedas (Upanichade). Lembrem-se ainda alguns mitos amazônicos narrados em *Como nascem as estrelas – doze lendas brasileiras*. Desse patchwork étnico-religioso se ergue um deserto ficcional, não menos deserto por ser povoado por seres, devires, estares, avatares e inúmeras coisas imaginárias. (NASCIMENTO, 2012, p. 73)

Dessa forma novamente há a emergência do contador de histórias na literatura infantil e juvenil de CL, como também sua propensão à *performance*. Através da análise apurada dos textos, é visualizada uma marca expressiva de comunicação entre narrador/leitor, contador/ouvinte, mediada pelo texto. Seja com um multifacetado método ou com sua negação, CL nos deixa marcas relevantes sobre a sua concepção de criação, sendo possível analisar sua obra a partir dos escritos, entrevistas e indicativos textuais. O próximo capítulo descreverá o jogo da encenação e da *performance*, entrevistando contadores de história, sua relação com o texto clariceano e a recepção de seus ouvintes/colaboradores na arte de fabular.

4 CLARICE LISPECTOR E O CONTADOR DE HISTÓRIAS – ASPECTOS AFETIVOS, RECEPTIVOS E PERFORMÁTICOS

**Quando penso no que já vivi, parece que fui deixando meus corpos pelo caminho.
(LISPECTOR, 1988d, p. 67)**

A epígrafe que abre este capítulo pertence a um trecho de *Água Viva*. Há uma dificuldade generalizada em caracterizar esta obra enquanto gênero específico, já que é composta por reminiscências, pensamentos desconstruídos, frases entrecortadas por sentenças que convidam a uma busca e sensações táteis-visuais. O mesmo vem acontecer pela crítica desde a publicação de *A maçã no escuro*, em 1961. O texto de *Água Viva* é apontado como uma pintura de palavras, um “objeto gritante”, título provisório abandonado por CL pouco antes de sua publicação, em 1973. Nele residem algumas percepções de uma escrita em fuga, ao mesmo tempo em que se configura também um retorno ao indefinido, uma espécie de região escura que se quer conhecida, mas é estrangeira, só percebida através de sensações. Nesse espaço da escrita o movimento vai se descentrando da figura da autora/narradora e se transmuta em outros corpos para o infinito. “Este livro é o marco que torna decisiva a presença da pintura na obra da escritora. Pode-se dizer que *Água Viva* também assume uma feição singular do ponto de vista da forma e conteúdo. Como se processa uma espécie de mimetização da prática pictórica.” (SOUZA, 2013, p. 84).

A voz da narradora em *Água Viva* distancia-se cada vez mais de uma origem, ao mesmo tempo em que convida o leitor a interrogar-se na disposição para novas descobertas e sensações. Esboçam-se assim outros espaços, numa continuidade que avança e regressa para o eu que se pergunta. Como afirma Souza, “[...] vemos as mãos que mexem com cores e com os traços e vemos as palavras adquirindo forma, devindo texto” (SOUZA, 2013, p. 104). Nessa conversa que tem com o leitor e com o processo criativo, CL aparentemente se despe da possibilidade de biografar, no entanto transforma a escrita em vida. Veste as máscaras do artista e simultaneamente põe em xeque-mate todas elas. “À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro que lateja no tique-taque dos relógios.” (LISPECTOR 1998d, p. 21)

Ela levará a questão da coexistência atemporal ao romance-entrevista *Um Sopro de Vida*. Nele, o Autor e a personagem (Angela Pralini) duelarão para tentar demarcar tempo, espaço e trajetória identitárias. No entanto, desfazendo as dicotomias entre as duas categorias, numa perspectiva do *bildungsroman* – tal qual *A Hora da Estrela*, porém acentuadamente descontínuo - criador e criatura coemergem no espaço da página, movimentando-se em entre o uno e o diverso numa tentativa de fixação que não se confirmará. Existe a vontade de um movimento que sempre é negado tanto pelo Autor quanto por Ângela. O tempo da existência tenta prolongar-se, mas nem esse tempo é fixo em categorias, ele se funde e se separa em horizontes. Tem-se a metáfora da leitura e da construção de sentidos sempre provisória. Diz o Autor sobre Ângela Pralini, sua personagem e alteridade voraz:

É uma moça que, apesar de não parecer quebrar a existência do pensamento do presente, pertence mais ao futuro. Para ela cada dia tem o futuro do amanhã. Cada momento do dia se futuriza para o movimento seguinte em nuances, gradações, paulatino acréscimo de sutis qualificações da sensibilidade. Às vezes ela perde a coragem, desanima diante da constante mutação da vida. E coexiste com o tempo. (LISPECTOR, 1999f, p. 53)

Nessa perspectiva atemporal a obra, a escritura e a voz de CL permanecem. Prolonga-se hoje pela leitura de admiradores, leitores, editores, estudantes, cineastas, tradutores, crianças e também contadores de história. Apesar do tempo do relógio corrido, CL continua. Nem sempre a mesma, mas outra e tantas, numa espécie de fusão e distanciamento de leitura para o infinito.

A recepção e a *performance* de suas obras infantis e juvenis pelos contadores de história se dão por vários fatores já mencionados: pelos índices da oralidade presentes nos textos escritos, pela constante participação e diálogo sugestionado aos leitores mirins, como também pela afetividade desses narradores performáticos, leitores e disseminadores da voz clariceana que se desprende do texto e toma corpo múltiplo, uma vez que também precisa da comunidade de ouvintes para se (re)fazer. Ao tomar a voz do contador, o texto de CL vai provocar a comunidade de ouvintes, exigindo a leitura partilhada. É um texto que precisa do outro, um exercício contínuo da alteridade.

Uma parcela significativa dos contadores de história de hoje provindos da geração da escrita são leitores ávidos. Criados no contexto em que a leitura se torna um prazer e a *performance* uma necessidade, eles buscam na literatura e na movência a inscrição da cultura

no corpo e isso acontece também através do reconto. Motivados pela necessidade de partilhar esses saberes e essas interrogações com os ouvintes nas comunidades em que transitam, eles dão vida e sentido à arte de contar. Quando a obra chama, o contador entra na crise da escolha que é a sua existência: Por que contar? O que contar? Para quem? Que fatores do texto e da cultura propiciam a contação de histórias?

Assim, o trabalho de pesquisa para compor o repertório do contador nem sempre é tarefa fácil. No percurso, o escritor e contador Ilan Brenman relata que o caminho se faz por inclusões e exclusões nem sempre indolores. No processo de compilação para *Mais Narrativas Preferidas de um Contador de Histórias*, ele foi obrigado a dispensar muitas histórias interessantes em prol do espaço do livro que trata de sugestões para o contador que contempla um repertório multicultural. Segundo ele, foram pesquisados centenas de contos de várias culturas e a escolha partiu de uma escuta sensível. “Fiquei atento àqueles que me imploravam para saírem do papel e serem contados por mim. Foi assim que os sete contos foram selecionados.” (BRENMAN, 2011, p. 1). Os outros tantos permanecem à espera de uma próxima antologia que sugira repertório para contadores em forma de reconto. Essa “escuta sensível” apontada por Brenman é a voz ancestral e memorialística do contador, permeada pelos afetos.

O contador de histórias contemporâneo deve muito à literatura e à tradição dos contadores/mediadores que o antecederam na figura de mães e pais, professores, avós e outros atores de seu tempo de afetos. Foi nessa familiaridade que o encontro com o “estranhamento” se produziu para se tornar novamente familiar nas tantas repetições solicitadas pelas crianças ouvintes que não cansam de escutar as mesmas histórias. Um exemplo da relação do contador com a literatura em sua *poiésis* é o relato emocionante da trajetória do mineiro Roberto Carlos Ramos. Graças ao encontro com a pedagoga e também contadora, a francesa Marguerite Duvass, sua vida tomou rumos muito diferentes daqueles predestinados pela condição social de menino carente.

Ele foi literalmente salvo duas vezes: pelas histórias e pela voz da francesa que o adotou e o tirou da Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (Febem). A obra *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de Julio Verne, foi a responsável pelo desejo de aprender a ler e de se tornar um contador. Através da leitura das histórias do Capitão Nemo, o pequeno Roberto foi alfabetizado. Ele foi para a França, tornou-se professor, fez pós-graduação em literatura

infantil e juvenil. Hoje atua como contador de histórias e auxilia meninos em situação de risco na cidade de Belo Horizonte. A história de superação de Roberto virou filme com o sugestivo nome: *Contador de Histórias*²³.

A leitura como recepção é importante para o universo do contador, pois influencia na formação de um repertório para a arte de contar. As motivações para a escolha do repertório são variadas. Nos dias atuais, elas partem, em sua grande maioria, de material escrito ou de processos de mediação feitos por outros contadores/mediadores. Na busca pelas histórias que sejam melhor adaptadas ao contexto ou solicitação do ouvinte, entram em consideração vários critérios como escolhas afetivas, leituras realizadas em determinado momento da trajetória pessoal, memórias da infância, pesquisa pessoal, entre outros. Por todas essas influências perpassa a ideia de recepção como percepção do objeto estético, como escreveu Iser (1996). A *performance* como concretização do ato de contar traz inclusive a recepção, como endossa Zumthor (2007, p. 50): “A *performance* é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.”

No horizonte da recepção, o papel do leitor ouvinte é simultaneamente de receber e produzir porque constrói imagens a partir dos dados que transvê²⁴, como sugeriu Manoel de Barros em sua poesia. Dessa forma, o sentido da obra está sempre em renovação como resultado do horizonte de expectativas, ou seja, os anseios de descoberta do leitor que emanam de seu desejo e do mundo vital (extraliterário) e a percepção poética dada pelo texto (intraliterário)²⁵. Os sentidos que emanam do texto são resultado dessa operação de leitura. A recepção como parte da estética prevê assim, como afirma Nitrini, um duplo sentido.

Um ato de face dupla que compreende simultaneamente o efeito produzido pela obra e a maneira como essa é recebida pelo público. Este ou o destinatário podem reagir de vários modos: consumir simplesmente a obra ou criticá-la, admirá-la ou recusá-la, deleitar-se com sua forma, interpretar seu conteúdo, assumir uma interpretação reconhecida ou tentar apresentar uma nova. Finalmente o destinatário pode responder a uma obra produzindo ele própria outra. E assim se realiza o circuito comunicativo literário: o produtor é também um receptor quando começa a escrever. (NITRINI, 1997, p. 171)

²³ CONTADOR de Histórias. Direção: Luiz Villaça. Produção: Francisco Ramalho Junior e Denise Fraga. São Paulo, 2009. Intérpretes: Cleiton Santos, Daniel Henrique da Silva, Ju Colombo, Malu Galli, Marco Ribeiro, Maria de Medeiros, Paulo Henrique Mendes. Brasil, 2009, 100min.

²⁴ Referência ao neologismo criado por Manuel de Barros no poema “O Olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê” (1989).

²⁵ Conforme Jauss (1994).

Na perspectiva dialógica de Nitrini, o contador também é um produtor ao traduzir a obra para a oralidade. Ele a transvê e a move para o oral. A renovação dada pela *performance* dá ao texto - pela via da voz e do tom ou pela própria estrutura da história - uma nova possibilidade de acontecer, sempre numa continuidade pela compreensão/recriação do leitor. O contador de história é um agente cultural igualmente preocupado em recriar o sentido apurado na obra para a produção de um efeito. A história e a cultura poderão explicar as transformações que o texto em trânsito da escritura para a oralidade opera dentro das redes de conversações, bem como da oralidade para a escrita nessa perspectiva dialógica e interacional que opera na linguagem.

Ao falar da *performance* enquanto parte da recepção, Zumthor reafirma a importância do conceito de efeito trazido pela escola alemã. O efeito que o texto produz no público leitor ou na comunidade receptora acontecerá a partir de uma dessemelhança ou assimetria. Ao ser performatizada, passa então a ter um corpo. Esse corpo, historicamente situado, devolve à comunidade um “outro texto” que, concretizado, lhe traz um novo sentido que se distancia e igualmente mantém uma relação próxima com o momento da produção, numa dinâmica convergente e progressiva. Esse é um dos artefatos do ato da leitura em si, fundada numa perspectiva de diferenças e possíveis semelhanças não mais dicotômicas, mas intercambiáveis. O texto é o mesmo e, simultaneamente, o outro.

Pela catarse, o receptor confere, através dos signos que se movimentam e do estatuto poético da leitura, um novo sentido. Essa poeticidade é dada por um conjunto de signos que estão sempre em mutação quando relacionados com o processo primeiro da criação. A escrita dialógica e prismática do texto infantil e juvenil clariceano pressupõe em sua concretização a participação de um leitor numa função de coautoria. Nesse prisma é um texto que se quer obra, sempre à procura de um efeito. Esse efeito permeará a *performance* do contador clariceano. Jauss, a partir de Aristóteles, resume em três aspectos o momento da recepção: *poiésis* (a consciência produtora no ato de criação); *aisthesis* (a renovação da percepção no receptor) e *katharsis* (efeito propriamente dito de identificação com a obra). (JAUSS, 2001, p. 81). Esses três momentos acompanham o contador de histórias desde a recepção da obra até sua performatização.

Sendo a *performance* um ato comunicativo em si, ela colocará em funcionamento um corpo textual instalado num corpo humano que fala, gesticula, move, controla ou não expressões, provoca sentidos em que texto e corpo passam a fazer parte de um processo cúmplice. Como existe uma assimetria entre o contador e ouvinte, entre o leitor e o texto, essa dinâmica obedecerá sempre um exercício de surpresas e preenchimentos de vazios que se darão pela identificação no canal construído entre o contador e a comunidade de ouvintes. É um processo colaborativo, transpassado por um emocional, fundado numa linguagem indissociada da poética da *performance*.

4.1 A contação como uma tatuagem

A obra de Zumthor é marcada por um estudo detalhado do processo de movência dos textos, bem como da forte presença da oralidade na sociedade histórica até a contemporaneidade, onde há uma tentativa do *homoeconomicus* de calá-la em prol de uma cultura de consumo cuja plástica nasce já na obsolescência. Nas análises feitas pelo autor, o texto escrito encontra-se fixo nas páginas do livro pela letra impressa enquanto que seu trânsito, num processo de recepção, atinge movimentos no ato da concretização da *performance*. Para Zumthor (2007) a diferença na recepção entre os dois está na intensidade do mediador. Enquanto lido apenas com os olhos, o outro do texto é discreto e silente. Já na assunção da vocalidade, ele aparece intenso, pois depende da força de comunicação que esse estabelece entre o intérprete e o ouvinte. Por isso que a leitura solitária determina o grau zero da performatividade. A partir dela há sempre uma progressão do aspecto movente.

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

Na época em que viveu nos Estados Unidos, CL dispôs de um caderno para anotar suas conversas com os filhos, intitulado *Conversas C/P*. Esse evento está registrado no livro *Outros Escritos*, fragmentos de escritos de fundo de gaveta, resultado de uma compilação de vários documentos da escritora feitos por Manzo e Monteiro (2005), a partir do acervo pessoal

da escritora guardado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O capítulo *Clarice Mãe* registra um fato engraçado e interessante da relação sempre nebulosa de CL com os filhos, dividida entre os ofícios do lar e da escrita. Numa conversa com Pedro, ela oraliza o seu texto finalizado, enquanto ele pensa se tratar de uma história narrada pela mãe contadora. Em tal episódio, pode-se vislumbrar a performatividade de CL na busca pelo tom do texto através da oralidade. Ao mesmo tempo, na visão do filho, parece surgir a contadora de histórias tão desejada pela criança. Até que a dinâmica se inverte e Pedro começa a fabular.

Dia 30 de setembro de 1955 – Eu estava lendo alto (mas em tom baixo) uma página escrita para “ouvir” os defeitos, Pedro se aproximou, olhou e disse: - Você está lendo para ver se faz sentido? Eu, atabalhoada: - É, exatamente isso. – O que quer dizer fazer sentido? O que é sentido? A ideia que ele faz de “mãe” – estava me contando muito animado uma história: - O menino estava lá porque estava caçando leões na África – e aí – e aí – e aí (com ar chateado) e aí a mãe dele chegou e disse para ele: é hora de ir para cama. (LISPECTOR, 2005, p. 84)

Na experiência de mãe CL vê-se num exercício de performatividade que é recebido pelo filho como uma possibilidade de se aproximar da voz materna. Então simbolicamente ele cria um vínculo com a mãe absorvida na tarefa de escritora. CL lê em voz alta para dar legibilidade ao texto criado, o que acaba se transformando num diálogo familiar, resultando no pequeno diário guardado que virou publicação. Pedro quer falar, quer interrogar. CL quer escrever, mas observa por acaso neste universo doméstico a forma quase mágica como as crianças lidam com a linguagem e com as descobertas do mundo. Esse laboratório familiar vai dar origem à fabulação de *O mistério do coelho pensante*, que, posteriormente, virará o primeiro livro infantil e juvenil de CL.

Ruth Rocha, outra grande escritora para crianças do Brasil, admitiu que seu avô, um contador de histórias nordestino, foi o grande responsável por ela se tornar escritora. A autora sublinha dessa forma a figura do contador, como um inconsciente no processo criativo da escritora, da oralidade para a atividade da escrita. Ele atua como uma voz do passado no processo criativo de fabulação. Além do contar histórias, o avô de Ruth também cantava e dançava com as narrativas, despertando seu lado lúdico e afetivo. Diz ela em uma conversa literária com outra destacada escritora do gênero, Ana Maria Machado:

Eu acredito que os escritores – principalmente os que escrevem para crianças; não saberia dizer se acontece o mesmo com aqueles que se dirigem aos adultos – têm sempre em seu passado um contador de histórias. Você, Ana, também tem. Era a sua avó que contava histórias, não? E eu tinha meu avô. Então eu acho que nos educamos assim, ouvindo histórias. (ROCHA, 2011, p. 13)

Sobre a herança cultural deixada para escritores em marcas da infância, Roberto Whitaker Penteado (2011) escreveu uma tese que virou livro, intitulado *Os Filhos de Lobato* – o Imaginário Infantil na Ideologia do Adulto. O tema central do trabalho foi a influência da obra do criador do Sítio do Pica-Pau Amarelo nos adultos de hoje, leitores de então. O autor observou e delimitou a construção dos afetos de vários entrevistados marcados pela literatura lobatiana na infância. Sob alguns aspectos, esta tese sobre a literatura infantil e juvenil de CL e sua recepção pelos contadores de histórias, seus leitores afetivos, sofreu inspiração do trabalho de Penteado. Essa escolha não é aleatória, mas emotiva, fundada na experiência desses leitores pela recepção em vários lugares do Brasil. Como espectador e eventual contador, pode-se observar que existe uma legião de seguidores de CL, sendo os contadores também significativos dentro do grupo heterogêneo que compõe “os filhos” de CL.

Para registro da escuta sensível desses contadores/leitores da obra clariceana, utilizou-se a “entrevista compreensiva”. Trata-se de um questionário aberto lançado em entrevista gravada e preparado previamente, do qual, mediante o retorno do entrevistado, surgirão outras questões pertinentes ao objetivo deste trabalho, na intenção é captar a “palavra contadora”, definida como:

Mais do que uma metáfora, é uma palavra que vem de longe, que traz nela os ecos e a força misteriosa da tradição que preserva sua pluralidade e sua movência, evoluindo e se transformando diante de um novo público e através das novas formas de contar. (PATRINI, 2005, p. 52)

Nesse intento, a *poiésis* do contador mistura os fios da vida do que se conta com os laços da vida que é contada. Palavra e vida se intercambiam num movimento de trocas em que as escolhas do repertório e a trajetória pessoal são modalidades cúmplices na percepção da atuação do contador na cultura. Busquei perceber em que ponto a escrita de Clarice influenciou as escolhas de repertório e confirmar o convite do texto clariceano na sua exigência de alteridade para se fazer em movimento. Nesse momento também há o encontro com a outridade, como afirmava Octávio Paz (2003, p. 107), de que “[...] somos outros sem deixar de sermos nós mesmos”. Aquilo que pensamos e somos em outras fases de nossa vida,

como a infância, influencia e determina o momento presente de nossa visão de mundo e nossas escolhas. O uso de “palavra contadora” pela entrevista compreensiva funciona como uma estesia para tentar compreender as histórias de vida e de leitura pela narração oral.

A “palavra contadora” proporciona uma tentativa de construir esse caminho na *poiésis* do contador. Luciana Hartmann (2009), em suas andanças pelas fronteiras do Brasil, Uruguai, Argentina, procurou registrar em suas pesquisas o universo onírico e discursivo dos contadores de história da fronteira. Neste percurso, conferiu importância à trajetória de “individuação” daqueles sujeitos em suas respectivas comunidades. Assim percebeu que, junto com as anedotas contadas, *causos* e lendas, suas trajetórias pessoais iam se misturando, desterritorializando o individual do universal, numa espécie de projeção para além das margens da cultura individual para a coletiva. “Essa relação de interdependência entre as narrativas pessoais e as narrativas tradicionais é fundamental para a compreensão da oralidade na fronteira.” (HARTMANN, 2009, p. 97). Dessa forma, a visão da interculturalidade pessoal e coletiva apontada pela autora se amplia não somente para o caso da fronteira, mas em especial para as trajetórias de leitura e afetos de todos os contadores de história, já que é impossível vê-los separados de suas trajetórias pessoais da arte que realizam.

Pesquisadores como Celso Gutfreind e Bruno Bettelheim, que utilizaram o ateliê dos contos em processos arteterapêuticos são unânimes em suas pesquisas ao afirmar a forma como o conteúdo das histórias sobre os ouvintes é capaz de criar laços e afetos no sentido de romper com sintomas na fala. Em *O Terapeuta e o Lobo*, Gutfreid (2010) relata que numa experiência em Porto Alegre, numa contação de histórias, uma senhora chamada Zenaide, 75 anos, declarou que a experiência se transmutou para o uso doméstico, onde passou também a contar as narrativas canônicas, mas que, em certo modo e tom, ia acrescentando um pouco de sua vida a elas. “Minha história é muito dura. Igualzinha à desses contos. Perdi a mãe, perdi a avó, me criei meio sozinha neste mundo. Não tive viva alma que me contasse histórias. Esse mês eu tive. Gostei tanto que comecei a contar para minha neta.” (GUTFREIND, 2010, p. 218).

Assim, Girardello (2014) nos traz a imagem da história contada como uma espécie de tatuagem desenhada no corpo do ouvinte. Pela trama tecida na voz do contador, a história penetra como som na alma e lá ela tem a possibilidade de ficar, permanecer, tal qual o desenho tatuado no corpo. Funciona tal qual o encantamento sherazádico do contar histórias:

uma experiência singular que poderá desencadear outras numa continuidade, já que “somos feitos de histórias”, como aconselha Eduardo Galeano (2012). E assim nossa cultura vai construindo suas redes de conversação transpassadas pelo emocional na linguagem do contador. São as tradições que se refazem e se concretizam, como referenda Lemaire (2010). Compartilhando com Zumthor (1997) a desconstrução do termo tradição como permanência, a autora entende que a movência e a *performance* das histórias através dos tempos nas culturas criam um terreno fértil de perpetuação e recriação que as torna não antagônicas, mas confluentes. Ao contrário da escrita, que tenta fixar, a oralidade permite confluir.

A memória e também o esquecimento do conhecimento dependem de todos os coatores e coautores, são o resultado de uma decisão – consciente ou inconsciente – da comunidade toda; fazer-refazer, criar e recriar, inventar e reinventar constituem a essência e a *conditio sine qua non* da existência de uma tradição oral. (LEMAIRE, 2010, p. 20)

Por fim, entre aquilo que escuta e aquilo que lê, o contador vai compondo seu acervo pessoal e afetivo de histórias. Ao contá-las e recontá-las, fala um pouco de si e de suas percepções de mundo, através das significâncias que o efeito vai produzindo na comunidade de ouvintes como uma metástase do bem. Essa continuidade da experiência de ouvir e ler histórias é um oásis nos tempos atuais, época em que escutar e escutar-se se fundem nas poéticas do dizer como uma possibilidade de autoconhecimento, deleite, iluminação. O reencontro com a arte de contar histórias é o retorno ao simples, o reencontro com o menino perdido no homem na possibilidade de parar a velocidade do tempo. “As histórias forçam uma parada nessa nossa correria para lugar algum e nos reorientam para estradas que fazem mais sentido à alma humana.” (BRENMAN, 2011, p. 1)

4.2 Da Bahia de todos os contos

Conheci a contadora de histórias Lucélia Borges Pardim durante a formação da 13ª turma do curso de Contadores de Histórias da Biblioteca Hans-Christian Andersen, em abril de 2013, na cidade de São Paulo. Ela estava com grandes expectativas acerca da formação. Também recém havia sido admitida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de São Paulo, na área de Estudos Culturais, onde pretendia estudar a questão da formação cultural da poesia oral. Vinda do município de Serra do Ramalho, na Bahia, ela declarou estar surpreendida com a efervescência de São Paulo quanto ao processo de

especialização do contador, ao contrário do nordeste, onde a tradição de contar histórias se faz muito de forma transgeracional, no seio da família, do que em espaços como bibliotecas e universidades.

Para mim foi novidade porque lá era uma coisa natural. Quase todas as pessoas adultas são contadoras e contam histórias e as crianças em algum momento quando queriam fazer parte da brincadeira contavam suas histórias que ouviam de mães e dos mais velhos. Essa instituição do contador foi novidade porque lá era tão espontâneo. Aqui fui numa contação uma vez e achei muito mais teatro do que contação. Aí eu disse, “isso é teatro, não é contação! É performativo!” Mas depois fui com o tempo me permitindo essa nova interface, esse novo olhar sobre a contação urbana.

Para Lucélia, contar e escutar histórias são ritos naturais. Na região onde nasceu, as pessoas da família usavam os contos para dar exemplo, ensinar alguma coisa, além de divertimento. A contadora cresceu na década de 1980, quando a televisão era escassa na Serra do Ramalho. Por isso os contos representavam a hora do encontro, da partilha. Naturalmente ela foi se desenvolvendo e usando as mesmas sabenças que agora repete para o filho pequeno.

Entre os contos preferidos que traz em seu repertório, diz preferir os maravilhosos e contos com animais. Essa coisa de “imaginar que houve um tempo em que os bichos falavam e entendiam” é quase mitológica. Daí a sua ligação com CL e a inserção em seu repertório de *Como nasceram as estrelas..* Em sua percepção sobre a obra da escritora, há a existência da marca psicológica por CL tentar “entender ou explicar o ser, acaba que expressando a sentimento que a gente tem de bestialidade do homem e você acaba transferindo para o animal sentimentos.” Ela compara o mesmo que acontece com as fábulas, quando os sentimentos humanos são transferidos e o animal resolve os problemas muito espontaneamente devido à sua natureza espontânea. Apresenta-se a questão do impossível que é um animal falar, pensar. No entanto a partir desta transcendência do animal como uma possibilidade de pensamento, a obra provoca o espanto e depois a possibilidade de reflexão sobre o mundo sob um outro ponto de vista.

Os primeiros contatos com a obra clariceana aconteceram na adolescência de forma quase esporádica. Lucélia lia Cecília Meirelles quando um colega do Ensino Médio lhe emprestou *A paixão segundo GH*, o que considerou como um “susto”. Mas foi um “susto que despertou”, pois foi a partir desta obra que ela se entregou à leitura de CL. “Aquela maneira de escrever diferente. Achei muito filosófico. De muita reflexão. Aí me apaixonei.” Quando estava na Faculdade de Letras, houve o reencontro com a autora na disciplina de Teoria

Literária. O tema abordado eram as epifanias e catarses. A contadora revelou que esse momento foi muito importante para se aproximar ainda mais da obra e realizar diferentes reflexões acerca dela. “Foi o momento do amadurecimento e a leitura foi outra. Os mesmos contos que eu havia lido, mas a interpretação foi outra.”

Sobre o primeiro contato com *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*, a sensação foi de surpresa ao lê-los pela primeira vez.

Cada conto corresponde a um mês do calendário. Fiquei muito intrigada com os textos, pois ela não tenta explicar, ela dá um tom mais literário para as lendas que são da tradição oral. Acredito que isso é muito recorrente para o leitor que está acostumado com a escrita, mas achei muito interessante essa nova leitura dos contos tradicionais. Existem elementos que são da tradição, mas que é dada uma roupagem nova, tenta-se fazer uma leitura rebuscada dessas lendas.

O “rebuscamento” dos recontos realizados em *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*, apontado por Lucélia, remete ao já afirmado quanto ao fato de CL ser uma mulher do mundo, desterritorializada na vida e na escrita. Ao invés de fechar a obra, dando às histórias uma “moral” ao final, a escritora prefere colocar em dúvida qualquer mensagem edificante. É o que ocorre em “O Alvorço de Festa do Céu” e “O Pássaro da Sorte”. Segundo Lucélia, CL também se une assim às culturas indígenas, para as quais as forças da natureza muitas vezes não têm as explicações lógicas da ciência, algo que o homem busca explicar como verdades, como acontece em “Curupira, o danadinho” e “Como Apareceram os Bichos”. Também há histórias com influências da tradição católica, como “O Negrinho do Pastoreio” e “Uma Lenda Verdadeira” em que mitos bíblicos são lembrados. Há uma tensão constante entre a natureza e a cultura que causa certo desconforto no humano quando encontra o animal. Como lembrou Benedito Nunes (1989) ao se referir à obra *A paixão segundo GH*, o mesmo pode ser verificado nas lendas de *Como nasceram as estrelas*, quando CL procura desvelar um espaço pela escrita que contém todos os lugares e desfaz fronteiras fixas pela pungência da palavra. Assim, as lendas chamam a atenção pelo rebuscamento, produzindo no leitor/ouvinte o estranho e certo fascínio, lembrado por Lucélia. Assim a opinião da contadora converge para o expresso por Nunes, que afirma:

A parte da Natureza, como polo oposto à cultura e à praticidade da vida diária, é sempre mais forte e decisiva. Os gestos, as atitudes e os sentimentos humanos contrastam, pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas. Nesse mundo assim configurado, em que o próprio homem estranha o que é humano, torna-se a consciência presa fácil para a náusea. (NUNES, 1989, p. 116)

Outro aspecto levantado pela contadora foi o fato de a obra destinada para as crianças por em evidência a participação do leitor como um jogo de interações, tema desenvolvido no capítulo dois deste trabalho. “É uma leitura mais compartilhada do que literatura dita adulta”, compara Lucélia. Além de trazer elementos da cultura, as histórias abrem para a possibilidade da participação oral. Trazem a criança para dentro da obra ao citar as festas do Brasil e simultaneamente incluem elementos da cultura de outros povos. Lucélia compara ainda às várias versões que conhece da história “Festa no Céu” que CL batizou com o singular título de “Alvorço de Festa no Céu”. Tradicionalmente, ao final da história, sempre é explicado porque o sapo anda de quatro pernas e não de duas ao ser derrubado do violão pelo urubu. Clarice prefere não explicar e omite o detalhe, dizendo que não houve moral da história. Outro aspecto interessante da obra assinalada pela contadora é a sua organização do livro por meses do ano.

Ela quebra também em *Doze lendas brasileiras* com a perspectiva linear, explicando como é um conto por mês, começa definindo o que acontece naquele mês. Mês de janeiro é isso...mês de fevereiro aquilo. A maioria dos contos ela dá aquela citação inicial do mês e o que esse mês pede. No caso de Pedro Malasartes, o jocoso está aí presente. E você vê a questão da moral. Em princípio você vê e acha. Mas quando conclui, o sentido é meio que indeterminado, não tem fim, a história continua. Esse conto está associado ao mês de abril, a Yara, por exemplo, está associada às noivas, junho está associado às festas juninas. Gosto bastante deste formato.

Diante das transformações rápidas por que passa o mundo dito globalizado, Lucélia assinala que as histórias continuam a cumprir um papel relevante, pois permitem “uma reflexão a respeito do espaço, do seu espaço, do espaço do mundo”. Os contos são presentes de sabedorias e sabenças e agora mais do que nunca é necessário contar histórias. Elas são oportunidades de pausa, de reflexão, de buscar despertar os sentimentos de pertencimento. “CL tem essa intenção, sabe da busca do eu. Seus contos tem muito isso do eu com o mundo, com o outro. Acho que ela transcende o tempo e o espaço do aqui e agora.” A contadora

partilha da opinião da própria CL em “A Força do Sonho”, texto que abre o calendário de *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*.

Há uma realidade nossa que de tão volátil quase nos escapa. Essa realidade nasce de dentre lendas como se erguessem gigantes, gnomos, delfins e duendes de dentre névoas. Mas o que se ergue na verdade representa o que há de fantástico, sumarento e rico no País. (LISPECTOR, 2011a, p. 1)

Entre os desafios do contador de histórias contemporâneo, Lucélia aponta a necessidade de não pasteurizar a arte, não fazê-la acontecer por qualquer modismo e desvinculá-la dos maneirismos do teatro. Ao fazê-la o mais natural possível, desperta encantamentos, assim a vida permite muitas coisas. As histórias abrem novas possibilidades de “ser” no mundo.

4.3 O contador como profissão

Os olhos brilhantes e a voz doce pontuam o primeiro contato que tive com a bibliotecária e contadora de histórias Felícia Fleck durante a edição de 2014 do *Boca do Céu* – Encontro Internacional de Contadores de Histórias, realizado em São Paulo de 12 a 18 de maio, sob a curadoria de Regina Machado. A cada dois anos, o evento reúne pessoas ligadas à arte de contar histórias vindas de diversas partes do planeta. É uma possibilidade de trocar experiências, experimentar novas técnicas, revelar repertórios. O evento divide-se em dois momentos: os ateliêres de aprendizagem e as apresentações que ocorrem na parte da noite. Foi durante o curso “Constelações Estrelares – a escuta sensível e sutil a partir do contar histórias”, ministrada pela contadora francesa Nathalie Bentholila, que compartilhei com Felícia a afinidade com o universo clariceano a partir das atividades programadas pela proposta do encontro.

A metodologia empregada era a de identificação com alguma personagem de uma história que foi contada por alguém. A dinâmica seguiu um roteiro. Primeiramente evocamos na memória uma história marcante e um personagem. Depois a dinâmica propôs o “sentir-se” no lugar da personagem, assimilando suas positivities e negatividades. No passo seguinte, interagir, deixando emergir os lados de toda a personalidade. A abordagem permitiu fazer vir à tona a personagem do conto “Felicidade Clandestina”, de CL, o primeiro contato de Felícia com a escritora ainda na adolescência. Foi tão profunda a experiência de leitura desse conto,

que nunca conseguiu realmente contá-lo de maneira decorada, dado o medo de suprir ou esquecer alguma palavra. Ela então o faz em forma de leitura performatizada.

Felícia é contadora de histórias por profissão. Possui formação em Biblioteconomia. Exerceu a função de bibliotecária por muitos anos, em várias instituições em Florianópolis, cidade onde atualmente mora. No entanto, devido à paixão pela narração oral, preferiu trabalhar de forma autônoma, contando histórias em empresas, escolas, instituições culturais ou prestando assessoria para editoras. Foi assim que ela inseriu afetivamente *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras* em seu repertório. Uma livraria local precisava de alguém que o contasse num evento na cidade de Florianópolis, então a contratou. A demanda externa uniu-se à afetividade. Mas por que este livro em especial? Felícia explica:

Eu gosto muito de histórias de explicação. Todos esses contos desse livro são contos indígenas e geralmente os contos indígenas falam sobre surgimentos, mitos de criação, surgimento das coisas do mundo. O que me chamou atenção neste foi o inusitado. Na verdade a questão da explicação de como surgiram as estrelas, que foram os curumins, das crianças de uma aldeia que por situação das mães estarem brabas com eles. Para não receber o castigo, resolvem subir até o céu e usam um cipó. E aí depois as mães sobrem atrás deles e acabam cortando o cipó. As mães caem no chão e se transformam em onças e os meninos como não tem como descer acabam se transformando em estrelas. O que me chamou atenção foi essa questão do maravilhoso, do inusitado, essa questão de subverter a ordem de uma certa forma. De poder imaginar as coisas a partir de uma outra ótica, do maravilhoso mesmo.

Para Felícia a atuação do contador de histórias na contemporaneidade está ligada à tradição revivida, revisitada sempre como uma necessidade de se reinventar, assim como foi professado por Lemaire (2010). É uma questão educativa, de transmissão de conhecimentos, de valores, de crenças. Isso retoma nossos hábitos rurais, mas também suburbanos, pueris, da infância que se não é resgatada pode ser descoberta. Nesse reencontro com a parte de nós esquecida ou não descoberta está nosso encontro com o mundo, com a nossa maternagem primeira, tão essencial à criança. Nesse aspecto, a contadora retoma a ideia de espaço transicional apontado por Winnicott (1975), onde a criança busca, aos poucos, pelo vínculo da confiança, trilhar para uma autonomia nos embates com a realidade que a circunda, sem perder os afetos, com coragem e segurança. Felícia lembra que:

O contador de hoje tem uma função primordial que é de trazer o sonho. Tem até uma frase do Modigliani que eu acho muito bonita e que resume: “O real desejo do artista é salvar o sonho.” Eu acho que do contador de histórias também. Acho que é trazer essa dimensão do sonho, essa dimensão do inusitado. Dar um pouco mais de cor, criar essas possibilidades de ajudar quem está ouvindo a ver além, a ver outras questões. Também do encontro, da partilha, de trazer essa ancestralidade, de valorizar a memória, as histórias familiares, mesmo que as histórias familiares podem vir através de uma literatura, não está dissociado. Também de criar um momento diferenciado da correria, do tempo cronológico, da preocupação com alguma coisa, de parar, de poder ouvir, de poder olhar, de poder estar junto.

A contadora resgata aqui novamente a “podência” da arte de contar. Nesse retorno ao círculo das histórias, a roda de contação tem a expressão simbólica da troca que passa pela corporificação das experiências como processo de intercâmbios culturais. Na roda é possível ver o outro e partilhar. Ela simboliza a troca, a contemplação, o respeito, a partilha. Também o espaço para o compartilhamento da energia do grupo como uma espécie de mandala²⁶ que significa a interdependência dos seres com as coisas do mundo.

Assim como Felícia, o educador Tião Rocha, de Minas Gerais, vê a reinvenção da roda como a reinvenção do humano. Em sua ONG, o Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento, localizado no Vale do Jequetinhonha, o educador, antropólogo e folclorista atende cerca de 300 crianças em situação de dificuldade e instituiu a roda como prática cotidiana onde tudo se resolve. Nela histórias são contadas, experiências partilhadas. A roda é um pretexto para aprender, tudo nasce e se faz nela. (GRAVATÁ, 2013). Nessa perspectiva, a roda como mandala é também onde se revivem as sabedorias e sabenças que permanecem como marcas. Como afirma Sisto (2005, p. 71), “A história não termina de se expandir quando sua narração se encerra. Ela fica lá, voltando pelos meandros do ser humano, fazendo contato com outras histórias pessoais...”.

²⁶ Em sânscrito, mandala significa “círculo” de energias. A finalidade primordial das mandalas é de equilíbrio cósmico, harmonia entre espírito e matéria, uma vez que através da contemplação e concentração, a mandala proporciona percorrer o caminho evolutivo que vai de um estado de consciência puramente biológico até um estado de consciência espiritual. Carl Gustav Jung estudou em profundidade a simbologia das mandalas, relacionando-as à simbologia universal do círculo e da representação simbólica da psique com as funções de conservação da ordem psíquica, tomada de consciência, integridade e criação. MANDALA. In: DICIONÁRIO de Símbolos. Porto: 7Graus, 2015. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/mandala/>. Acesso em: 01 abr. 2015.

4.4 Histórias de galos, galinhas e ovos

A atriz, escritora e contadora de histórias Ana Luísa Lacombe conheceu a obra de CL ainda na adolescência. Foi na escola, quando leu em sua turma, por dica da professora, os contos de *Felicidade Clandestina*. Na época já houve uma forte conexão com o texto clariceano, pois além de CL, Ana tinha que ler Lygia Fagundes Telles. Ela percebeu que a escritora paulista era “bem mais fácil” do que a russa naturalizada brasileira. Mas isso se deu pelo estilo, uma vez que “Lygia escreve, conta uma história. Clarice não é só uma história, é toda uma reflexão, uma forma de narrar, um pensamento. Claro que para uma menina de quatorze anos, Lygia era mais fácil”, lembra. Com quatorze anos, ganhou de presente *Água Viva*, um livro que considera dos mais densos. Talvez aquele que “revela o mais íntimo da escritora”. É aquela coisa de “borbotões, um pensamento em borbotões”, define.

A mãe de Ana, professora e psicopedagoga, era uma leitora ávida e contumaz. Em sua casa havia sempre muitos livros. Quando se mudou do Rio para São Paulo, Ana começou a reler CL, já com trinta e poucos anos. E começou a trabalhar como coordenadora de atividades culturais no Centro de Cultura Judaica, conjuntamente com a profissão de atriz e contadora de histórias. Ao pesquisar contos populares para seu repertório, seu reencontro com CL aconteceu quase por acaso. Há dez anos trabalhando no Centro, houve uma época em que havia selecionado temas ligados à cultura judaica e o nome da escritora logo foi citado. No lugar havia uma sessão cultural chamada “Cafés Filosóficos”, quando vários especialistas da obra clariceana participaram. Entre eles a professora da Universidade de São Paulo, Yudith Rosenbaum, especialista na obra da escritora. Entre uma fala e outra, Ana aproveitava para narrar alguns contos que eram temas das reflexões psicanalíticas em discussão como memórias, infância, influência judaica no Brasil.

Para os adultos montei um repertório, um conjunto de contos, com ajuda de algumas canções que sempre faço, uma espécie de sarau. Aí contei “Restos de Carnaval”, que é muito emocional, eu conto sempre. “Uma Galinha”, que eu adoro, pois tem um lado irônico e engraçado. Procuro trazer os vários perfis de CL. A ironia, o conto mais emotivo, o nostálgico da infância, a dureza da vida que ela teve. “Felicidade Clandestina” que é um clássico, impossível não estar no repertório, até para quem conta histórias, pois é a relação dela com a história, a relação dela com o livro. Imprescindível. “Tentação”, que é aquela história dela com um basset, que é demais. Eu tive um basset ruivo. Eu lia enquanto me lembrava da minha cachorrinha. E também o conto “Cem Anos de Perdão”.

Encontrei Ana Luísa Lacombe na organização do curso para Contadores de Histórias da Biblioteca Hans Christian Andersen, no bairro Tatuapé, em São Paulo. Na ocasião, era a coordenadora entusiasta do curso. De olhos e expressão vivazes, cada palavra pronunciada mostrava a paixão pela narração oral. Na conversa que tivemos sobre CL, Ana confessou que para as crianças, a história preferida de CL escolhida para a contação foi *A vida íntima de Laura*. A opção por esta obra deu-se pelo fato de que tanto CL quanto a contadora tem adoração por galinhas e tiveram muito contato com elas quando crianças. “Sempre curti histórias com galinhas, pintinhos”, confessa. Em certa passagem do livro, CL também declara para o leitor/ouvinte que “quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar.” (LISPECTOR, 1999e, p. 15).

Para a contadora, essa história é especial, principalmente para crianças urbanas de hoje, pois elas têm poucas chances de ver uma galinha. Segundo ela, *A vida íntima de Laura* não deixa de ser um livro de filosofia para criança, pois faz pensar sobre a origem das coisas. “É uma maneira de pensar sobre a vida, sobre o que é a vida, sobre o seu significado.” Ao contá-lo e questionar sobre a existência do animal através das interlocuções que o texto sugere, a reação das crianças é de prontidão para participar da história, já que não é “uma história de começo, meio e fim” tradicional. “São episódios da vida de uma galinha, soltos, em pensamento...é a forma da CL pensar e as crianças se sentem muito à vontade para interagir, de pensar, de falar sobre suas experiências com galinhas.”, detalha.

Conforme Ana, certa vez, ao contar *A vida íntima de Laura*, um garoto levantou-se e disse “tem galinha no Parque da Água Branca, tem galinha no Parque da Água Branca”, provocando risos em todos. Aí ela respondeu: “Ótimo! Quem nunca viu galinha, vai no Parque da Água Branca!”. O que mais chama atenção nos livros de CL para a contadora é a capacidade de estabelecer elos entre o emissor-contador e o receptor-ouvinte. É quase uma surpresa a forma provocadora como CL faz literatura. “As crianças se sentem provocadas e vão, falam, e querem participar. O que as atrai basicamente é o personagem, uma galinha e seus companheiros, outros galos. Mas o melhor é essa provocação ao pensamento.”

Uma das experiências mais positivas com a história de Laura foi uma contação que aconteceu com o colégio Bialik, de São Paulo. Para esta tese, obtive acesso às imagens,

através do recurso da filmagem. A apresentação foi partilhada com uma artista plástica que ia pintando as ilustrações da história em folhas de cartolina. Enquanto Ana realizava sua *performance*, a artista plástica ilustrava os cenários para montagem de um livro que ia acontecendo com ajuda das crianças que organizaram as páginas, alternando o material escrito com os quadros. Aproxima-se assim daquilo expresso por Souza (2013) a respeito da literatura “pictórica” de CL. A *performance* de *A vida íntima de Laura* aconteceu no auditório da escola, localizada no bairro de Pinheiros.

A contação foi iniciada situando biograficamente CL para o público, composto por crianças de 8 e 9 anos. Ana lembrou a exposição do Museu da Língua Portuguesa sobre os trinta anos da morte de CL, ocorrida em 2008, em São Paulo. Logo após, para manter o foco na história, cantou com acompanhamento de violão a música “Galinha da Angola”, de Vinícius de Moraes. A apresentação foi entremeada de cocoricós. Sempre que a história pedia, Ana inseria os cacarejos de Laura, Luís e do pintinho Hermany, gerando gargalhadas nas crianças. Movimentando-se muito, entre o ritmo da história e as páginas do livro que se tecia, Ana foi alternando histórias com as contribuições da plateia, que não ficou indiferente às provocações da obra.

Uma das sequências mais participativas foi no questionamento sobre “Por que será que Laura fica o dia inteiro bicando a terra e procurando comida? Não pode ser por tanta fome, pois a cozinheira Dona Luísa lhe dá muito milho.” (LISPECTOR, 1999e, p. 11). As crianças foram unânimes em responder: “Minhocas!” O nome Hermany, o pintinho, foi considerado estranho e engraçado para o público presente. Logo em seguida, empolgada com os rumos da história, Ana suspendeu temporariamente a narração para contar como era a vida no galinheiro de sua casa na infância, um lugar onde ela cantava com as galinhas, corria atrás delas para que fugissem e ficava à espreita, esperando que os ovos fossem chocados. “Até hoje, no interior, as pessoas ficam esperando o galo cantar para acordar”, completou.

Outro momento muito participativo da contação ocorreu na sequência em que o texto sugere a descrição dos gostos, em especial da minhoca. “Experimente explicar o gosto do chocolate. Viu como é difícil é gosto de chocolate mesmo.” (LISPECTOR, 1999e, p. 17). Depois de muita discussão, as crianças sugeriram que chocolate tem gosto de doce mesmo. Na pausa do texto outra interrogação bem conhecida do universo clariceano. Um garoto pergunta para a contadora: “Quem nasceu antes, o ovo ou a galinha?” Uma menina chamada

Mariana propôs a tese de que “Deus criou uma galinha e dela vieram todas as outras gerações”. Outro aluno chamado Daniel foi mais científico. Disse que as galinhas vieram dos dinossauros, numa espécie de geração que evoluiu através dos tempos para o que hoje conhecemos como galináceos.

Ao final da história, CL abre para as possíveis receitas que são realizadas com galinha. Então os ouvintes participaram bastante, opinando sobre suas preferências. O habitante de outro planeta chamado Xext encantou as crianças que pronunciavam seu nome junto com a contadora. Na pesquisa que realizava com Laura, ele inquiriu “Como eram os humanos por dentro?” (LISPECTOR, 1999e, p. 24). Vários ouvintes colaboraram e Ana relatou que, certa vez, uma criança pequena respondeu a questão com a segurança de um adulto: “Tem corpo, tem cérebro, tem sangue.” E todos caíram no riso. Houve um respeito imenso do contador para com a participação do público. Assim:

O contador de histórias não pode perder a dimensão real de estar diante dos ouvintes para expor e não impor uma narrativa. Partindo da noção de exposição ele tenderá a ter como pressuposto a incorporação de outras narrativas trazidas pelos ouvintes, agregados ao tecido vivo da história narrada. Do contrário, a atitude de imposição gerará uma intransigência na escuta do ouvinte e a produção de uma cadeia de intolerância no diálogo tanto pelo narrador como pelo ouvinte. (TIERNO, 2010, p. 20)

O desfecho da história também sofreu uma alteração na contação, com suas devidas justificativas por parte da contadora. Na parte final, em um diálogo como Xext, Laura confessa que, se fosse devorada, gostaria de sê-lo por um famoso como Pelé. Como a maioria não conhecia o rei, Ana sugeriu Kaká ou Ronaldinho. As crianças gostaram dos nomes, mas em seguida já foram acrescentando outros famosos de seus times preferidos.

As histórias para o público infantil e juvenil de CL são extensas, mas não menos interativas. A *performance* registrada para este trabalho de *A vida íntima de Laura* contabilizou cerca de quarenta e sete minutos. É um tempo considerado longo para uma narrativa. A contação foi alternada entre as páginas do livro que foram dramatizadas e ilustradas. Através das vozes das personagens, houve um alto grau de *performance*, sendo o texto usado por Ana apenas como apoio. Sua dramatização deu-se no contato olho no olho com o público. Os desenhos feitos em *locus* conferiram à apresentação um grau de originalidade, dada à recepção dos ouvintes da escola, que mesclaram atenção e participação.

A contadora apresentou um ritmo, uma cadência e uma respiração notáveis, conferindo afetividade e disposição plenas para o desenvolvimento da narração. Dessa forma, Ana atingiu aquilo que Machado aponta como fatores importantes para o sucesso da contação.

A cadência é o ritmo, a respiração do contador de histórias, em consonância com a “respiração da história”. Para poder acompanhar a cadência da história, é necessária uma disposição interna do contador, para deixar-se levar pela respiração, pela cadência, pelo fluxo da narrativa, modulando a voz, o gesto e o olhar de acordo com os diferentes “climas expressivos” que o conto propõe. (MACHADO, 2004, p. 71)

A respeito do sentido de contar histórias no contexto atual, Ana é taxativa ao dizer que sempre houve e sempre haverá a narração oral. Para ela, contar histórias é entender o mundo em sua forma simbólica. O homem precisa de histórias para dialogar com sua realidade. Se ficar somente com a realidade, é muito penoso. As histórias fazem as pessoas refletir sobre o mundo de uma forma poética, mais metafórica, e isso é alimento para alma do homem.

Hoje mais do que nunca a realidade se impõe de uma maneira tão cruel, essa realidade virtual que também é uma realidade e não é, as histórias aquecem esse olhar sobre a vida e como a história é uma coisa presencial, é um momento em que estamos todos presentes, fazendo uma viagem juntos, só que cada um fazendo a sua particular. Não há nada que substitua isso. O homem precisa desse olho no olho, essa coisa natural, artesanal.

Sobre esse possível retorno ao simples, a contadora lembra que ele não se opõe ao sofisticado, pelo contrário. O simples contém o sofisticado. O oposto seria o industrializado, o fabricado em série, aquilo que está inserido na cultura de consumo do mundo capitalista como mercadoria. A contação de histórias foge desses parâmetros da reprodutibilidade técnica, como assinalava Benjamin²⁷ (2012). Hoje temos uma espécie de tribo dos contadores de história, assim como há também uma tribo dos artesãos que colocaram novamente em circulação a arte do fuxico, do tricô, do crochê, do bordado. Contar histórias está no mesmo estrato dessas categorias perpassadas pelo simples e pela autenticidade.

O lugar da história é com acender a artesanaria, que tem um lado que é absolutamente único, cada peça é única no artesanal. Cada vez que você conta uma história ela é única. Mesmo que você conte a mesma história, outro dia, não vai ser igual porque a plateia é outra, o contador é está noutro dia, vai ser um outro momento. Esse encontro é particular e único.

²⁷ Trata-se de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

Por fim, as novas tecnologias parecem não assustar a contadora. Para Ana, quando uma história é bem contada, não há ouvinte que resista. Para isso o contador tem de ser bom. Mesmo com o livro, ele precisa passar a emoção da história, não se deixar levar pelo tédio ou pela leitura mecânica. Precisa cadenciar o texto, dar voz aos personagens e narradores. Embora a tendência de hoje seja de uma “atenção dispersa”, quando o contador lapida a palavra, carrega-a na emoção, dá ritmo e cadência à história, é possível escutá-la da mesma maneira como mães avós e bisavós também escutaram através dos tempos. Essa distinção da distância maior do texto em relação à obra remete ao proposto por Zumthor (2005) quando este diferencia o texto da obra ao se referir ao grau da *performance*.

4.5 Um coelho na Feira do Livro

É no ir e vir da Feira do Livro de Caxias do Sul que Vânia Maria Espeiorin distribui abraços, beijos e histórias. Formada em jornalismo com Mestrado em Educação pela Universidade de Caxias, essa contadora, nascida no interior do Rio Grande do Sul, na pequena cidade de Entre-Rios, foi para Caxias do Sul ainda pequena e lá permanece até os dias atuais. Filha de agricultores, ela descobriu-se conscientemente apaixonada pelas histórias já na fase adulta. Em sua família, não havia contato com os livros. As histórias do Sanguanel²⁸ eram passadas pelos parentes na forma oral. Essa lenda do menino arteiro, de cor vermelha, que rouba crianças sonolentas e as esconde na copa das árvores ainda é muito comum nas regiões de cultura italiana do Rio Grande do Sul. A contação de histórias na família de Vânia acontecia de forma muito espontânea, já que ela veio a ter contato com os livros apenas na escola.

A experiência com a literatura reapareceu tempo depois quando, ao final da graduação, resolveu fazer uma especialização em literatura infantil e juvenil. Então começou a se perguntar as causas de sua escolha. Redescobriu toda uma trajetória ligada às memórias da infância e à sua própria história, uma vez que foi com as professoras da escola no interior e com os poucos livros existentes nas bibliotecas que ela construiu seu referencial de leituras e afetos.

²⁸ Variação da lenda do Saci-Pererê, trazida da região do Vêneto, Itália, por ocasião da migração dos italianos para o sul do Brasil, no século XIX. O Sanguanel é um menino de cor vermelha, travesso, ladrão de vinhos, que engana as pessoas com suas travessuras. É considerada uma história expressiva da cultura oral ítalo-gaúcha.

Vi que tinha um arquivo passivo. Essa vivência do livro, do livro infantil, da contação de histórias, dos clássicos que eu não tive precisava recuperar. Foi muito mágico porque neste momento eu me encontrei com esse universo que é o da educação. No momento em que escolhi fazer essa especialização e tentar recuperar aquilo que não tive enquanto criança – não porque meus pais não quisessem, mas porque não puderam não fazia parte da vida deles – eu percebi que poderia contribuir com a sociedade através da educação a partir da literatura infantil e juvenil.

Esse reencontro com o tempo que Vânia considera como “esquecido” foi a chance de se apropriar das obras chamadas clássicas e rever assim a sua grande paixão, a poesia. A partir desse potencial, as pessoas começaram a perceber a sua capacidade de comunicação e chamá-la para contar histórias. Foi o seu despertar para “a palavra contadora”. Para exercer sua arte, ela não se separa do livro, porque enxerga na ação uma possibilidade de aproximar o ouvinte da leitura solitária. “Vejo essa contação como uma grande conversa.” Sua iniciação começou com Chapeuzinho Vermelho em suas várias versões, depois com a poesia de Manoel de Barros e Mario Quintana, seus preferidos.

O momento contação de histórias começou em sua vida precisamente quando entidades assistenciais chamaram-na para contar para crianças em situação de risco ou para contribuir com jantares beneficentes em prol dos carentes. A contadora confessa gostar muito dos pequenos e ter um vínculo especial com esse tipo de público, causa do seu retorno aos bancos universitários depois de Mestre em Educação para, desta vez, cursar pedagogia. Isso é fundamental para realizar uma boa experiência de narração, pois, gostando de crianças e de histórias, a leitura apresenta um sentido, assim a experiência é enriquecedora. Para ela não se trata de uma profissão, ao contrário de muitos contadores. É prazer mesmo.

Em suas *performances*, não usa qualquer objeto, artefato ou vestimenta, apenas a voz e o livro. Fica ali sentada, cercada pelas crianças, como faz na feira, tal qual Mamãe Ganso, figura com a qual gosta de se comparar. É uma *performance* bem próxima da atividade maternal, com a fala mansa e suave, mas não menos firme e rítmica para presentificar os vários personagens e suas características mediante a exigência do texto e a atenção dos ouvintes.

A jornalista também trabalha com formação de professores e mediadores de leitura, incentivando novos contadores. Sempre é solicitada para falar de livros. Tem oficinas do

Programa Nacional de Incentivo à Leitura (PROLER), realizado a cada dois anos na cidade de Caxias do Sul. Na Feira do Livro, realizada anualmente, é com as crianças que ela se realiza. O público vai chegando, pessoas vindas de vários lugares e vão se aconchegando próximas da “Mamãe Ganso”. Foi possível, em outubro de 2014, acompanhar uma das *performances* no palco de eventos. Vânia sentou em roda com algumas crianças, retirou o exemplar de *O mistério do coelho pensante* e o público começou a, espontaneamente, prestar atenção à narração. Inicialmente, Vânia apresentou CL aos pequenos, mostrando a foto da escritora. Falou um pouco da sua trajetória e explicou que a história nasceu do momento mãe da autora. A história foi um pedido do filho mais velho, Paulo. “É um livro sobre mistérios que todos poderão participar”, explica.

Vânia conversou com as crianças sobre as aventuras do coelho pensante. “Vamos ficar enamorados pelo livro”, promete. E foi o que realmente aconteceu quando as crianças presentes e os adultos permaneceram por mais de vinte minutos escutando e levantando suas hipóteses sobre como Paulinho fugia de sua gaiola de forma misteriosa. As ilustrações de Mariana Massarani foram chamando ainda mais a atenção dos ouvintes. Eles participaram de forma ainda muito tímida, mas seus olhares queriam saber a resposta para o grande mistério. Nesse sentido, a ilustração auxiliou muito o contador. Colomer (2004) entende que a riqueza da literatura infantil e juvenil da atualidade se dá também pelo aspecto icônico das ilustrações que complementa ou alude a aspectos importantes da narração. Há, nesse percurso, um aspecto de quebra da voz que cede à visão do ouvinte-leitor. Em seguida, retoma-se o fio da narrativa.

O momento mais curioso para as crianças durante a *performance* foi o fato de Joãozinho cheirar as ideias. E quando as ideias eram boas ele parecia até um menino. Uma menina de dois anos chamada Bruna ficou o tempo todo da contação sentada no colo de Vânia. A Mamãe Ganso sempre perguntava: “Onde está o nariz do coelho?” “Onde está a gaiola que prende Joãozinho?” E Bruna apontava com seu dedinho para as ilustrações coloridas. Com a chegada de Sofia, uma menina de quatro anos, a contação ganhou uma participação mais efetiva. Sofia entrou na brincadeira dizendo que quando Joãozinho saísse da gaiola “ele iria visitá-la perto de sua cama”, fabulou. E, nesse trânsito de ouvintes, a contação na Feira do Livro de Caxias foi se processando.

Trabalhar com o texto clariceano, transformá-lo em obra vocalizada, ocorreu de forma tranquila e espontânea, mesmo com a proximidade do livro. As crianças permaneceram atentas. “Foi uma experiência ótima porque o texto permitiu a participação.” Apesar dessa proximidade com a publicação, a contadora não ficou presa à escrita. Permitiu-se mover o texto para o oral de forma a intensificar com o timbre da voz as interrogações e interlocuções que a obra pede entre o escrito e o oralizado, pertinentes ao ato de narrar.

De CL, Vânia gosta muito também de *A vida íntima de Laura*. Para ela, o texto clariceano apresenta uma ideologia muito forte, pois os personagens tem tudo, possuem uma vida segura, tranquila. Mesmo assim, decidem seguir os seus desejos para ver no que vai dar. “Todos nós procuramos ser livres de alguma forma e o texto sugere isso”, aponta. Outro ponto importante da obra é a busca pelo outro, mesmo no ambiente familiar, que às vezes é esquecido pelas atribuições do cotidiano. CL apresentava o mesmo dilema, perdida entre as funções de mãe e escritora, que se misturavam muitas vezes. Vânia ressalta também este fato pelo tom da narrativa:

Esse terceiro ser (o filho) inserido é típico da conversa de mãe. O aspecto da inserção da outra pessoa conversa muito com o oral. Essa abertura é uma ruptura no gênero. Os animais também estão muito presentes na vida da criança. As escolhas de CL aparentemente são do senso comum, embora seu texto não seja comum. Ele é rico em significados e críticas. Acho que ela explora de forma inteligente as coisas simples. É um universo doméstico muito próximo das crianças. Ela dá voz à oralidade pelas coisas simples do cotidiano.

Essa busca pelo outro no texto e fora dele confere à contação o caráter de interação verbal, como professou Bakhtin (1995). O linguista considera como a verdadeira substância da língua, o enunciado, lugar de interações e trocas, dado pelo fluxo verbal próprio da comunicação humana. Por isso, o diálogo presente na enunciação é uma das expressões mais evidentes da interação verbal. Isso engloba tanto pessoas face a face como qualquer ação em que haja a presença de um emissor e de seu interlocutor. Dentro do tecido de enunciações da obra clariceana, o diálogo evidencia a propensão performática, já que os contadores, no processo de elaboração de repertório, detectam o seu alto índice interativo.

Vânia percebe no texto clariceano uma procrastinação das respostas às perguntas da existência. Essa provisoriade é proposital e nela reside o espaço para a formulação do pensamento. Há nesse uso familiar da voz da mãe as respostas sempre provisórias para os

mistérios do coelho. O mesmo ocorre em *A mulher que matou os peixes*, onde o final nunca é certo, mas sempre há uma interrogação. São índices que colocam CL em um lugar original na literatura infantil e juvenil brasileira. Isso também circunda seus textos adultos, quando há sempre a pergunta inquietante. Como queria a própria autora na crônica “Sou uma pergunta”, de *A Descoberta do Mundo*: abrir-se às possibilidades de experimentar com a literatura é brincar com o próprio pensamento, em que o sentido está sempre em fuga. Outras crônicas como “Brincar de Pensar”, “O que é o que é e Não sei”, também presentes na coletânea de textos, seguem a mesma tônica da dúvida como um retorno inevitável, onde o sentido final é sempre procrastinado.

Corroborar com a opinião de Vânia sobre a literatura original de CL o expresso por Dinis (2004). Ele sublinha o diferencial do texto de CL no aspecto do pensamento sobre a existência. Por isso sua obra é aberta, está sempre postergando respostas, é um mistério que se nutre na medida em que o leitor dele se apropria, dele duvida e dele se desprende no seu caminho. No caso do leitor mirim, Dinis vê como uma possibilidade de ruptura com o pronto, com o consumível tão comum na cultura contemporânea, conforme o apontado no primeiro capítulo desta tese. O crítico aponta o texto de CL como o que:

Forçado a pensar o leitor infantil se vê em contato com um mundo de novas possibilidades existenciais. Tal literatura passa a exercer um papel bastante importante para a criança que em seus primeiros anos escolares está sendo moldada para os valores dominantes da razão, da ordem do pensamento lógico, levando o leitor a resgatar o seu espaço lúdico e buscar novas possibilidades de pensamento. (DINIS, 2004, p. 118)

Para Vânia é preciso aproximar os pequenos da obra clariceana. “São textos que vão fazer a diferença na vida da criança.” A contadora confessa que sempre teve medo de se aproximar de CL porque ouvia que sua obra era complexa. No entanto, nesse resgate pelo literário em sua trajetória de leitora, percebeu que suas histórias, apesar de longas, são oportunidades louváveis para a criança exercer a criticidade.

Outros autores menos densos que CL - e igualmente queridos - presentes em sua mochila de livros e histórias são Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Marina Colasanti. São autores recorrentes nas rodas de contação de histórias com os quais nutre uma forte afetividade para exercer sua *performance*.

Para a contadora, os tempos de hoje são propícios para arte de narrar histórias. Ela cita Antônio Candido ao remeter à ideia de que “somos feitos de histórias” e o educador Jorge Larrosa ao afirmar que “somos constituídos de palavras.” É preciso contar histórias porque é preciso partilhar. Para isso não é necessário que haja um evento. Apenas duas pessoas reunidas já é o suficiente. Contar também é arriscar, porque nem sempre se tem a simpatia do ouvinte. No entanto, é sempre um convite para se buscar o livro depois da contação ou negociar a repetição da história. Para Vânia, a partilha da sabedoria ainda está muito lenta em nossa sociedade. Há uma fome de poesia, no entanto as pessoas se nutrem pelo descartável. Por isso a necessidade de partilhar leituras poéticas. Isso pode acontecer também no âmbito familiar. Ela sugere que a escola e a família podem se tornar um momento de encontro e aprendizagem, principalmente no resgate das histórias orais.

Existem lugares que você não tem acesso muito grande às obras ainda. Por que não contar uma história que aconteceu com os familiares? O professor poderia propor uma atividade assim: “Turma vai cada um para a sua casa e conversa com sua família, busca uma história interessante, um episódio que ocorreu na família, o que mais comoveu.” Um recorte importante para a família. Então nós vamos partilhar, fazer uma roda de narrativas de histórias.

Para Vânia, unir as duas formas – oral e escrito – é muito saudável, bem como observar como uma está presente na outra. Essa é a verdadeira leitura de mundo indissociada da palavra proposta por Freire (2001) como elemento de autonomia e liberdade do pensamento. “Assim se descubrem novos contadores!”, aponta. A contadora, apaixonada pela educação, lembra que a escola ainda silencia os saberes que as pessoas trazem de suas experiências de vida. Dessa maneira, a memória é apagada pelo trabalho mecanicista da repetição. Coletar, registrar e contar histórias pode inverter um pouco essa lógica.

4.6 Nos quintais da imaginação

Há uma crescente retomada da arte de contar histórias na escola, embora a cultura oral ainda seja secundária em relação ao desenvolvimento das habilidades de leitura e escrita. A escola do século XXI ainda perdura com características da educação bancária do século XIX, mas já dá indícios da assimilação da cultura tecnológica com inserção de tablets, lousas-digitais, celulares, enfim toda a parafernália tecnológica. Esquecidas pela educação mecanicista e pelo estilo consumista da avalanche de informações disponíveis via online, ainda existem praias, oásis, florestas e montanhas, onde é possível acender uma fogueira para contar uma história. Como afirmou CL no texto “A Força do Sonho”, “O Brasil parece mais

brasileiro na sua natureza grandiosa, nas doces histórias para ninar crianças, na doçura de suas esperanças que contagiam também os adultos.” (LISPECTOR, 2011a, p. 2).

Como CL, Girardello (2013) traz a metáfora da fogueira como resultado de um trabalho de acender e reencontrar o essencial que há dentro de nós mesmos. Quando as professoras contam uma história apenas por contar, sem nenhum objetivo que seja pedagógico, as crianças esquecem-se do presente e “[...] cavalgam um corcel veloz, ocupadíssimas com aventuras muito longe dali.” (GIRARDELLO, 2013, p. 9). Na literatura de CL a figura do cavalo aparece como misto de pulsão, criatividade, sensibilidade. O animal aparece em vários romances e contos. Em *A Cidade Sitiada*, por exemplo, figura na invasão a São Geraldo, na vontade das crianças galoparem. Também como a personagem Ângela Pralini em “A Partida do Trem”, conto inserido em *Onde Estiveste de Noite*, que retorna em *Um Sopro de Vida*. Em *Onde Estiveste de Noite*, CL presenteia o leitor com o conto fragmento “Seco Estudo dos Cavalos”, um tratado sobre o animal indômito, adorado pela escritora, símbolo da elegância, da liberdade e da voragem. Em *A Hora da Estrela*, a cumplicidade do homem com o animal novamente se explicita na voz criativa de Rodrigo S. M: “É. Eu me acostumo, mas não amanso. Por Deus! Eu me dou melhor com os bichos do que com gente. Quando vejo o meu cavalo livre e solto no prado – tenho vontade de encostar meu rosto no seu vigoroso e aveludado pescoço e contar-lhe a minha vida.” (LISPECTOR, 2006, p. 36)

Professoras podem ser Sherazades e moças tecelãs se usarem a voz de forma a encantar seus alunos. Usar a voz significa dar sentido à ação que pretendem realizar, sem nenhuma pretensão de obter resultados imediatos, como alfabetizar, decodificar, aplicar provas sobre livros, apenas iluminar a trajetória, acender a luz da imaginação das crianças. Vigotski percebe a imaginação como “[...] condição absolutamente necessária de quase toda a atividade intelectual do homem.” (VIGOTSKI, 2014, p. 15) A imaginação impulsiona e é condição para aprendizagens novas e criatividade. Ela é uma espada para a resiliência do homem moderno em seus enfrentamentos nos mundos interno e externo. Como afirmava Winnicot (1975), quando a criança escuta um relato, pode elaborar o sentido da história de uma forma muito particular, lidando com dilemas que são universais.

O cão Ulisses e as jabuticabas que aparecem no conto “A Partida de Trem”, que por sua vez são citados em *Um sopro de vida*, voltam à cena de *Quase de verdade*, a divertida história da fogueira sem função que se torna má com a ajuda de uma bruxa e de uma nuvem

preta. O local do encantamento é o quintal de Oniria e Onofre, criadores de galinhas. As penadas acabam escravizadas pela árvore que faz com que haja sempre sol e as tiraniza para que ponham ovos em grande escala. Nessa história, recheada de palavras mágicas, interlocuções, mimetismos do oral e onomatopéias, CL propõe, mais uma vez, o mistério e o questionamento da origem das coisas.

Foi esta história a escolhida pela contadora, professora e psicóloga Ana Carolina Volpe para a *performance*. Ela atua com crianças de sete e oito anos numa escola municipal da periferia de São Paulo. O contexto de vida das crianças de lá é muitas vezes precário. Provindas de grupos migratórios principalmente de regiões pobres do Brasil, elas pertencem a famílias com carências que vão da alimentação até a ausência de incentivo para a aprendizagem e para o sonho. Pela escassez de recursos e espaços públicos para desenvolverem o imaginário dos “quintais”, elas têm na escola um espaço seguro e afetivo para expandir seu corpo e mente e experimentar as necessidades básicas da infância, tentando ser felizes.

Com três graduações já concluídas, mais recentemente a de Psicologia, a contadora Ana Carolina é incansável no que se refere a garantir espaços lúdicos e prazerosos de aprendizagem e vivências para seus alunos. Suas aulas são sempre criativas e mesclam jogos, brincadeiras, trabalhos em grupos e muita roda de conversa e contação de histórias. Assim surgiu a contação de *Quase de verdade* em novembro de 2014. Essa obra para a contadora é mais que um livro, é um conteúdo narrativo que não se encerra ao final da contação. “É uma obra que leva a criança refletir sobre os personagens relatados e não apenas uma leitura pronta que acaba com o fechar do livro”, explica.

Para ela, a literatura de CL desperta um processo de identificação com os personagens importantes para a criança. No texto há elementos comuns ao seu universo como bichos, plantas, quintais, casas. Devido ao repertório restrito de experiências de muitas delas, esse é o primeiro contato com o imaginário e suas referências. Para muitas é necessário explicar o que são quintais, o que são jabuticabas, figos, porque elas não têm contato com isso. A rua da viela ou a cidade grande, indiferentes e violentas, são seus referenciais espaciais. Ao contrário da criança de apartamento, que fica presa e restrita ao universo da televisão ou da internet, as crianças da periferia têm a liberdade da rua para movimentar seu corpo e sua imaginação. Porém, ficam expostas também a todos os tipos de perigo dada à violência. É um paradoxo,

uma experiência com as responsabilidades da vida que passam a acontecer precocemente. Por isso, o contato com ouvir histórias dessa natureza, cheio de questionamentos, faz com que pensem e experienciem o que os personagens estão vivendo e, inconscientemente, tomem para si essa vivência. “É um despertar para novas possibilidades”, confessa. Assim, uma criança que não escuta história fica privada de ter sonhos e esperanças para mudar a forma que vive. A contação torna-se uma oportunidade para a construção de resiliências e um alimento para imaginação.

Nascida na metade da década de 1980, Ana Carolina obteve os primeiros contatos com a obra de CL ao visitar o Museu da Língua Portuguesa, por ocasião da exposição do aniversário de falecimento da escritora, ocorrido em 2009. Na ocasião teve um encontro superficial com suas obras. Quando leu *A vida íntima de Laura*, em 2013, se apaixonou pela reflexão e pelo desvelar de possibilidades existentes por detrás de cada página. A relação com ovo, galinha, quintal, galinheiro, tudo isso está muito ligado, conforme ela, a perguntas sobre a origem, ao existencialismo, típico da psicologia existencial. Nessa trajetória que é a história, os fatos estão interligados à função que cada um exerce na sociedade, no particular e no universal simultaneamente.

Em *Quase de verdade* e *A vida íntima de Laura* isso está muito presente. Aquele quintal me parece um microcosmo da sociedade. E de repente a figueira vê que não tem função social nenhuma e começa a explorar os outros de forma equivocada. Há ali uma denúncia de exploração social muito grande e as galinhas nem percebem. Não percebem porque só tem natureza, elas não pensam. Mas talvez a Clarice estivesse tentando dizer que a natureza e pensamento sejam a mesma coisa. Não é um livro de ideias prontas, mas de pensar sobre pensares. Por isso tão próximo do existencialismo. Os animais guardam uma espontaneidade, não vestem máscaras como os humanos. No entanto existem personagens que se esquecem da sua essência e agem com máscaras, se aproximando do Homem. Na verdade a grande pergunta é quem eu sou? Está lá, não de forma explícita, mas de forma lúdica, nas entrelinhas da história.

Para a contadora e professora, atualmente vive-se na era da técnica, onde tudo deve ser resolvido instantaneamente e com isso os sonhos estão ficando reduzidos e a possibilidade de ser ou fazer algo cujo resultado não seja instantâneo acaba desmotivando e destruindo a esperança. As histórias então acontecem com esse objetivo: resgatar a esperança e construir novos sonhos. Para narrar *Quase de verdade* ela fez uso de objetos. Reproduziu o cachorro Ulisses em forma de dobradura de papel. Usou um prendedor de cabelos para anunciar as

palavras mágicas “pirilim-pim-pim” enunciadas pelo pássaro da alegria, que foram repetidas pelas crianças que acompanham silenciosamente o desenvolver da história. Na sequência da figueira, um aluno, vindo do norte do país, perguntou se em São Paulo existem figueiras, porque “ele já procurou pelo bairro e não encontrou nada”. A professora disse não sabia, mas que iria pesquisar. Ele devolveu: “A única coisa que encontrei aqui de árvore foi um abacateiro. Eu subi lá e peguei um. Levei para casa e fiz uma vitamina deliciosa. Se não se tem figos, vai com abacate mesmo”, aconselhou, causando risadas entre os presentes. A fala do pequeno desconstruiu a ideia de que as crianças que chegam ao local não trazem repertório. As histórias podem fazer surpreender o contador em suas mais diferentes comunidades de ouvintes.

Contar histórias começou para Ana Carolina ainda quando estava na faculdade de Artes Cênicas. Ela iniciou sua carreira como oficina de teatro em escolas públicas de São Paulo, o que acabou levando-a a cursar Pedagogia. Tornou-se então apaixonada pela educação e assim surgiu o desejo de motivar os pequenos para que seus sonhos, por mínimos que sejam, brilhem e não se apaguem, passando a se tornar realidade de alguma maneira. Muitas vezes, por limitações próprias, ela acredita que essas quimeras ficam recalcadas por uma busca ideal que não existe ou até mesmo pelo medo de não ser capaz de conseguir. E assim, junto com os alunos, acredita que a escola e a poesia possam desbravar novos caminhos para resolver as questões do cotidiano. No momento atual, Ana Carolina com a conclusão do curso de Psicologia, pretende ajudar com a formação as crianças a se conhecerem melhor. As histórias, nesse sentido, auxiliam, pois podem funcionar como uma espécie de espelho, trazendo identificação para o ouvinte. Desse modo, a escola pode despertar na criança suas potencialidades, sua capacidade de sonhar e realizar. Sobre a tarefa do professor contador de histórias, Prieto, assim como Ana Carolina, compreende que:

Em pleno século XXI, quando o professor se senta no meio do círculo de alunos e narra uma história, na verdade ele cumpre um desígnio ancestral. Nesse momento, ocupa o lugar do Xamã, do bardo celta, do cigano, do mestre oriental, daquele que detém a sabedoria e o encanto, do porta voz da ancestralidade e da sabedoria. (PRIETO, 2014, p. 71-72)

Heloísa Prieto (2014), que também é autora de livros infantis e contadora de histórias, recupera figuras ancestrais que detém a sabedoria da cultura oral e compara-as ao professor contador de histórias. Remete com isso à necessidade do contexto saudável da educação

enquanto recuperação da autonomia do pensar. Como porta-voz dessa sabedoria e semeador de sabedorias e sabenças, o educador utiliza de forma lúdica o espaço escolar para a desconstrução do discurso do mercado, a partir do consumo obsoleto, programado e imposto pela cultura globalizada, quando esta se pretende homogeneizadora. Através da roda de contar histórias, se dá seguridade a uma etapa tão importante da vida chamada infância, lugar dos afetos e da liberdade de criar e recriar em sua “podência”. Como disse CL, “[...] o grande sonho acordado de um povo é o símbolo de seu vigor íntimo.” (LISPECTOR, 2011a, p.1).

4.7 As performances como profanação

Cada contador de histórias é único. Para se tornar um bom contador, profissionais experientes recomendam buscar a essência e a espontaneidade que cada pessoa já traz em sua personalidade. Talvez seja essa a diferença mais marcante entre o contador e o artista de teatro. Enquanto o último se preocupa demasiadamente com o gesto expansivo, o espaço cênico, a luz e os adereços, o contador debruça-se mais sobre a voz, a conexão, as palavras e a simplicidade que vão construir as imagens na percepção da comunidade de ouvintes. Lacombe (2015, p. 63) recomenda:

É você quem vai contar, portanto seja você mesmo. Não tente fazer algo que o deixe constrangido. Procure contar do jeito que se sinta mais confortável. Se for tímido, provavelmente fala um pouco baixo; então, aproxime o público, faça uma apresentação mais aconchegante, do tamanho de sua voz e da sua energia. Se for engraçado, divertido, piadista, escolha histórias cômicas, que o deixem a vontade com seu humor. Por isso é que recomendo contar a mesma história várias vezes. Assim, você se apodera dela e pode ficar atento não mais ao texto e sim a você mesmo, à forma como está contando. Perceber sua voz, seu corpo, sua relação com o público.

Ao observar a *performance* de Ana Luísa Lacombe para os alunos do Colégio Bialik, de São Paulo, percebi a sua expressividade e espontaneidade na condução da contação. Ao recomendar aos contadores buscar sua essência, ela foi bastante fiel aos elementos teatrais que englobam o cenário, a vestimenta, o gesto expansivo e as expressões entusiásticas. O fato de sua apresentação ter sido filmada parece, de alguma maneira, ter influenciado sua *performance* na tentativa de captar a expressão pelas lentes da câmera. Houve uma energia canalizada para captar a atenção do público dada a quantidade de crianças presentes ao auditório, aproximando a contação do teatro. Durante cerca de quarenta e cinco minutos, Ana

demonstrou pleno domínio do espaço ao contar e circular pelas crianças com a narrativa de *A vida íntima de Laura*.

Usando o tom de voz expressivo, centrada em se fazer ouvir - o lugar não apresentava uma acústica apropriada para uma contação mais íntima – ela fez uso de microfone. Dividiu o texto em partes para que a artista plástica acompanhante ilustrasse as sequências da história que se transformara no livro, que foi montado e deixado de lembrança para a biblioteca da instituição. Com a preocupação em dar conta de um projeto tão ousado, Ana Luísa pareceu preocupada em captar cada minuto da atenção de todos. Pela experiência com os recursos teatrais, logo fez com que a contação se desenvolvesse de forma bastante fluída.

As crianças interagiram com o texto, demonstrando a participação esperada. Logo ao iniciar, utilizando entonação contundente, Ana começou a sussurrar e criar um clima de mistério, pois estava narrando a vida íntima de alguém. E como, diz o texto, “[...] vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo o mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa.” (LISPECTOR, 1999e, p. 1). Nesse aspecto, os olhos da contadora se transmutaram em torno da revelação do íntimo. Na sequência ela se aproxima do auditório e pergunta às crianças tímidas que estavam sentadas na frente do palco: “Você tem beleza por dentro?” (LISPECTOR, 1999e, p. 5). E aguarda os ouvintes responderem que “sim”, timidamente. “Aposto como tem. Como é que sei? É que estou adivinhando você.” (LISPECTOR, 1999e, p. 5), complementa então a contadora, deixando um sorriso de cumplicidade para os ouvintes. O clima de proximidade foi selado e tornou-se importante para a atividade o que demonstrou, por parte da contadora e do público, uma confiança recíproca.

Durante toda a *performance*, utilizando bastante as mãos e a voz elevada, Ana Luisa estava ainda bastante junto ao texto clariceano. De forma entusiástica, ela foi entretendo os presentes com muitos movimentos de deslocamento. Entre as páginas, o público e as ilustrações da parede, transitou com facilidade. Sua voz aguda, de timbre retumbante imitando o de uma galinha, o ritmo acelerado provocaram risadas nos ouvintes presentes. Houve uma intensidade na cadência do andamento da história devido ao tom cômico adotado pela contadora. A voz do contador, para sinalizar o tom da comédia, torna-se uma referência relevante. Por isso, elementos como o timbre, a altura, o ritmo, a intensidade vão conferir certa cadência à narração. Nessa perspectiva, a cadência é significativa.

É o ritmo, a respiração do contador de histórias, em consonância com a respiração da história. Para poder acompanhar a cadência da história, é necessária uma disposição interna do contador, para deixar-se levar pela respiração, pela cadência, pelo fluxo da narrativa, modulando a voz, o gesto e o olhar, de acordo com os diferentes “climas expressivos” que o conto contém. (MACHADO, 2004, p. 71)

O texto interpelativo de CL ajudou Ana Luísa na técnica da contação, favorecendo um fluxo de entrega à história entre os presentes. A contadora afirma que costuma estudar muito o texto antes de contá-lo, herança dos palcos e da profissão de atriz. Quando se trata da obra de um autor renomado, porém, afirma que não sentir-se bem na improvisação e na troca de palavras, preferindo respeitar o texto, mas sem amarras porque dependendo do público é preciso algumas adaptações. No caso de CL ela prefere contar com o livro, o que não é regra para contos curtos como “Felicidade Clandestina”, “Restos de Carnaval” ou “Uma Galinha”, que aprendeu a decorar.

Quando me aventuro a narrar contos de autores clássicos como Machado de Assis, Clarice Lispector, Marina Colasanti e Lygia Fagundes Telles, procuro reproduzir o texto na íntegra, lendo-o ou decorando-o. [...] Com as crianças mais novas, permito-me um pouco mais de liberdade, mas procuro não me afastar do autor. O texto literário é diferente do oral. A oralidade pede certa informalidade, um espaço para interagir com o público, por isso procuro mesclar trechos na íntegra com outros mais soltos. Assim, o autor está sempre presente, sem engessar minha narração. (LACOMBE, 2015, p. 44).

Sisto, também contador de histórias e autor de vários livros sobre o narrar, destaca que as técnicas de expressão são importantes para o aperfeiçoamento da *performance* do contador. Para contar melhor, elenca vários elementos que influenciarão na *performance*: emoção, texto, corpo, voz, olhar e espontaneidade. Nos aspectos referentes ao corpo, descreve o estudo dos gestos enfocando três possibilidades: o ilustrativo, o enfático e o sintético.

O gesto ilustrativo é caracterizado como o de fácil decodificação pela comunidade de ouvintes, pois é partilhado por uma convenção. “Essa tipo de gesto age em cima de conceitos (ideias) já coletivizados. [...] Aprendemos esses gestos por causa de seu uso generalizado.” (SISTO, 2005, p. 49). O autor cita exemplos: quando vamos ilustrar o ato de dormir, usamos as mãos juntas e as colocamos próximo da face, simulando um travesseiro. Ou quando vamos nos referir ao corpo, desenhamos no ar uma silhueta. O gesto é igual à imagem cujo sentido é compartilhado pela cultura visual.

O gesto enfático faz uso da força para chamar atenção sobre aquilo que o contador visa destacar. Ele é reforçado pela voz. Vem acompanhado de juízos do contador. São mais inconscientes e mais arbitrários. Ana Luísa Lacombe utiliza de forma progressiva esse tipo de gesto em sua contação de *A vida íntima de Laura*. Como está com uma das mãos ocupadas em segurar as páginas do livro que se constrói, o corpo se desloca com maior veemência por entre o palco e o público, demonstrando itinerância na ação de contar. As mãos auxiliam no acompanhamento das pausas vocais.

Como o texto clariceano é bastante interpelativo na *performance* de Ana, a vocalidade para a interrogação foi acompanhada pelas mãos inquietas que vão do gesto amplo no ar até a cintura, fazendo desenhos simulados no ar que auxiliaram na ilustração do texto. As mãos apontam para direções diferentes e atuam com expressividade para fazer o público prestar atenção às ações e aos questionamentos. Por essa razão, o gesto enfático é mais utilizado pela contadora que tenta usar os recursos expressivos que dispõem para se fazer compreender. O mesmo ocorre com os olhos e a face que mudam constantemente para expressar dúvida (face perfilada), espanto (olhos despertos), certeza (mãos abertas, rosto assertivo), confiança (mão côncava elevada à boca). Nessa perspectiva, sua contação reforçou a associação com as *performances* teatrais.

O último gesto apresentado por Sisto é o sintético. São gestos mais simbólicos. São menos convencionais e mais autorais. “Exprimem um valor pessoal, subjetivo do narrador em relação àquilo que diz. São mais originais porque pessoais como, por exemplo, alisar a perna para significar amor, em vez de colocar as mãos em cima do coração.” (SISTO, 1995, p. 51).

A *performance* de *O mistério do coelho pensante*, realizada por Vânia Maria Espeiorin, ocorreu de forma inversa a de Ana Luísa Lacombe no que se refere à cadência e ao deslocamento. Ela permaneceu sentada no palco da Feira do Livro de Caxias do Sul, rodeada pelas crianças. Com voz de timbre levemente grave, ritmo mais lento e suave tal qual “mamãe ganso”, Vania deixou-se levar pelo ritmo da história sem acelerar o processo de contação, pois não havia um tempo cronometrado para a *performance*. O ritmo foi de um *laissez-faire*, já que as crianças iam entrando na roda e não havia controle de permanência. No entanto, elas ficaram atentas e deixaram-se levar pela suavidade da voz da contadora.

Vânia acentuou ainda mais as perguntas do texto sobre a natureza do coelho. *Vocês já fugiram de sua casinhola? Vocês já viram coelho assustado? Onde fica o nariz do coelho?* Foram algumas questões acrescentadas à *performance* que deixaram as crianças ainda mais atentas, principalmente Bruna, a bebezinha de dois anos que ficou sentada no colo da contadora, e Sofia, a menina de quase cinco anos que ouvia atenta a cadência da narração.

Os gestos adotados por Vânia foram ilustrativos e enfáticos, principalmente remetendo a orelhas, coração e nariz do coelho Joãozinho. Essas partes corporais do animal foram indicadas por gestos que chamaram atenção dos pequenos que também estavam em fase de reconhecimento do próprio corpo. Durante a contação, Vânia também mostrou as gravuras. Ela não se preocupou em reproduzir todo o texto, saltando algumas partes devido às explicações e interrogações que realizou, apesar de utilizar o livro. “*Alguém já viu nariz de coelho, como é? Nariz de coelho nunca para de mexer*”, explica com os dedos em movimento que vão da face até o fechamento da mão, imitando o ato de cheirar. No andamento da história outras crianças foram chegando. Então a contadora resumiu a trama e recordou alguns momentos já narrados para que todos os recém-chegados acompanhassem a coerência da narrativa. Os gestos enfáticos são justificados pelo movimento das mãos e dos dedos para condução de trechos importantes, bem como da utilização das ilustrações para contar.

Um dos destaques da contação de Vânia é o clima de aconchego e proximidade com os ouvintes. Mesmo sendo um lugar de grande circulação, o palco da feira do livro se transformou num lugar silencioso diante da docilidade de sua *performance*. Ela conseguiu criar um clima de atenção e ao mesmo tempo captou pela palavra contadora a atenção dos tímidos ouvintes. Pela antecipação e questionamentos do texto clariceano, Vânia estabeleceu uma sintonia apropriada e marcou diferentes entonações, aumentando o prazer da audição. Neste sentido ela foi uma contadora perspicaz ao adaptar clima ao contexto da narração, pontuado pelo mistério, espanto e inovação, tal qual os antigos faziam na roda próxima à fogueira. Com afirma Sisto (1995, p. 52), “A manipulação dos climas de uma história faz parte da perspicácia do contador de antecipar que efeitos ele quer atingir, naquele momento, em sua plateia, para que o prazer da história seja cada vez maior.”.

O contexto da sala de aula utilizado por Ana Carolina Volpe para a contação de *Quase de verdade* também foi marcado pela tranquilidade e o clima era de proximidade entre ouvintes e contadora. Cerca de vinte crianças acompanharam sua *performance*. As mesmas

estudavam naquele lugar, o que pelo reconhecimento do espaço e da parceria entre alunos e contadora-professora desencadeou certa liberdade para acompanhar a narração da história do cachorro Ulisses que “latia” a intriga de galos, galinhas, figueira e bruxa. O timbre de voz agudo, a altura mediana e o ritmo tranquilo da contadora garantiram a cadência da narração.

Como Ana Carolina usou objetos para associar personagens, os gestos basicamente foram ilustrativos, pois remeteram à ação às dobraduras, aos grampos e aos bonecos. A contadora permaneceu sentada e as crianças em roda, compartilhando a trajetória do galo Ovídio. A história era interrompida para contemplação das ilustrações de Mariana Massarani. Ao final foram feitos desenhos sobre momentos mais marcantes de *Quase de verdade*. As palavras mágicas do “pirilim-pim-pim”, associadas ao grampo, transmitiram sonoridade à narração, trazendo musicalidade à *performance* da contadora, assim como o “au-au” onomatopaico de Ulisses, adorado pelas crianças.

Em todas as três contações analisadas, a *performance* aconteceu bastante fixa ao texto, mas distante daquilo que Zumthor especifica como grau zero da performance. Todos os contadores entrevistados declararam que ao contar as histórias deveriam ser fiéis ao estilo clariceano. Por isso, todos preferiram contar com o livro. Vânia Espeiorin se soltou um pouco mais, permitido trazer os ouvintes mais próximos da história, inserindo suas experiências na tentativa de ampliar as indagações já existentes em *O mistério do coelho pensante*. Ana Luísa Lacombe, no entanto, expressou em seu livro *Quanta História numa História* a necessidade de respeito a palavra do escritor na hora da movência para a oralidade. Por isso sua predileção pela narração com o livro e a fidelidade à palavra clariceana.

Dessa maneira, observei nessa postura do contador a fidelização à palavra “original”, um desejo consciente da manutenção da ordem do sagrado em relação ao literário, atingindo um aspecto quase religioso. Em “Elogio da Profanação”, Agamben (2007, p. 65) define a religião como sendo “[...] aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada.” Assim, o retorno ao mundo do falível, chamado de profanação, pode ser compreendido pelo mesmo pensador como “o que foi separado virtualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana.” (AGAMBEN, 2007, p. 66). O que se vê na contação de histórias da obra de CL é a sustentação do religioso e a negação do profano, com sutis exceções. Só há uma saída, segundo o filósofo, para a profanação do sagrado sem a sua abolição: o jogo. Para Agamben (2007, p. 67) “O jogo

quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito, como *jocus*, ou jogo de palavras, ela cancela o rito e deixa sobreviver o mito.”.

Ao lidar com textos literários que se movem para a *performance*, é possível brincar com as palavras sem deixar que o “texto do autor” se perca. Ao profanar sem obliterar o texto, utilizando-o como o jogo em que se devolve a comunidade de ouvintes o uso comum, permite-se que o ouvinte também faça parte da renovação da obra e de sua continuidade. O *homo ludens* do contador da cultura eminentemente oral deve estar também presente ao contador contemporâneo em sua *performance*. É preciso brincar com o texto literário em sua movência, permitir trazer o ouvinte para dentro dele e assim fazê-lo parte da concretização da contação, unindo o que foi separado pela sacralização. O próprio termo movência fora definido por Zumthor (2007) como “incessantes variações” recriadoras dos textos dados à *performance* quando este está entregue à memória em suas reiteraões. Dá-se assim o poder da palavra pronunciada, como explica Larrosa (2002, p. 21): “Creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e também que as palavras fazem coisas conosco.” Nas percepções de Zumthor e Larrosa, a ideia do profano como uma continuidade.

Esse é um desafio para o contador de histórias contemporâneo que busca na escrita o encantar pela narração. Adaptar, brincar e profanar o texto escrito não é proibido, mas um recurso importante para não secularizar a obra e assim torná-la viva e vibrante ao som do ouvinte. Um desafio para os contadores na movência, como fizeram os personagens de *Narradores de Javé*²⁹, simbólico filme de Eliane Caffé. No filme, ao precisar de um documento científico para dotar a pequena cidade de Javé como patrimônio histórico, os moradores do pequeno vilarejo decidiram cada qual inventar uma história sobre seus antepassados para garantir a autenticidade de um documento respeitado pela jurisdição. Nessa profanação, a cultura lúdica e imaginativa do homem se fez voz e verbo. Sugiro então “um dedinho” de profanação para os contadores leitores de CL, devolvendo aquilo que a própria escritora sugere na abertura de *O mistério do coelho pensante*: que as lacunas da história e os espaços não descritos sejam preenchidos pela comunidade de contadores e ouvintes.

²⁹ NARRADORES de Javé. Direção: Eliane Caffé. Produção: Eliane Caffé e Luiz Aberto Alves. São Paulo, 2003. Intérpretes: José Dummond, Néelson Xavier. Brasil, 2003. 100min.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sherazade é um arquétipo inscrito na figura do contador de histórias. Na cultura árabe, a inscrição se mitifica e revive por milhares de anos atravessando o ocidente. Advindo das línguas persas e do sânscrito, atravessa limites geográficos e temporais e influencia diversas culturas como potencialização do feminino. Christopher Vogler (1998, p. 48) afirma que “os arquétipos fazem parte da linguagem universal da narrativa. Dominar sua energia é tão essencial ao escritor como respirar.” A figura do contador de histórias reafirma o poder da palavra pela voz que tece a história, reacendendo o lugar da “podência”. O narrador figura como aquele que controla os fatos e prepara o elixir dos acontecimentos para seduzir a comunidade de ouvintes pela voz. CL, a contadora, sabe muito bem disso. Em “A quinta história”, conto que pertence ao livro *Felicidade Clandestina*, ela explicita o poder atribuído à sua figura de narradora tal qual Sherazade.

Essa história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noite me dessem. (LISPECTOR, 1987a, p. 154)

A técnica de dominar os fatos, organizar as sequências, escolher as palavras são parte das ferramentas que o contador dispõe. Ao preparar uma história, ele deve atentar para a estrutura do conto, seu “esqueleto”. Separá-lo então em partes para melhor compreendê-lo, como sugere Matos e Sorsy, contadores professores que relataram suas experiências com narrativas orais através do livro *O ofício do contador de histórias*. Aconselham que “o primeiro passo importante foi extrair a trama, a estrutura básica, a que chamamos esqueleto do conto.” (MATOS, SORSY, 2009, p. 28). Lacombe também aconselha dividir o conto em partes para melhor estudá-lo. “Prepare sua sessão de narração com cuidado: pense num roteiro coerente. [...] Entre uma narração e outra, dê um espaço para haver tempo de “sedimentação” da ideia anterior para, então, começar outra.” (LACOMBE, 2015, p. 71).

CL também parece pressentir da técnica muito antes da teoria formulada e brinca com elas em “A quinta história”. Revela ao leitor como cada parte inicia e é concluída. Como uma mestra da narração, ela vai segmentando as partes, propondo assim as mil e tantas possibilidades de articulação entre elas. Simultaneamente sedimenta a rigidez dessa estrutura e a desarticula no momento seguinte, como castelos de areia que se liquefazem à beira da praia.

A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. (LISPECTOR, 1987a, p. 155)

O circuito de histórias que a contadora de histórias CL propõe remete a estratégia de intertextualidades que a escritora vai enredando com seus textos ao longo da sua trajetória com a palavra. Muitos de seus textos estão reinscritos em gêneros literários diferentes como da crônica para o conto, do conto para o romance, do romance para o livro infantil e juvenil. É notável perceber como CL faz inserções de pequenas tramas que já foram escritas em outros textos, acrescentando partes e excluindo trechos. Em muitos casos, os personagens e as sequências estão novamente lá, revigorados, em outros escritos de fôlego. Suas personagens saem de cena, descansam a sombra da escrita e ressurgem plenas. Há em CL um exercício de escrever como uma tentativa, fundindo gêneros, rasurando estruturas e rompendo clichês. Assim ela se desterritorializa, disseminando a figura arquetípica de Sherazade como uma espécie de errância para além das identidades fixas, em busca de uma existência na escrita que se confirma como um projeto ético, estético e metafísico.

[...] a ficção clariceana participa de diversos gêneros literários e discursos, sem pertencer propriamente a nenhum deles. Pertencer seria encontrar no romance, no conto ou na crônica, formas aparentes de sua produção, a essência fixada, ignorando-se assim a potência de uma escrita em jatos e formações não figurativas, que se limitam com o informe. (NASCIMENTO, 2012, p. 197)

Neste trabalho, as análises foram centradas na obra infantil e juvenil de CL. No entanto, o diálogo com as obras classificadas editorialmente como “adultas” também aconteceram no intuito de identificar como CL, tal qual a Moça Tecelã – a personagem emblemática da obra de Marina Colasanti, também um arquétipo de Sherazade – tece e destece histórias. “Eu já perguntei a um médico se é normal ter tantas ideias ao mesmo tempo e ele me disse que todo mundo tem, por isso eu me perco.” (LISPECTOR, 2011b, p. 135), justifica CL em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, no ano de 1976.

Nesse episódio, CL confessa que a confusão mental tem uma razão quase didática diante da profusão de ideias e de trabalhos e que a acompanharam por décadas e que inclusive foram motivos de consultas médicas. No período mais conturbado de sua vida de escritora-mãe, destaca o tempo em que trabalhava no projeto *A maçã no escuro* e teve de deixá-lo para dedicar-se aos rascunhos do que viria a se tornar o livro infantil *O mistério do coelho pensante*. O motivo era a voz insistente do filho Paulo Valente Gurgel, à época com três anos de idade, que solicitara que a mãe se misturasse com a escritora e produzisse algo para encantar a criança que precisava de atenção. E histórias vieram como forma de uni-los ainda mais.

Com a capacidade de encantar as crianças, misturar personagens, fórmulas, fatos da vida cotidiana com a magia da existência, CL torna-se uma bruxa da literatura para além dos rótulos. Nem boa, nem má, uma bruxa falível, mãe amorosa de seus filhos e das crianças, respeitosa com seus leitores. Como confirma Gotlib sobre a obra de Clarice e os diálogos com outros gêneros literários, “a bruxa sabe repetir a fórmula e calcular novas combinações. Eis aí o segredo alquímico dessa forma narrativa tão antiga e tão recente de contar.” (GOTLIB, 2009, p. 346). Como a bruxa má Oxélia, e a bruxa boa Oxalá, de *Quase de verdade*, ela é capaz de muitas magias com as palavras, o que se consolidará com sua participação no Congresso de Bruxaria na Colômbia, onde “O ovo e a galinha” será lido para o deleite dos participantes. Sherazade, mãe, bruxa, encantadora de palavras e tantas outras. Daí a necessidade da reinvenção, da postergação, das epifanias, da escrita do devir, procrastinada, um projeto inacabado de obra. Como assinala a própria ao começar *A paixão segundo GH*:

— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra coisa? A isso queria chamar de desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização interior. A isso prefiro chamar desorganização, pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha e sei que não tenho capacidade para outro. (LISPECTOR, 1998f, p. 11).

Há na escrita clariceana, um contínuo deslocamento do sujeito, cuja identidade móvel é perseguida por uma disposição à errância. Stuart Hall (2014) vê essa característica do escritor como atrelada ao movimento de uma modernidade tardia. Nela, o sujeito descentrado, que ora se inscreve, ora se apaga, não consegue estabelecer uma identidade e precisa

insistentemente do outro para tentar se conhecer. Esse movimento de escritura-leitura pode ser instaurando também na relação contadores-comunidades de ouvintes com o devir da contação para novas e possíveis articulações. Por ser uma literatura que demanda o leitor e uma contação que prescindem o ouvinte, a obra de CL “[...] desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre possibilidade de novas articulações – a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos [...]” (HALL, 2014, p. 14). Essa errância está ligada também “[...] a uma busca ética e espiritual ao longo de uma trajetória, que se apoia na figura concreta de uma fuga, com que se alterna e confunde.” (NUNES, 1989, p. 152).

O que separa sensivelmente a literatura dita “adulta” de CL daquela produzida para crianças, principalmente em sua primeira fase, é o acentuado tratamento monológico do eu narrador ou de sua suposta onisciência em prol de um trabalho profundo com as palavras que buscam refletir sobre sua construção enquanto ser e linguagem. Embora mais explícitos na obra adulta, principalmente nos primeiros romances (aqueles que vão de *Perto do coração selvagem* até *A cidade sitiada*), existem poucos resquícios desse tratamento reflexivo monológico na obra infantil e juvenil. Entretanto, na produção dedicada às crianças, há uma exigência muito mais expressiva pela ação, comum ao gênero, rumo então ao dialogismo com o leitor/contador em construção de parcerias. CL tenta cumprir essa meta da cumplicidade, mesmo quando se esquece do roteiro e da estrutura, passando a dedicar-se ao caráter reflexivo. Isso pode ser verificado em várias sequências de *Quase de verdade*, quando o cão-narrador Ulisses late como se fosse exigência do próprio leitor-contador.

Ocorre também nas constantes tentativas de retomadas em *O mistério do coelho pensante* que usa os chamados recorrentes do “Como eu ia contando” a fim de desencadear novos acontecimentos para que a ação se sobreponha ao comentário reflexivo, rumo à introspecção, recurso comum às narrativas adultas de CL. Para Nunes (1989), esse duelo entre ação e reflexão configura-se como um estilo narrativo, o drama da linguagem clariceano

A narrativa é o espaço agônico do sujeito – o espaço onde ele erra, isto é, onde ele se busca – o deserto em que se perde e se encontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra, num processo em círculo, que termina para recomeçar, e cujo início não pode ser mais do que um retorno. (NUNES, 1989, p. 76)

Assim, a produção dedicada às crianças realizada por CL consagra um aspecto peculiar ao estilo da escritora: a demanda do leitor. É visível por esta perspectiva a necessidade dele, pois em todos os cinco livros infantis e juvenis, o narrador quer conversar

com leitor/ouvinte, necessita de sua participação na construção da obra. Consagra-se o seu aspecto aberto, inacabado, compartilhado da literatura feita para crianças e jovens. Como visto na análise textual do projeto infantil e juvenil, presente ao segundo capítulo desta tese, explicitam-se no seu texto as marcas da oralidade. O narrador clariceano traz o leitor para dentro da obra, por isso o texto demanda o leitor. Nessa assimetria estabelecida, o dialogismo presente prevê uma literatura de permanente construção.

Talvez seja este justamente o traço marcante de toda a literatura infantil produzida por Clarice Lispector: a incorporação da figura do leitor como parte fundamental de sua narrativa. Em suas histórias infantis, Clarice frequentemente solicita seus leitores-mirins a adivinhar coisas, inventar histórias, responder perguntas. E embora a trama de seus livros feitos para crianças seja, invariavelmente, bastante escassa, esse despojamento é compensado pela vivacidade de uma voz que se faz tão íntima, que se torna impossível para o leitor ficar indiferente aos seus apelos. (MANZO, 2001, p. 175)

Com as crianças, CL permite uma nova liberdade, a de brincar com o leitor. Seus textos tornam-se mais cômicos pela própria natureza da ludicidade, refletindo inclusive em sua obra dita “adulta”. Manzo (2001, p. 187) analisa que é possível a partir de *Água Viva*, encontrar “ecos bastante nítidos de uma liberdade que fora primeiramente experimentada por ela em sua ficção infantil”. Anteriormente, talvez *Felicidade Clandestina*, por seu tom lírico e melancólico que contempla as recordações da infância no Recife e as relações familiares, seja também uma obra emblemática que traga marcas de um humor nostálgico. No entanto, observei nas produções da fase final de carreira da escritora certa “graça” sem jeito, um lirismo sutil de um riso triste. Esse efeito da caracterização está presente na tímida e pisada ingenuidade de Macabéa, em *A hora da estrela*, no duelo mordaz entre Ângela Pralini e o narrador de *O sopro de vida*. Também na docilidade sinestésica de Lorelay e sua relação com o mar, as maçãs e as crianças em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

CL não estabelece um diálogo com as crianças no sentido de inferiorizá-las com uma linguagem primária. Pelo contrário, as respeita na sua condição de adulta, falando-lhes sobre os pecados do mundo como uma voz materna. Isso está presente tanto em *A mulher que matou os peixes*, como em *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*. Como uma mãe-escritora consciente, ela desnuda a alma errática e contraditória do adulto que confessa seus crimes. O conteúdo das narrativas confirma aos leitores mirins que errar é possível, mas deve-

se perdoar, pois a experiência é sempre recompensadora, apesar da dor. Numa entrevista para o *Jornal do Comércio*, em 1973, ela explicará essa relação.

Nada do que escrevo é mentira. Eu não minto para crianças. Não tenho a pretensão de dar lições de moral às crianças, mas de mostrar-lhes certos erros que os adultos insistem em cometer. Aqui, escrever para crianças significava fazer pieguismo. Eu não gosto disso. Para alguém escrever para crianças deve também escrever para adultos. Não se deve rebaixar a criança, mas elevá-la. (LISPECTOR, 2011b, p. 86)

Sobre a complexidade de seus textos, CL disse nunca compreender o adjetivo de “hermética”. A justificativa é que se as crianças a compreendiam, não poderia ser rotulada com uma escritora difícil. Em entrevista ao tradutor e escritor Eric Nepomuceno, em 1976, ela fala da sua distância dos intelectuais e dos literatos, confirma sua função de mãe-escritora (não necessariamente nesta ordem) e ressalva que precisa dos leitores para completar sua escrita, um trabalho de partilha em que o leitor é também parte do processo. Nesse desfazer das fronteiras entre escritores e leitores, CL faz apologia à significância da construção:

Creio, isso sim, na interpretação de cada leitor. Em minha opinião, um livro – ou um quadro, ou uma melodia, ou um filme – não pode, não deveria passar despercebido. Eu quero que cada um entre no relato, no conflito. E que a partir dali, encare de uma maneira pessoal o que eu escrevi a minha maneira. Entende? (LISPECTOR, 2011b, p. 119)

Essa inseparabilidade, da produção/recepção da obra literária, também permeia o processo de contação de histórias e a recepção dos ouvintes. As paisagens construídas pelos ouvintes no processo de narração também são figurativas de uma construção que é particular e dependente do outro. Agamben, em *Profanações* (2015, p. 357), assinala que obra, artista e operação criativa “estão ligados numa máquina de três faces”. Para o filósofo, essas noções complementares que ligam o artista ao seu meio são propostas de que chama de “máquina artística da modernidade”. O que se pode acrescentar ao raciocínio do autor são os referendos de Candido (2006), Evan-Zohar (2013), Iser (1996) e Jauss (1994) que destacam a recepção da obra como também fundamental para sua sobrevivência. Esses autores ressaltam essa face tão importante desta perspectiva pela via do leitor que desencadearão a recepção e a *performance*.

Como explicar a sobrevivência do texto clariceano em pleno século XXI, de sua movência para a instância da *performance* como objeto a ser partilhado na contação de histórias? Primeiro, registrei que o projeto de literatura infantil e juvenil de CL se inspira na tradição da

literatura dedicada às crianças (o bestiário, as referências lobatianas, os seres mágicos) e também na transgressão de uma tradição (a procrastinação, a estagnação da ação em prol da conversa, a digressão sobre a natureza, o estímulo ao pensamento, à filosofia e às emoções). O projeto aponta para a confluência da normatividade para, em seguida, instaurar uma ruptura, pontuando uma tensão. A resposta para a demanda do texto clariceano junto aos leitores e ouvintes é que ele responde às indagações das crianças e jovens desde sua primeira publicação, uma vez que trata de dilemas universais do ser humano em fase de desenvolvimento e autoconhecimento.

A obra de CL continua a ser contada porque trata de temas relevantes para o leitor mirim e porque não dizer adulto. Daí sua difícil caracterização para o “somente para crianças”, embora marcada editorialmente. Contadores adultos sentem-se fascinados pela obra clariceana. Os temas assombram a curiosidade de qualquer faixa-etária: opressão, vida, morte, natureza, relações entre pais e filhos e saberes dos povos historicamente dizimados, como ocorre em *Como nasceram as estrelas*. Assim, o texto clariceano figura-se como de vanguarda por apagar aspectos de uma pedagogia propriamente coercitiva ou moralmente dada. Faz pensar, não impõe moral, nem tenta ensinar. Resgata a realidade, propondo revê-la com as alteridades.

Dessa forma, como afirma Zilberman, a literatura dita infantil e juvenil pode se configurar como desafiadora e integrante do movimento artístico. “Nesta medida, deverá ser interrogadora das normas em circulação, impulsionando o seu leitor a uma postura crítica a realidade e dando margem à efetivação dos propósitos de leitura enquanto habilidade humana.”. (ZILBERMAN, 1998, P, 70). É isso por isso que os livros de CL são passíveis à disseminação por seus contadores-leitores.

Os afetos em torno da literatura de CL para crianças por contadores de história são indícios da recepção positiva de sua obra na comunidade de ouvintes. As crianças param para escutar as aventuras do coelho Joãozinho, perguntando-se como ele escapará daquela gaiola que, apesar de dar-lhe comida, o aprisiona em *O mistério do coelho pensante*. Também para compreender aquela mulher que teve tantos animais de estimação e cuidou deles com tanto carinho, mas esqueceu-se de dar comida aos peixes que vieram a falecer em *A mulher que matou os peixes*. As crianças ficam intrigadas com o fato de Laura, a galinha, ser poupada, apesar de sua pouca inteligência e grande coração em *A vida íntima de Laura*. O mesmo ocorre com Odisseia e Ovidio, casal penoso, explorados pela figueira enfeitada na obra

Quase de verdade. O respeito à cultura indígena e ao resgate das tradições são temas também visitados pelos contadores de história, através do constante reconto das lendas brasileiras em *Como nasceram as estrelas*.

Como conclusão deste trabalho fica o questionamento sobre a sobrevivência da contação de histórias e da própria infância neste contexto contemporâneo de tecnologias midiáticas massificadoras e consumismo compulsivo. A infância de árvores, quintais, natureza, brincadeira, relações humanas, sofrerá abalos significativos num contexto onde a criança tem sua ingenuidade oprimida pelo crescimento precoce rumo à adultização? As respostas são provisórias. No entanto, o que se procurou situar a partir deste trabalho é que a figura do contador de história tem-se mantido atuante no mundo globalizado, talvez pela necessidade do ser humano em manter vivo o “sujeito da experiência”. Larrosa o explicita, numa releitura do legado de Benjamin:

[...] o sujeito da experiência se define, não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à posição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA, 2002, p. 19)

As predisposições elencadas por Larrosa dão conta de explicitar que enquanto o ouvinte estiver disposto a aprender com o outro, as histórias terão o seu lugar na cultura. Quando a cultura for o lugar da diferença, da heterogeneidade, da pluralidade, haverá respeito e espaços lúdicos para aprender. Haverá também espaço para a oralidade e para a *performance*. O contador contemporâneo encontrará seu público, mesmo que a norma e a disciplina se impuserem no regime totalitário da globalização pela via do consumo e da pasteurização. Como afirma Santos (2008, p. 143), “Hoje o universalismo tem vindo a ser confrontado pelo reconhecimento da diversidade epistemológica, ontológica e cultural.” Assim, o espaço para os setores populares e para as diferentes culturas não será perdido e tem sido resgatado pela “podência” da palavra do contador.

A oralidade não é só tradição, mas também devir, projeto. Uma totalidade dialética que não permite abstrair das condições em que se transmite: sempre haverá um contador por um lado, e um público por outro. Entre ambos se estabelece um jogo sutil de perguntas, respostas, aportes e questionamentos e outros tipos de intervenções que impedem de pensar o público como um receptor passivo para conferir-lhe um caráter de co-criador. (COLOMBRES, 1997, p. 79, tradução nossa)

Mesmo com a mídia de massa e com as interconexões líquidas via internet pela cibercultura, haverá um ser à procura da palavra e da experiência no mundo da concretude das relações. O poder da palavra pronunciada terá seu mistério desbravado pelo sujeito da aprendizagem que circula pelos bosques de leitura, pelas bibliotecas, pelas ruas das cidades, pelas escolas. A *performance* terá no observador atento e contemplativo o seu poder de captura revelado. Na narração, o tempo presente será momentaneamente abduzido pela ação daquele que o pronuncia pela palavra, remetendo o ouvinte para os tempos de outrora. E nesse interser de tempos e espaços, a contação permanece no seu lugar de afetos, num exercício poético de identificação e compreensão da vida e das vozes. Nessa experiência, os escritos clariceanos encontrarão espaço para a movência pela voz do narrador performático, o que revelará para as gerações a face contadora de histórias de CL.

REFERÊNCIAS

- Sobre Clarice Lispector

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Visão de Clarice Lispector**. Discurso de primavera e algumas sombras. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ARÊAS, Vilma. Bichos e flores da adversidade. In: _____. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, p. 224-240, 2004.

AGUIAR, Joaquim Alves de. A voz de Clarice. In: GAZZOLA, Ana L. Almeida (Org). **A mulher na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 1990, v. 1.

BARBOSA, Vânia Maria Castelo Barbosa. **A literatura de Clarice Lispector para crianças: um convite à infância**. 2008. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço de um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CASTELLO, José. **O inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DINIS, Nilson. **A arte da fuga em Clarice Lispector**. Londrina: Eduel, 2004.

GALETI, Lúcia M. **O Bestiário de Clarice Lispector**. 2001. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

GOMES, André Luís. **Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro**. Brasília: UNB, 2007.

GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice - Uma vida que se conta**. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. **Clarice: fotobiografia**. São Paulo: Edusp, 2008.

IANNACE, Renato. **Retratos de Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987a

_____. **Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987b.

_____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

- _____. **A cidade sitiada.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.
- _____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.
- _____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.
- _____. **Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998h.
- _____. **Quase de verdade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. **A mulher que matou os peixes.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- _____. **A legião estrangeira.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- _____. **O mistério do coelho pensante.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.
- _____. **A vida íntima de Laura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.
- _____. **Um sopro de vida: fragmentos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.
- _____. **A bela e a fera.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999g.
- _____. **O lustre.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999h.
- _____; SABINO, Fernando. **Cartas perto do coração.** 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. **A Descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.
- _____. **Aprendendo a viver.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.
- _____. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. **Entrevistas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007a.
- _____. **Minhas queridas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007b.
- _____. A Força de um Sonho. In: **Como nasceram as estrelas** – doze lendas brasileiras. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a. (Série Pequenos Leitores)
- _____. **Encontros.** Evelyn Rocha (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011b.
- _____. **Correspondências de Clarice Lispector.** Teresa Monteiro (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MANZO, Lícia. A aproximação vida e obra em Clarice Lispector. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 228, 2007. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1145&secao=228. Acesso em: 26 abr. 2014.

_____. **Era uma vez eu: a não-ficção na obra de Clarice Lispector.** Juiz de Fora: UFJF, 2001.

_____; FERREIRA, Teresa Cristina (Org.). **Outros escritos de Clarice Lispector.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MONTEIRO, Teresa. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOSER, Benjamin. **Clarice.** São Paulo: CosacNaify, 2009.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem.** São Paulo: 1989.

PESSANHA, José Américo Motta. **Clarice Lispector: o itinerário da paixão. Remate de Males.** Campinas, n. 29, ago. 1989. Disponível em: <
<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3001>>. Acesso em: 10 set. 2011.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector.** Petrópolis: Vozes, 1979.

SOUZA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector: figuras da escrita.** São Paulo: IMS, 2012.

_____. **Clarice Lispector. Pinturas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

VASQUEZ, Pedro Karp (Org.). **Clarice Lispector: de escrita e vida – crônicas para jovens.** Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

- Sobre a teoria crítica

AGAMBEN, Giorgio. **Arqueologia da obra de arte.** Disponível em: <
<http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/34P-349-361.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

_____. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2011.

ALMEIDA, Maria Inês; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

AMARAL, Amadeo. **Tradições populares.** 2. ed. São Paulo: Hucitet, 1976.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira.** 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

ARISTÓTELES. **Poética.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer.** Porto Alegre: Artmed, 1990.

AZEVEDO, Ricardo José Duff. **Abençoado e danado do samba**: o discurso da pessoa, das histórias, das hierarquias, do contexto, da oralidade, do senso comum e da folia. 2006. 220 f. Tese (Doutorado em Letras)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. **Como o ar não tem cor, se o céu é azul?** Vestígios dos contos populares na literatura infantil. 1998. 180 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. Prefácio. In: AGUIAR, Vera Teixeira (Org.). **Conto e reconto**: das fontes à invenção. São Paulo: ANEP, Cultura Acadêmica, 2012.

BACHELARD, Gastón. **A Poética do devaneio**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAJARD, Élie. **Da escuta de textos á leitura**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANDINI, Alice. Rumos de uma escolha: a arte de contar histórias e a biblioteca pública. In: MORAES, Fabiano; GOMES, Lenice (Org.). **A arte de encantar** – o contador de histórias e seus olhares. São Paulo: Cortez, 2012.

BARROS, Manoel de. **Exercícios de ser criança**. São Paulo: Salamandra, 1989.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **O mal estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002.

BETTELHEIN, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. São Paulo: Paz e Terra, 1985,

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Viver de criar cultura, cultura popular, arte e educação. In: _____. **Cultura Popular e Educação**: Brasília: MEC, 2008.

BRENMAN, Ilan. **A condenação de Emília**: o politicamente correto na literatura infantil. Rio de Janeiro: Aletria, 2012.

- _____. **Através da vidraça da escola**. Rio de Janeiro: Aletria, 2012.
- _____. **Mais narrativas preferidas de um contador de histórias**. São Paulo: DCL, 2011.
- BRUNER, Jerome. **Fabricando histórias: Direito, Literatura e Vida**. São Paulo: Letra e Voz, 2014.
- CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ouro sobre o Azul, 2006.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e cultura**. São Paulo: Global, 2004.
- _____. **Contos tradicionais do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Global, 2013.
- _____. **Literatura oral**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- CASTRILLÓN, Silvia. **O direito de ler e de escrever**. São Paulo: Pulo do Gato, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. Salvador: Secretaria Municipal de Cultura do Estado da Bahia, 2012.
- CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2001.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil e Juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. **Literatura Infantil**. Teoria, Análise e Didática. 7. ed. atual. São Paulo: Moderna, 2002.
- COLOMBRES, Adolfo. **Celebración del Lenguage**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997. Série Antropológica.
- _____. **Sobre la cultura y el arte popular**. 2.ed. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2007.
- COLOMER, Teresa. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**. São Paulo: Global, 2007.
- CORSO, Diana; CORSO, Mario. **Psicanálise da terra do nunca**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2011.

_____. **Fadas no Divã**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2006.

COSTA LIMA, Luis (Org.). **A literatura e o leitor**: textos sobre estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COUTINHO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

DOLTO, Françoise. **Tudo é linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O sistema literário. Tradução Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. **Revista Translatio**, n. 5, 2013. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/translatio/issue/view/2211/showToc>. Acesso em: 20 jan. 2015.

FERNANDES, Frederico. **A voz e o sentido**: poesia oral em Sincronia. São Paulo: UNESP, 2007.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. O código em férias. In: _____. **Olhar periférico**. São Paulo: Edusp, 2001.

FERREIRA, Lucia; ORRICO, Evelyn. **Linguagem, identidade e memória social**. Novas Fronteiras, Novas Articulações. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

FERREIRO, Emília. **Cultura escrita e educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2001.

_____. **Relações de (in)dependência entre a oralidade e a escrita**. Porto Alegre: Artmed, 1990.

FLACH, Alessandra Bittencourt. **Nós, os fabulistas**: o pensamento baseado na oralidade e as narrativas de Guimarães Rosa. 2007. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

_____. **Vozes da memória**: o contador de histórias em narrativas orais urbanas. 2013. 160f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

FOUCAMBERT, Jean. **A leitura em questão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. 41. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Educação e mudança**. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

- GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Porto Alegre: LP&M, 1994.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2004.
- GILLIG, Jean-Marie. **O conto na Psicopedagogia**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.
- GIRARDELLO, Gilka. **Uma clareira no bosque: contar histórias na escola**. Campinas: Papirus, 2014.
- GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1991.
- GOLDIN, Daniel. **Os dias e os livros: divagações sobre a hospitalidade da leitura**. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- GOMES, André Luís. **Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro**. Brasília: UNB, 2007.
- GOMES, Purificacion Barcia. **O método terapêutico de Sherazade: uma história de loucura, de desejo e cura**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- GRAVATÁ, André et al. **Volta ao mundo em 13 escolas: sinais do futuro no presente**. São Paulo: Coletivo Educ-ação. 2013.
- GUTFREIND, Celso. **O terapeuta e o lobo: a utilização do conto na psicoterapia da criança**. Porto Alegre: 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura na teoria da ação. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HARTMANN, Luciana. **Gesto, palavra e memória**. Florianópolis: UFSC, 2013.
- _____. As narrativas pessoais e a constituição dos contadores de causos como sujeitos. In: _____. **Donos da palavra: autoria, performance e experiência em Narrativas Oraís na América do Sul**. Santa Maria Editora da UFSM, 2007.
- HAURÉLIO, Marco. **Contos e fábulas do Brasil**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- HAVELOCK, Eric. A equação oralidade: cultura escrita, uma fórmula para mente moderna. In: _____. **Cultura, escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995.
- HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ISER, Wolfgang. O jogo no texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor – Textos de Estética da Recepção**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vânia Maria. **Ler e compreender os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

LACOMBE, Ana Luísa. **Quanta história numa história**. São Paulo: É Realizações, 2015.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores e leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

_____. **Do mundo da leitura para a leitura de mundo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2010.

LARROSA, Jorge. Notas sobre o saber da experiência e a experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 19, jan-abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>, Acesso em: 14 jun. 2015.

LEFEVERE, Andre. Why waste our time on rewrites? The trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, Theo (Ed.) **The manipulation of literature: Studies in literary translation**. London: Croom Helm, 1985. p. 215-243.

LEMAIRE, Rita. Tradições que se refazem. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 35, Jun. 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

MACHADO, Ana Maria, ROCHA, Ruth. **Contando histórias, formando leitores**. Campinas: Papirus, 2011.

MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: Divisão Cultural do Livro, 2004.

_____. **Violino cigano e os contos das mulheres sábias**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

MANDALA. In: **DICIONÁRIO de Símbolos**. Porto: 7 Graus, 2015. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/mandala/>. Acesso em: 01 abr. 2015.

MANIFESTO sobre Bibliotecas Públicas. IFLA/UNESCO. Disponível em: <<http://archive.ifla.org/VII/s8/unesco/port.htm>>. Acesso em: 14 maio 2013.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 2004.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MATOS, Gislaine Avelar. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____.; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MATURANA, Humberto, VERDEN ZOLLER, Gerda. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano**. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MUNDUKURU, Daniel. **Janelas da imaginação: experiências singulares com os contos da tradição oral e outras histórias**. São Paulo: Espaço Pedagógico, 2000.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Campinas: Papyrus, 1998.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil: voz de criança**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

PATRINI, Maria de Lourdes. **Renovação do conto: emergência de uma prática oral**. Rio de Janeiro: Cortez, 2005.

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

PAZ, Octávio. **Os signos em rotação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

PENTEADO, Roberto Whitaker. **Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto**. São Paulo: Globo, 2011.

PEREIRO, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia. **Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PÉREZ, Elvia. Narração oral ou teatro? A arte de contar histórias e o teatro. In: MORAES, Fabiano; GOMES, Lenice (Org.). **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares**. São Paulo: Editora Cortez, 2012.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Leituras: do espaço íntimo ao espaço público.** São Paulo: Editora 34, 2013.

PRIETO, Heloisa. **Quer ouvir uma história?** Sobre as histórias que a literatura e o cinema contam. São Paulo: Bamboo Editorial, 2014.

QUINTANA, Mario. **Obras completas.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ROSA, Rogério Reus Gonçalves da. A relação afro-ameríndia entre o Negrinho do Pastoreio e o Saci-Pererê na mitologia. **Revista Antares: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, p. 175-203, jul-dez. 2013.

SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática.** São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

SANTA, Everton Vinicius de. O Ciberespaço e os polissistemas: influências nos sistemas literários. **Todas as musas**, Porto Alegre, ano 3, n. 1, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.todasasmusas.org>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Gramática do tempo: para uma nova cultura política.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária, crítica da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SILVA, René Marc da Costa. Conto e Reconto, literatura e (re)criação. In: _____. **Cultura popular e educação:** Brasília: MEC, 2008.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias.** Curitiba: Positivo, 2005.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e escrita. In: _____. **A tradição oral.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

SOARES, Magda. **Alfabetização e letramento.** 4. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

SUBIRATS, Eduardo. Culturas populares e crise civilizatória. In: BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana (Org.) **Pavilhão das culturas brasileiras: puras misturas.** São Paulo: Terceiro Nome, 2010. p 271-278.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. De palmeiras e colibris ou de como a voz guarani vem se tornando letra. In: EWALD, Felipe Grune et al (Org.). **Cartografias da voz.** São Paulo: Letra e Voz, 2010.

TIERNO, Giuliano (Org.). **A arte de contar histórias: abordagens poética, literária e performática.** São Paulo: Ícone, 2010.

VIGOTSKI, Lev Semenovic. **Imaginação e criatividade na infância.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor** – estruturas míticas para escritores. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

WINNICOT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZABALA, Antoni. **Enfoque globalizador e pensamento complexo**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 10. ed. São Paulo: Agir, 1998.

_____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Senac, 2001.

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

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

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

_____. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

APENDICÊ A – ENTREVISTAS TRANSCRITAS DE GRAVAÇÃO

LUCÉLIA BORGES PARDIM – CONTADORA DE SERRA DO RAMALHO – BA

Como começou o seu vínculo com a arte de contar histórias? Desde criança era algo comum contar histórias, algo natural. Na minha região, as mães, as tias e as avós usavam os contos para dar exemplo, ensinar alguma coisa. Era algo também para entretenimento. Naquela época, nos anos 1980, televisão era escassa na minha terra e a programação era pouco voltada para a criança. Os contos representavam a hora do encontro, a hora da partilha, era algo natural. Cresci repetindo as histórias e depois aqui em São Paulo fui surpreendida com a efervescência e a quantidade de contadores. Para mim foi novidade porque lá era uma coisa natural. Quase todas as pessoas adultas são contadoras e contam histórias e as crianças em algum momento quando queriam fazer parte da brincadeira contavam as suas histórias que ouviam de mães e dos mais velhos. Essa instituição do contador foi novidade, porque lá era tão espontâneo. Aqui, fui então numa contação uma vez e achei muito mais teatro do que contação. Aí eu disse: “isso é teatro, não é contação! É performativo!” Mas depois fui com o tempo me permitindo essa nova interface, esse novo olhar sobre a contação urbana. Mesmo com livros, a contação urbana. Porque também se contava para um público que não era um público íntimo. Daí foi que eu comecei a ter essa marcação como contadora. Para mim o conto era uma coisa natural.

E que histórias você gosta de contar? Eu gosto de contos maravilhosos, mas principalmente contos com animais. Acho interessante, essa coisa das lendas, do folclore que envolve animais. Essa coisa de imaginar que houve um tempo em que os bichos falavam.

A questão dos bichos, da (des) humanização do bicho/homem é uma questão muito presente na literatura da CL. O que você conhece sobre a CL e se esse tema te chama a atenção no trabalho dela? Por CL ter uma marca muito psicológica por tentar entender ou explicar o ser, acaba que expressando o sentimento que a gente tem de bestialidade do homem, as vezes, e você acaba transferindo para o animal sentimentos e o que acontece mesmo com relação às fábulas, os sentimentos humanos e às vezes o animal resolve muito mais fácil os seus entraves, os seus problemas pessoais e conflitos do que nós humanos. Acho que a CL tem muito disso. Então tem-se a questão do impossível que é um animal falar, pensar, mas a partir dessa transcendência do animal como uma possibilidade de pensamento, ela provoca primeiro o espanto e depois a possibilidade de reflexão sobre um outro mundo, outras possibilidades.

Como foi o primeiro contato com a obra da CL? Na adolescência eu lia, aqui, acolá os contos. Muito esporádico nessa época. Eu lembro que estava lendo Cecília Meirelles e Rogério, um amigo meu, estava no ensino médio, ele me emprestou um livro chamado *A paixão segundo G.H.* Levei um susto. Mas um susto que desperta. Através desse susto me apaixonei por CL, aquela maneira de escrever diferente. Achei muito filosófico. De muita reflexão. Aí me apaixonei. Quando eu estava na faculdade de Letras, tive uma disciplina chamada Teoria Literária em que a obra escolhida foram os textos de CL que tratavam de epifanias e catarses. Esse momento serviu para me aproximar da obra de diferentes formas e realizar diferentes reflexões. Foi o momento de amadurecimento e a leitura foi outra. Os mesmos contos que havia lido, mas a interpretação foi outra. Foi muito interessante.

O que você conhece da literatura infantil e juvenil da CL? Eu fiquei muito surpresa quando tive contato com os recontos de *Como nasceram as estrelas - doze lendas brasileiras*. Cada conto corresponde a um mês do calendário. Fiquei muito intrigada com os textos, pois ela não tenta explicar, ela dá um tom mais literário para as lendas que são da tradição oral. Acredito que isso é muito recorrente para o leitor que está acostumado com a escrita, mas achei muito interessante essa nova leitura dos contos tradicionais. Existem elementos que são da tradição, mas que é dada uma roupagem nova, tenta-se fazer uma leitura rebuscada dessas lendas. Eu achei mais rebuscada.

Alguns críticos separam a literatura adulta da CL da literatura feita para as crianças. A própria CL diz que tenta buscar um outro tom, diferente, para falar para os pequenos. Como você percebe a presença da oralidade em *Como nasceram as estrelas - doze lendas brasileiras*? Você nota muito a diferença da literatura da CL destinada às crianças. Apesar dessa coisa da oralidade muito presente, você percebe que na destinada às crianças ela se volta muito para a participação do leitor no conto, ao invés de ser mais subjetiva. Há uma preocupação maior com a interação com o leitor. É uma leitura mais compartilhada do que a literatura dita adulta. Por exemplo, eu conheço várias versões da tradição oral da “Festa no Céu”. Com esse final da CL não sei se foi proposital da parte dela ou colhido de alguma versão. Por exemplo: “moral da festa, bem não houve”. O esperado normalmente é que tenha uma explicação de porquê o sapo não anda mais em pé e sim pulando em quatro patas. Então CL fala que não, que não há uma moral. Ele se deu muito bem no final das contas. Foi esperto e se deu bem. Mas eu acho interessante as falas dos personagens. Não ficou aquele texto só do personagem. Ela quebra também em *Doze lendas brasileiras* com a perspectiva do linear, explicando, como é um conto por mês, ela começa definindo o que acontece naquele mês.

Mês de janeiro é isso... mês de fevereiro aquilo. A maioria dos contos ela dá aquela citação inicial do mês e o que esse mês pede. No caso do Pedro Malasartes, o jocoso esta aí presente. E você vê a questão da moral. Em princípio você vê e acha. Mas quando conclui, sentido dos contos é indeterminado, não tem fim, a história continua. E com esse conto que é o mês de abril. “Yara”, por exemplo, está associado às noivas, junho está associado às festas juninas. Gosto bastante desse formato.

Você acha que o texto infantil e juvenil de CL é uma literatura que se presta para a contação de histórias? Além de trazer elementos que você pode explorar da nossa cultura, traz também a possibilidade de explorar os personagens, coisas do universo da criança e a escrita da CL permite com que a criança participe da história. Na história da *Festa na Floresta*, você pode perguntar para as crianças “mês de julho é mês do quê?” Mês de São João, “São João lembra o quê?” Lembra as festas, balões, lembra isso, lembra aquilo e você traz o conto, do mês que você possa contar ou você pode também. Isso tudo permite fazer com que a criança e o adolescente contribuam com a história. Há muita riqueza para o reconto.

Quais das histórias você gosta de contar? “Como nasceram as estrelas”, a história que dá título ao livro. São vários: “Festa na Floresta”, adoro porque tem bastante animal, muito animal. “O Negrinho do Pastoreio” que conto há muito tempo tem uma missão diferente. “Festa no Céu” também. As frutas são enormes conheci através do texto da CL. Foi a primeira vez, nunca tinha ouvido uma versão desta. Gostei muito dessa história.

Por que contar histórias nos dias de hoje? As histórias continuam a cumprir um papel de você permitir uma reflexão a respeito de espaço, do meu espaço, do seu espaço, do espaço do mundo. Das minhas ações, de onde eu vim para onde eu vou.... É um elo como se você fosse tentar, é um elo com o seu passado, com algo maior que só o aqui e agora. Agora, mais do que nunca, é necessário porque há uma perda de valores e há uma necessidade de buscar esses valores. Então esses contos são oportunidades de reflexão e de buscar despertar os sentimentos que em algum lugar, esses sentimentos de pertencimentos, do seu “eu” que está lá embutido. CL tem essa intenção, sabe da busca do eu. Seus contos tem muito isso do eu com o outro. Acho que ela transcende o tempo e o espaço do aqui e agora.

Quais os desafios do contador de história hoje? Não pasteurizar, não fazer a coisa por moda. Não minar no sentido do teatro, fazer a coisa naturalmente, levar a mensagem que a

história quer contar, despertar sentimentos, fazer encantar. Quando você consegue despertar o encantamento, a vida permite muita coisa. Abrem-se possibilidades.

FELÍCIA FLECK – BIBLIOTECÁRIA E CONTADORA DE HISTÓRIAS, RS-SC

Quais os textos de CL que você costuma utilizar na contação de histórias? O primeiro contato que eu tive com a CL foi através do conto *Felicidade Clandestina* que eu acho fantástico. Na verdade eu nunca contei esse conto, já li muitas vezes, já pensei em contar...mas eu acho ele um pouco mais longo e fico muito preocupada com a questão das palavras que ela usa, porque é tudo tão lindo. E às vezes eu fico na dúvida porque eu não tenho vontade de fazer uma adaptação então eu acabei não contando. Li algumas vezes em voz alta para adolescentes, mas acabei não contando. Quando eu comecei a contar uma história da CL na verdade foi por uma situação de “encomenda”. Foi uma editora que entrou em contato comigo e eu precisava contar histórias do livro *Doze lendas brasileiras* que na verdade são contos populares que ela recontou. Aí eu escolhi uma das histórias que é “Como nasceram as estrelas” e passei a contar essa história a partir dessa situação. Não foi assim “ah vou contar essa história”. Acabou tendo essa demanda externa que me fez buscar, mas foi muito bom porque eu consegui me identificar com o conto e depois busquei outras versões da lenda também. Antes eu havia lido, na escola acho que teve alguma obra que foi solicitada a leitura, gostei bastante e tudo. Já assisti algumas peças, alguns trabalhos a partir da sua obra em teatro infantil.

E o que tem nesse conto que te chama atenção, porque escolheu esse e não outro? Eu gosto muito das histórias de explicação. Todos esses contos são indígenas e geralmente os contos indígenas falam sobre surgimentos, mitos de criação, surgimento das coisas no mundo. O que me chamou a atenção nesse conto foi o inusitado. Na verdade a questão da explicação de como que surgiram as estrelas que foram os curumins, das crianças de uma aldeia, que por uma situação das mães estarem brabas com eles, para não receber um castigo, resolvem subir até o céu e usam um cipó. Depois as mães sobem atrás deles e acabam cortando o cipó. As mães caem no chão e se transformam em onças e os meninos como não tem como descer acabam se transformando em estrelas. O que me chamou atenção foi essa questão do maravilhoso, do inusitado, essa questão de subverter a ordem de uma certa forma. De poder imaginar as coisas a partir de uma outra ótica, do maravilhoso mesmo.

Você falou que vive da arte de contar histórias, que é a sua profissão. Como você percebe a atuação do contador de histórias no mundo contemporâneo? Se a gente for

pensar no narrador profissional, parece muito mais pontual a função do contador hoje, é uma questão educativa, de transmissão de conhecimento, de valores, de crenças, muitas vezes até era por meio das histórias que era possível que essa transmissão fosse feita. Hoje o contador muitas vezes está fora desse contexto mais rural, de transmissão, está mais no meio urbano e assim ele traz para o seu trabalho, para a sua atuação essas marcas. Muitos contadores tem seu trabalho divulgado na internet, com CDs de histórias, e acho que também pela relação com a escrita é diferente. A maioria dos contadores urbanos bebe do escrito para depois transformar no oral, num percurso inverso do tradicional. São poucos os que ouvem e repetem. O contador hoje tem uma função primordial que é de trazer o sonho, tem até uma frase do Modigliani que eu acho muito bonita e que resume isso: “o real desejo do artista é salvar o sonho”. Eu acho que do contador de histórias também. Acho que é trazer essa dimensão do sonho, essa dimensão do inusitado. Dar um pouco mais de cor, criar essas possibilidades de ajudar quem está ouvindo a ver além, a ver outras questões. E a entrar em contato com seus sentimentos, com as suas questões. Também do encontro, da partilha, de trazer essa ancestralidade, de valorizar a memória, as histórias familiares, mesmo que as histórias familiares podem vir através de uma literatura, não está dissociado. Também de criar um momento diferenciado da correria, do tempo cronológico da preocupação com alguma coisa, de parar, de poder ouvir, de poder olhar, de poder estar junto.

Você está participando do curso da Nathalie Bentholila, “Escuta sensível e sutil a partir do contar histórias”. O que está achando? Super válida essa abordagem. Acho que qualquer metodologia é importante para o contador quando propicia esse entrar mais em contato com o conto e com as suas próprias emoções para poder ir mais profundamente na relação com a história e com o público que está ouvindo. Também é uma coisa nova, mas já havia lido ouvido falar, sabia um pouco teoricamente, mas nunca tinha vivenciado na prática, então é uma coisa bastante nova e estou cheia de ideias e coisas de como aplicar isso também depois. Como adaptar essa abordagem, essa prática, esse exercício de esmiuçar e de ver outras formas e possibilidades dentro do conto.

ANA LUISA LACOMBE – ATRIZ E CONTADORA DE HISTÓRIAS, RJ-SP

Como foi o seu primeiro contato com a obra de CL? Eu comecei a ler CL na escola. Na oitava série, muito cedo até. Eu tinha quatorze anos e nem tinha maturidade para ler CL. A gente leu *Laços de Família*. Na época eu gostei. Já criei uma conexão. Na época eu li CL e Lygia Fagundes Telles. A Lygia ela é menos difícil que a CL. Mais fácil de entender porque a

Lygia conta histórias então é mais fácil você compreender a história. CL não é só uma história. É toda uma reflexão, uma forma de narrar, um pensamento que a Lygia não tem. Acho que a Lygia seria mais fácil para uma menina de quatorze anos. Então na época eu me empolguei muito com a Lygia.

Passou um tempo e minha mãe é uma leitora contumaz. E aí ela comprava os livros e eu sempre fui muito boa leitora. Eu comecei a ler, mais velha e mais madura, os livros da CL e eu lembro que já estava aqui em São Paulo, já com uns trinta e poucos, e minha mãe me deu de presente de aniversário do dia das crianças o *Água Viva*. Foi muito legal porque o *Água Viva* é um livro denso. E eu achei legal ganhar de dia das crianças o *Água Viva*. É um livro sensacional, talvez o livro que revele o íntimo último da CL. Ela está ali nos seus questionamentos, nas suas angústias, na sua aflição, a CL tem aquela coisa angustiada e talvez *Água Viva* tenha isso muito presente. É quase que uma coisa de borbotões, um pensamento em borbotões. Depois que eu virei contadora de histórias eu comecei como todo mundo no conto popular, essa coisa de buscar fábulas, mitos, mas eu adoro literatura. E como eu tenho o trabalho no Centro de Cultura Judaica e estou há dez anos lá, logo nos primeiros anos, logo no primeiro ano, a gente começou a pensar temas, levantar temas e o nome da CL surgiu como um tema super forte, muito bom. Nós tínhamos os cafés literários e chamamos para um café literário a Yudith Rosenbaum, que é uma professora da USP que tem um trabalho sobre a CL sensacional, um pensamento sobre a CL lindo, uma reflexão linda. Chamamos a Yudith para falar sobre CL e “bombou”, veio muita gente, foi um sucesso. E aí a gente começou a fazer mais coisas sobre CL. E aí foi que eu comecei a preparar os contos da CL e foi assim que eu comecei a partir do trabalho com a cultura judaica a eleger os contos que eu queria contar. E então começou esse outro trabalho que não é só da leitora, da apreciadora, mas esse trabalho sobre o texto da CL.

E quais contos da CL você conta? Eu conto para as crianças *A vida íntima de Laura* e esse eu conto lendo. As vezes que eu contei foi junto com uma artista plástica que enquanto eu contava ela ia ilustrando, desenhando, e os textos que eu ia lendo a gente ia montando as páginas e a gente montava um grande livrão, grandão, tamanho A3, que a gente montava e deixava no lugar que a gente montou. Para adultos montei um repertório, um conjunto de contos, com a ajuda de algumas canções que eu sempre faço, uma espécie de sarau, e aí eu contei “Restos de Carnaval”, que é para mim muito emocional, eu conto sempre, “Uma Galinha”, que eu adoro, que tem um lado irônico, engraçado. A ironia, a mais emotiva, mais nostálgica da infância, da dureza da infância que ela teve. “Felicidade Clandestina”, que é um

clássico, impossível não estar no repertório até para quem conta história não tem como não ter porque é a relação dela com a história, a relação dela com o livro. Imprescindível. “Tentação” que é aquela história dela com um basset, é demais. Eu tive uma basset ruiva. Eu lia enquanto me lembrava da minha bassetzinha ruiva. E também conto “Os cem anos de Perdão”.

Com relação aos textos e mais precisamente A vida íntima de Laura, que elementos estão presentes na história que você acha interessante para o ouvinte? É legal porque a CL adora galinha. E eu adoro histórias de galinha. Eu sempre curti histórias com galinha, pintinho, e eu conto *Uma Galinha* e *A vida íntima de Laura*. As crianças, especialmente as crianças urbanas, tem poucas chances de ver galinha. Eu acho que é interessante essa situação da galinha e eu acho que o fato dela trazer pensamentos filosóficos pra criança, ela não deixar de ser um livro de filosofia para criança. É uma maneira de pensar sobre a vida, sobre o que é a vida, sobre o seu significado. E quando eu conto, especialmente uma vez foi super engraçado, porque eu pergunto “quem já viu galinha?”, “Por que você gosta de galinha?”. A história deixa a criança num estado de excitação, uma vontade de participar, porque como não é uma historinha com começo, meio e fim, que tem um problema para ser resolvido, são episódios da vida de uma galinha, soltos, em pensamento e tal..., é a forma da CL pensar, as crianças se sentiram muito à vontade de interagir, de pensar, de falar sobre suas experiências com galinhas. Teve um garotinho que levantou e disse: “tem galinha no parque da Água Branca, tem galinha no parque da Água Branca”. (risos). Eu disse: “ótimo quem nunca viu galinha vai no parque da Água Branca” (risos). Ela provoca a criança, é engraçadíssimo como a CL provoca. E as crianças se sentem provocadas e vão, e falam, e querem participar. O que os atrai basicamente é o personagem, uma galinha e seus companheiros, outros galos. Mas o melhor é essa provocação ao pensamento. A criança gosta de ser provocada a pensar. Se você deixa, eles vão... A CL propõe isso.

Qual o sentido de contar histórias no mundo contemporâneo? No mesmo sentido que sempre houve, eu acho que agora mais ainda intensamente. Contar histórias é você entender o mundo de uma maneira simbólica. A gente precisa das histórias para dialogar com a realidade. Se você ficar só com a realidade, é muito duro, cruel. As histórias, a arte, mas as histórias de uma maneira geral, elas fazem a gente refletir sobre o mundo de um jeito mais poético. Mais metafórico, a gente precisa disso, desse diálogo entre as metáforas e o real. O símbolo e o real. Hoje mais do que nunca a realidade se impõe de uma maneira tão cruel, essa realidade virtual que também é uma realidade que também não é, as histórias aquecem esse olhar sobre a vida e como a história é uma coisa presencial. É um momento em que estamos

todos presentes, fazendo uma viagem juntos, só que cada um está fazendo também a sua particular. Não há nada que substitua isso. O homem precisa desse “olho no olho”, esse contato pessoal, essa coisa mais artesanal. Sempre que falo sobre isso, falo sobre a volta do artesanato como uma coisa sofisticada, porque teve uma época que artesanato era uma coisa brega, era cafona, tudo industrializado, de repente voltou o fuxico, o tricô, o crochê, o bordado, isso tudo voltou como uma coisa sofisticada. Eles estão no mesmo estrato, de uma certa maneira. O lugar da história é como acender a artesanaria, que tem um lado que é absolutamente único, cada peça é única no artesanal. Então cada momento é único, cada vez que você conta uma história é única. Mesmo que você conte a mesma história, outro dia, não vai ser igual porque a plateia é outra, o contador está noutro dia, vai ser um outro momento. Esse encontro é particular e único.

As novas tecnologias no universo da criança influenciam a contação de histórias? Se a história é boa e o contador é bom, não muda nada. Talvez seja um pouco mais difícil segurar a atenção, porque o movimento hoje é de uma atenção dispersa, está todo mundo prestando atenção em várias coisas ao mesmo tempo. Eu estou no celular, mas estou vendo a televisão, mas estou ouvindo a música, estou falando ao telefone, estou no facebook, as pessoas fazem tudo ao mesmo tempo. Tem esse dado que a gente tem de levar em consideração. Mas pela minha experiência, quando a história é bem contada, se você acredita e confia na palavra, ela se dá, você escuta como a minha mãe ouvia, da mesma maneira que a minha bisavó ouvia, eu acho.

VANIA ESPEIORIN – JORNALISTA E CONTADORA DE HISTÓRIAS – RS

Como surgiu na sua vida a contação de histórias? Sou filha de agricultores, do interior do Rio Grande do Sul, de uma cidadezinha chamada Entre-Rios em Erechim. Na minha família não tinha esse hábito do contato com o livro. São agricultores, não tinham isso. Mas a contação de histórias do cotidiano da vida deles, a história dos familiares, isso tudo sempre me passaram. Ao longo do meu ensino fundamental e médio, a minha relação com o livro era de quem gosta de ler, mas não era tão profunda. Eu comecei a me envolver mais depois da formação em Jornalismo e depois que fiz uma especialização em literatura infantil e juvenil. Foi justamente aí que eu comecei a me perguntar. “Por que eu fiz essa especialização?” Por que vi que tinha um arquivo passivo. Essa vivência do livro, do livro infantil, da contação de histórias, dos clássicos, que eu não tive eu precisava recuperar. Foi muito mágico porque

neste momento eu me encontrei com outro universo que é o da educação. No momento que eu escolhi fazer essa especialização e tentar recuperar aquilo que não tive enquanto criança – não porque meus pais não quisessem, mas porque não puderam não fazia parte da vida deles – eu percebi que poderia contribuir com a sociedade através da educação a partir da literatura infantil e juvenil, principalmente essa que é o que eu gosto. Assim eu comecei a me apropriar justamente dessas obras dos clássicos e principalmente a poesia. A poesia é uma área que eu gosto muito. Então eu comecei a me envolver com a educação e o pessoal começou a me chamar para ler histórias. Eu não conto sem o livro. Sem o livro eu não sou. E me perguntam porque eu digo que vejo essa contação como uma conversa. Claro que tem o autor que fez o texto e eu como sou apenas o intermediário desse processo, um mediador que aprecia muito essa história. Pelo meu jeito de apreciar essa história acaba conversando com o receptor. Então primeiro há essa entrega para a história. Eu me aproximei comecei a ler então desde os clássicos comuns, Chapeuzinho Vermelho, e me aproprie de muita poesia. Gosto muito de Manuel de Barros, é um autor que gosto muito, gosto da Marina Colasanti, são dois autores que eu aprecio, claro, em meio de tantos outros. Eu passei a ser convidada e espontaneamente ia para jantar de entidades e as pessoas criam espaços para criança lá. E eu gosto muito de criança. Para a contação de histórias voltada para o público infantil, esse contador, esse leitor de histórias, ele precisa gostar de criança. Não pode fazer de conta. Gostando de crianças e gostando das histórias, essa contação, essa leitura vai ter um sentido muito maior. Porque está sendo verdadeiro. Eu comecei a contar nesses jantares de entidades e começaram a dizer “Vania, não quer contar histórias lá para as crianças?” Aí eu vou. Não sou uma profissional disso, não ganho dinheiro com isso, mas é uma satisfação minha e um entendimento que eu tenho da minha contribuição para a educação. É um prazer para mim. Normalmente eu sento na roda, eu seleciono meus livros em casa, levo na minha mochila, sento no chão. Eu não uso todos os artefatos que muitos contadores usam, objetos e tal, não, eu fico bem como uma mamãe ganso, bem sentadinha, as crianças vem pertinho de mim. Normalmente eu pego elas no meu colo, sentam do meu lado. Me aproximo delas, elas estão comigo aqui, perto. Eu vou lendo com a ajuda dos livros a história para elas. Claro que existem momentos que a gente para, faz uma conversa sobre o que está acontecendo, mas é assim. E foi assim que fui desenvolvendo esse hábito de contar histórias. Sempre tem um grupo de professores que me convidam para ir lá, falar de literatura infantil e juvenil. Então eu busco os teóricos. E sempre que eu posso, tenho a vivência do trabalho como secretária de escola que hoje não sou mais. Foi nesse espaço que me aproximei da educação. Tudo paralelo ao Jornalismo. Sempre que eu podia, eu fugia na hora do recreio e ia na biblioteca contar histórias para as crianças. Mas tudo

muito informal. Tudo sem muito rigor, sempre à vontade. Não profissionalizado. Foi assim que eu comecei a me aproximar. Foi por conta do arquivo passivo da minha vida, não eu queria resgatar algo que não tive, talvez essa coisa dessas falas de meus pais, de como era na colônia, como era naquele tempo, talvez tenha ajudado a despertar o contador que existia em mim. Talvez fosse uma coisa não tão intelectualizada, mas me ajudaram a ir para esse caminho da busca de mais informações sobre as histórias, da literatura infantil e juvenil, dos autores que imprimem seus textos na obra.

Qual a importância de contar histórias na contemporaneidade? Antônio Candido fala muito isso. Nós somos feitos, constituídos de fábulas. Nós somos história. Jorge Larrosa também diz “nós somos constituídos de palavras”. Eu preciso perpetuar, partilhar com o outro essas palavras. Mesmo que essas palavras tenham sido criadas por um outro escritor, por um outro autor. Eu preciso partilhar com outra pessoa esta fábula que eu vivencio, que eu gosto. Todo o ser humano que gosta de ler, que tem verdadeira paixão pela leitura, pela leitura literária, pelo texto literário não guardado para si. Não precisa ter um evento. Em casa pode ser. Eu sempre digo para o meu namorado: “espere aí, amor, vou ler um poema para você!” E com o livro mesmo eu começo a ler e leio. Não é necessário um evento. Eu preciso partilhar aquilo que gostei. Eu parto muito do que eu gosto para contar, com aquilo que me identifico. E até com o que eu repudio, mas não posso deixar de ler. Aquilo que eu conto ou leio para o outro eu estou partilhando, porque a literatura tem muitos saberes. De certa forma eu partilho com o outro essa fábula. Se eu sou constituído de fábulas, eu não tenho o direito de ficar com aquilo somente para mim. Eu vou compartilhar com o outro. Porque o modo como ele vai receber também me fascina. Ou o que ele vai rejeitar. Eu tenho que respeitar isso. Não preciso ter somente a simpatia do receptor. O modo como eu conto essa história ou o que essa história diz pode não atrair o receptor. Mas eu preciso experimentar, partilhar. Por que egoisticamente ficar com algo somente para mim? E, além disso, eu também vou influenciar essa pessoa a buscar outra obra, a buscar mais um livro desse autor que eu li. Esse processo é lento, é o processo de partilha do conto, partilha da poesia, partilha ainda muito lenta numa sociedade como a nossa, que ainda tem um grande número de pessoas que não tem acesso aos livros. E outra, não é necessariamente preciso que essa pessoa tenha estudo. A gente tem o Patativa do Assaré, por exemplo. Um típico exemplo do poeta que tinha pouca escolarização formal. Embora a gente saiba que o livro nos ajuda, essa contação, ela é relevante, pode partir do livro, mas não necessariamente.

Existe essa coisa da história oral, dos nossos antepassados. Dos contadores de causos, contadores de história, dos viajantes? Existem lugares que você não tem acesso muito grande às obras ainda. Por que não contar uma história que aconteceu com seus familiares? O professor poderia propor uma atividade assim: “Turma, cada um vai para a sua casa, e conversa com sua família, busca uma história interessante, um episódio que ocorreu na família, o que mais comoveu.” Um recorte importante para a família. Então nós vamos partilhar, fazer uma roda de narrativas de histórias. O que essa criança leu? Leu a vida de sua família, não está no livro, está na realidade. Então ela conversa com os pais que buscaram uma lembrança, algo que aconteceu no passado. Ela coletou essa história e voltou para a sala de aula para partilhar essa história com seus colegas. Assim se descobrem novos contadores. Unir as duas formas (cultura oral e cultura escrita) é muito saudável.

Que autores gosta de contar? Gosto da Ruth Rocha. Gosto de poesia. Marina Colasanti tem textos que gosto muito. Ela faz uma releitura dos contos de fada incrível (*A Moça Tecelã*). Tento no espaço da contação explorar muito a poesia. Gosto do Mario Quintana e do Manoel de Barros, o meu preferido. Ana Maria Machado. São autores menos densos que CL, mas gosto também.

Qual a sua relação com a literatura de CL? A literatura de CL é muito densa. Conheço *A vida íntima de Laura*. A capacidade de a galinha manter o seu espaço de mãe, mantenedora, é muito forte no conteúdo dessa história que é de uma densidade incrível. São textos que vão fazer a diferença na vida da criança. É preciso se aproximar do livro para contar.

Em que medida *O mistério do coelho pensante* é um texto propício para a contação de histórias? Com certeza, sim ele o é, perfeitamente. Em alguns momentos quando a CL fala para o filho Paulinho (que é para quem a história foi criada) tive dificuldades para mediar com as crianças, fazer perceber que tem mais alguém ali. Acho que o livro seria proveitoso também para uma turma pré-definida, que não foi o caso da Feira do Livro. Melhor ainda seria para uma contação na escola. Um educador já trabalhando com aquele texto. As imagens do livro ajudaram. As crianças ficaram muito atentas. O melhor da CL é essa questão do mistério. Como é que o coelho saiu da gaiola? Mas por que ele saiu? Qual a intenção dele ao deixar um lar onde ele tinha de tudo? Isso desperta uma curiosidade na criança. O prazer dele ao fugir misteriosamente. Existe uma crítica à sociedade moralista e CL sugere essa crítica. Na verdade Joãozinho não tem liberdade e procura isso. Todos nós procuramos ser livres de alguma forma.

O que existe de oralidade no texto de CL? A interlocução com o leitor. A busca pelo outro. Esse terceiro ser (o filho) inserido é típico da conversa de mãe. O aspecto da inserção da outra pessoa conversa muito com o oral. Essa abertura é uma ruptura no gênero. Os animais também são muito presentes na vida da criança. As escolhas de CL aparentemente são do senso do comum, embora o texto não seja comum. Ele é rico em significados e críticas. Acho que ela explora de forma inteligente também as coisas simples. É um universo doméstico muito próximo da criança. Ela dá voz à oralidade pelas coisas do cotidiano.

Como foi a sua experiência com a contação de *O mistério do coelho pensante*? Foi muito interessante. Fiz na Feira do Livro de Caxias do Sul. A experiência na Feira foi diferente porque você nunca sabe quem chegará. A Feira é trânsito. Conforme as crianças foram chegando no palco e você vai continuando a contação. Quando comecei *O mistério do coelho pensante* eu conversei com as crianças antes, contei quem era CL. Comecei com quatro crianças que estavam bem próximas, atentas. Disse que ficaríamos enamorados do livro. Primeiro eu mostrei a contracapa e as ilustrações e comecei a contar. Inicialmente elas queriam ver as ilustrações. Essa é uma curiosidade muito natural das crianças. E todas as vezes que a história pedia eu deixava as crianças falarem. Exemplo: quais as características do coelho? Como ele era? No trecho que fica a dúvida sobre como o coelho havia saído da gaiola, imediatamente uma das crianças falou: “Eu sei!”. Mas no fundo ela não sabia não. Foi a espontaneidade de participar da história. Toda a vez que eu fazia uma intervenção que o texto sugere (CL faz isso muito bem, o texto é construído em parceria com o leitor), elas se mostravam muito contentes em participar ao seu modo. A criança, que estava no meu colo e era muito pequenina, seguia as imagens e compreendia assim a história. As crianças participaram muito quando falaram da comida. Elas iam conversando com a história. Ficaram muito atentas ao longo do percurso. Como a história era um pouco longa, eu fui fazendo mais intervenções para segurá-las. Elas seguiam, sem problemas. Foi uma experiência ótima porque o texto permitiu a participação.

ANA CAROLINA VOLPE – ATRIZ, PROFESSORA E PSICÓLOGA - SÃO PAULO

Qual a sua impressão sobre a obra de Clarice Lispector para crianças? É uma obra que leva a criança refletir sobre os personagens relatados e não apenas uma leitura pronta que acaba com o fechar do livro.

Por que suas obras infantis são importantes para a escuta da criança? Porque a levam a pensar, a parar para experienciar o que os personagens estão vivendo e sem querer tomar

para si essa vivência. É um despertar para novas possibilidades. Uma criança que não escuta história fica privada de ter sonhos e esperanças para mudar a forma que vive.

Quando você conheceu a obra de CL? Quando fui visitar o Museu da Língua Portuguesa, mas vi de forma superficial suas obras. Já quando li *A vida íntima de Laura* me apaixonei pela reflexão e desvelar de possibilidades que a história traz por detrás de cada página. A relação com ovo, galinha, quintal, galinheiro, tudo isso está muito ligado a perguntas sobre a origem, ao existencialismo típico da psicologia existencial. Nessa trajetória que é a história, os fatos estão interligados à função que cada um exerce na sociedade e da sua vida em relação a isso. Em *Quase de verdade* e *A vida íntima de Laura* isso está muito presente. Aquele quintal me parece um microcosmo da sociedade. E de repente a figueira vê que não tem função social nenhuma e começa a explorar os outros de forma equivocada. Há ali uma denúncia de exploração social muito grande e as galinhas nem percebem. Não percebem porque só tem natureza, elas não pensam. Mas talvez a Clarice estivesse tentando dizer que natureza e pensamento sejam a mesma coisa. Não é um livro de ideias prontas, mas de pensar sobre pensares. Por isso tão próximo do existencialismo. Os animais guardam uma espontaneidade, não vestem máscaras como os humanos. No entanto existem personagens que esquecem da sua essência e agem com máscaras. Na verdade a grande pergunta é quem eu sou? Está lá, não de forma explícita, mas de forma lúdica, nas entrelinhas da história.

Qual a importância de contar histórias nos tempos atuais? Atualmente vivemos na era da técnica, onde tudo deve ser resolvido instantaneamente e com isso os sonhos estão ficando reduzidos e a possibilidade de ser ou fazer algo que o resultado não seja instantâneo acaba desmotivando e destruindo a esperança. E as histórias vêm com esse objetivo de resgatar a esperança e construir novos sonhos.

Faça um pequeno resumo da sua vida profissional? Sou atriz e comecei como oficina de Teatro em Escola Pública, o que acabou me levando a fazer Pedagogia por ficar apaixonada com a educação e assim querer despertar e motivar esses sonhos que brilham nos olhos das crianças, mas ficam encobertos por uma busca de um ideal que não existe ou até mesmo por medo de não ser capaz de conseguir. E assim, junto com os alunos vamos descobrindo caminhos para resolver as questões do dia-a-dia. Agora estou concluindo o curso de Psicologia e pretendo auxiliar as pessoas a se conhecerem melhor. As histórias neste sentido auxiliam, pois podem funcionar como uma espécie de espelho, trazendo identificação para o ouvinte.