



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**NÚBIA PEREIRA PAIVA**

**QUANDO A PALAVRA PASSA PELA VOZ:  
Do verbo ler ao verbo contar**

**SALVADOR  
2024**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**NÚBIA PEREIRA PAIVA**

**QUANDO A PALAVRA PASSA PELA VOZ:  
Do verbo ler ao verbo contar**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa: Currículo e (In)Formação.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Inez Carvalho

**SALVADOR  
2024**

SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

Paiva, Núbia Pereira.

Quando a palavra passa pela voz [recurso eletrônico] : do verbo ler ao verbo contar / Núbia Pereira Paiva. - Dados eletrônicos. - 2024.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Inez Carvalho.

Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal da Bahia.  
Faculdade de Educação, Salvador, 2024.

Disponível em formato digital.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br>

1. Professores - Formação - Pesquisa. 2. Narrativas. 3. Oralidade e escrita. 4. Performance. 5. Corpo. 6. Autoficção. I. Carvalho, Maria Inez. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 370. 71072 - 23. ed.

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

Núbia Pereira Paiva

**QUANDO A PALAVRA PASSA PELA VOZ: Do verbo ler ao verbo contar.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação (FACED), Universidade Federal da Bahia (UFBA) como requisito para obtenção do grau de Doutora em Educação, aprovada em 14 de março de 2024.

### **Banca Examinadora**

Maria Inez Carvalho (Orientadora)

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Sofia de Melo Araújo (Coorientadora)

Doutora em Estudos Anglo-Americanos/Literatura pela Universidade do Porto –  
Portugal. Faculdade de Letras.  
Universidade do Porto - PT

Maria Roseli Gomes Brito de Sá

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Lícia Maria Freire Beltrão

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Luciene Souza Santos

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Estadual de Feira de Santana



Universidade Federal da Bahia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO (PGEDU)

ATA Nº 1

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO (PGEDU), realizada em 14/03/2024 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM EDUCAÇÃO no. 1, área de concentração Educação, Sociedade e Práxis Pedagógica, do candidato **NUBIA PEREIRA PAIVA**, de matrícula 2019107963, intitulada **QUANDO A PALAVRA PASSA PELA VOZ: Do verbo ler ao verbo contar**. Às 14:30 do citado dia, na Faculdade de Educação da UFBA, foi aberta a sessão pela presidente da banca examinadora Prof<sup>ª</sup>. Dra. MARIA INEZ DA SILVA DE SOUZA CARVALHO que apresentou os outros membros da banca: Prof<sup>ª</sup>. Dra. MARIA ROSELI GOMES BRITO DE SA, Prof<sup>ª</sup>. Dra. LÍCIA MARIA FREIRE BELTRÃO, Prof<sup>ª</sup>. Dra. LUCIENE SOUZA SANTOS e Prof<sup>ª</sup>. Dra. SOFIA DE MELO ARAÚJO. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pela presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dra. SOFIA DE MELO ARAÚJO  
Examinadora Externa à Instituição

Dra. LUCIENE SOUZA SANTOS  
Examinador Externo à Instituição

Dra. LÍCIA MARIA FREIRE BELTRÃO  
Examinador Interno à Instituição

Documento assinado digitalmente  
MARIA ROSELI GOMES BRITO DE SA  
CPF: 070.020.841-000  
Verifique em: https://brasil.gov.br

Dra. MARIA ROSELI GOMES BRITO DE SA, UFBA  
Examinadora Interna

Dra. MARIA INEZ DA SILVA DE SOUZA CARVALHO, UFBA  
Presidente

Às crianças, por ensinarem a língua original dos afetos.

## AGRADECIMENTOS

Escrever é também uma maneira de agradecer! Agradece-se por aquilo, ou aquela pessoa deixou um marco em nós, e escreve-se pelas mesmas motivações. Escrever e agradecer são maneiras de não esquecer, são maneiras de guardar os dias e as pessoas. É como um abraço virtual do desejo, desejo que chegue do outro lado um: obrigada!

Obrigada por me dar bom dia, por me emprestar um livro! Obrigada por me chamar pra tomar uma cerveja, obrigada por ter me ensinado uma história! Obrigada por dizer que o texto está confuso, por dizer que “essa parte está linda demais!”. Obrigada por conversar comigo até de madrugada, por rir comigo até doer a barriga! Obrigada por me abraçar de todas as formas, todos vocês!

Agradeço à sapiência do fluxo, que alguns chamam de Deus, de cosmo, de energia, agradeço ao tecer surpreendente da vida.

A minha orientadora Inez Carvalho, por sua mente brilhante e generosa. Minha amiga, minha parceira, que segurou com leveza, arte e diversão a minha mão, até o fim, e depois.

A Universidade do Porto, na pessoa da querida Sofia Araújo, parceira das letras, que aceitou a coorientação deste trabalho em terras lusitanas.

Ao meu pai, minha mãe e meus avós, meus primeiros contadores de histórias, que me fizeram delirar desde sempre.

A Daelcio, Juliana, Cindy, Melissa, Lucas, Bruno e Gabriel, pelo amor doado a mim, e por fazerem parte intensamente dos primeiros passos desse processo.

Ao meu filho Yan, que com sua filosofia musical ouve atento minhas elucubrações, me abraça e me acalma.

A Emely, pela força da sua presença, pela dedicação e cuidado dedicado a todos nós.

A minha irmã Daiana, que lê meus textos, se emociona, e chora comigo a cada conquista. E ao seu companheiro que me auxiliou tecnicamente nos momentos em que o computador não aguentava mais a Tese.

Ao meu sobrinho, Leozinho, receptor atento de cada história nova que invento de contar.

Aos amigos que fiz em Portugal, que ouviram minhas histórias nas tardes e noites do Porto, em especial a Kathia, Aline, Gabi, Larissa, Marla, Bruna e Marco.

A Luanzinho, Renato e Débora, por levarem alegria ao Porto e tornarem a vizinhança divertida e inspiradora.

As minhas amigas irmãs que estiveram à minha espera no Brasil: Carlinha, Keli, Rani, Lua, Cacá, Marcília, Eniê, Narinha e Índia.

A Daniele Paiva pela alegria vibrante que renova minha memória e minha vida.

A Sami pelo amor dedicado a mim, e pelo título de Doutora Mágica.

A Universidade do Estado da Bahia e aos colegas de trabalho, em especial às amigas que, comigo também narram a vida e a escola: Emanuela, Daniela, Conceição e Ana Karina.

A Secretaria de Educação de Irecê e a todas as professoras, professores e crianças que estiveram comigo nesta parceria firmada entre as histórias e as escolas.

Ao Colégio Júlio Diniz, aos professores e às crianças portuguesas, que me receberam tão bem no Porto.

Ao grupo de pesquisa FEP, e todas as pessoas lindas que o compõem.

A Elísio Silva por sempre ajudar com ideias geniais.

Aos meus amigos de estudos, de debates de leituras e de performances: Júlio, Joelma, Linni, Cami, Vitor e Augusto.

A professora Roseli Sá por sua leveza, por suas perspicácias e sensíveis observações. Por querer saber, por se interessar, por nos emocionar!!

A Luciene Santos pela amizade e inspiração, por emprestar sua voz às narrativas fabulosas e encantar as crianças.

A professora Lícia, por aceitar juntar-se a nós para ouvir essas histórias.

As crianças que completaram minha performance permitindo minha voz atravessar seus ouvidos e suas histórias.



A Jorge Rian, por fazer o amor renascer em mim e tornar os últimos dias desta escrita mais leves e lindos.

## RESUMO

QUANDO A PALAVRA PASSA PELA VOZ: Do verbo ler ao verbo contar, foi motivada pelos movimentos acontecidos no ato de contar histórias, manejados por escalas de sentido que as experiências narradoras exercem no corpo em performance, e intenta com uma pesquisa-formação responder sobre a formação do narrador. Com uma linguagem literária autoficcional, tomada por uma perspectiva metodológica pós-estrutural, dialogando com conceitos deleuzianos, principalmente o duplo roubo e o agenciamento, conceitos estes protagonizados pelos deslocamentos ocorridos em torno do conceito de Narrar, a Tese assenta um conhecer específico, mapeado por meio de encontros de pesquisa-formação com professores e encontros de contação de histórias com alunos, entre Brasil (Irecê-BA) e Portugal (Porto). É um conhecer do corpo em exercício sobre os deslocamentos ocorridos na aprendizagem contínua sobre a prática de narrar, numa peculiar reflexão sobre o que ocorre quando a palavra passa pela voz dos professores, e se expande pela recepção das crianças ao ouvir. Os resultados chegam à formação do narrador como um constante processo de agenciamentos, configurados e reconfigurados por encontros entre pessoas, lugares e ideias. Agenciamentos que protagonizam o corpo e a voz que lê e fala a “língua original dos afetos” pela palavra poética, comunicada através da arte de narrar.

**Palavras-chaves:** Narrativas orais e escritas. Performance; Corpo; Autoficção

## ABSTRACT

WHEN WORDS PASS THROUGH THE VOICE: From the verb "to read" to the verb "to recount," it was motivated by movements occurring in the act of storytelling, managed by scales of meaning that narrative experiences exert on the body in performance, and aims with a research-formation to respond to the formation of the narrator. With a literary autofictional language, taken from a post-structural methodological perspective, dialoguing with Deleuzian concepts, mainly double theft and assemblage, concepts protagonized by the displacements around the concept of Narration, the Thesis establishes a specific understanding, mapped through research-formation encounters with teachers and storytelling encounters with students, between Brazil (Irecê-BA) and Portugal (Porto). It is an understanding of the body in action regarding the displacements occurring in the continuous learning about the practice of narrating, in a peculiar reflection on what happens when words pass through the voices of teachers and expand through the reception of children listening. The results lead to the formation of the narrator as a constant process of assemblages, configured and reconfigured by encounters between people, places, and ideas. Assemblages that star the body and the voice that reads and speaks the "original language of affections" through poetic language, communicated through the art of storytelling.

**Keywords:** Oral and written narratives; Performance; Body; Autofiction.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** – O nascimento da água / 30
- Figura 02** – Uma terra que brota / 96
- Figura 03** – O que movimenta o ar / 138
- Figura 04** – Estrutura das oficinas-convite/ 142
- Figura 05** – Estruturas das oficinas-etapas
- Figura 06** – Estrutura da oficina 01 - A jornada do ser criador / 143
- Figura 07** – Estrutura da oficina 02 - A palavra do contador de histórias / 143
- Figura 08** – Estrutura da oficina 03 - O conto, a voz e a improvisação / 144
- Figura 09** – Estrutura da oficina 04 - A imaginação e a presença / 144
- Figura 10** – Estrutura da oficina 05 - Poesia, poma e narrativa / 145
- Figura 11** – Estrutura da oficina 06 - A erosão do prazer de ler / 145
- Figura 12** – Sobre o olhar / 153
- Figura 13** – Mosaico Infância experimentando o mundo / 154
- Figura 14** – Mosaico Mapa de si / 155
- Figura 15** – Mosaico infância / 157
- Figura 16** – Mosaico Criando histórias - 164
- Figura 17** – Mímica / 166
- Figura 18** – Despertando o corpo / 166
- Figura 19** – Mosaico criando personagens / 167
- Figura 20** – Sobre o olhar / 170
- Figura 21** – Mapa de si / 176
- Figura 22** – Mapa de si / 176
- Figura 23** – Mapa de si / 177
- Figura 24** – Mapa de si / 177
- Figura 25** – Contando na escola / 177
- Figura 26** – Contando na escola /177
- Figura 27** – Contando na escola / 178

- Figura 28** – Contando na escola / 178
- Figura 29** – Contando na escola / 179
- Figura 30** – Contando na escola / 179
- Figura 31** – Contando na escola / 180
- Figura 32** – Contando na escola / 180
- Figura 33** – Contando na escola / 180
- Figura 34** – Contando na escola / 181
- Figura 35** – Contando na escola / 181
- Figura 36** – Contando na escola / 181
- Figura 37** – Contando na escola / 182
- Figura 38** – Contando na escola / 183
- Figura 39** – Contando na escola / 183
- Figura 40** – Mosaico recitando na escola / 184
- Figura 41** – Contando na escola / 185
- Figura 42** – Contando na escola / 185
- Figura 43** – Mosaico contando na escola / 186
- Figura 44** – Contando na escola / 187
- Figura 45** – Lendo na escola / 187
- Figura 46** – Fogo e Transformação / 193

# SUMÁRIO

<b>NASCEDOURO DE UMA NARRATIVA</b> .....	11
<b>1. UM CORPO QUE CONTA, UM CORPO QUE ESCREVE</b> .....	12
1.1 O ESCRITO E A ORALIDADE .....	20
1.2 A ESCRITA LITERÁRIA COMO EXPRESSÃO DOS ENCONTROS: só sei que foi assim! ... 27	...
<b>2. ÁGUA</b> .....	30
PORTAS	
2.1 Porta 1 – INCERTEZA .....	32
2.2 Porta 2 – A PESQUISA, A FICÇÃO E A DURABILIDADE DA PALAVRA .....	35
2.3 Porta 3 – O ERA UMA VEZ DA AUTOFICÇÃO .....	38
2.3.1 O sentido da própria vida na composição da performance narradora .....	39
2.4 Porta 4 – MAS O QUE É LITERATURA? .....	48
2.5 Porta 5 – UMA PESQUISA PÓS .....	51
2.6 Porta 6 – O DEVIR NA ARQUEOLOGIA DO NARRADOR: construções metodológicas fissuradas de histórias com “suaves declives” .....	55
2.6.1 Um devir narradora .....	57
2.6.2 O devir e o duplo roubo O devir e o duplo roubo .....	59
2.6.3 A performance e a recepção .....	60
2.6.4 Narrador paralelo .....	61
2.7 Porta 7 – DANDO A FAREJAR HISTÓRIAS QUE FAZEM A PESQUISA .....	62
2.7.1 As palavras importam: um professor, a heterotopia, a linguagem e as similitudes .....	62
2.7.2 As palavras, as aproximações e os distanciamentos .....	68
2.7.3 As similitudes .....	75
2.7.4 Uma conversa ao pé da orelha .....	80
2.7.5 Dando a farejar .....	87
1.2.1 A vida: quando você foi embora .....	90
<b>3.TERRA</b> .....	96
CARTAS NO INTERVALO	
3.1 Carta 1 – PARA INEZ. NOTÍCIAS DAQUI .....	98
Corpos, comunicação e agenciamentos .....	100
3.2 Carta 2 – PARA DELEUZE: sobre a escrita, o meio e as linhas de fuga .....	106

3.3 Carta 3 – PARA AQUELES QUE SE ENCANTAM PELOS CONTOS DE TRADIÇÃO ORAL.....	110
3.3.1 MITOS, LENDAS E CONTOS DE FADA: na voz dos professores .....	110
3.3.2 O RIO DO CONTO: Brasil, Portugal e África .....	118
3.4 Carta 4 – PARA UM PASSADO .....	124
3.4.1 História pra boi dormir: onde você ouviu? Quem te contou? .....	124
3.5 Carta 5 – PARA QUEM NASCEU .....	134
3.5.1 O menino .....	134

## 4. AR .....

### MOVIMENTOS

4.1 UMA PESQUISA-FORMAÇÃO .....	139
4.2 MOVIMENTO 1 .....	146
4.2.1 PEGANDO O VENTO PELO PÉ: quando a palavra passa pela voz .....	146
4.2.2. TEXTOS IMPRESSOS NO CORPO E O EXERCÍCIO DA FLEXIBILIDADE IMAGINATIVA .....	161
4.3 MOVIMENTO 2 .....	166
4.3.1 AS PROFESSORAS E OS PROFESSORES DO PORTO .....	166
4.3.2 OS CENÁRIOS DAS NARRATIVAS E AS CRIANÇAS .....	176

## 5. FOGO .....

### CONTOS

5.1 Conto 01 – O SONHO E A BRUXA .....	192
5.2 Conto 02 – A PRINCESA DAS PALAVRAS PRESAS .....	196
5.3 Conto 03 – CERTAS PALAVRAS SÃO MANSAS, SÃO PALAVRAS SEM RISCO .....	201
5.4 Conto 04 – O DIÁRIO, AS DUAS FADINHAS E O TEATRO .....	205
5.5 Conto 05 – A RAINHA JULIANA .....	210
5.6 Conto 06 – HISTÓRIAS FLUTUANDO EM DUPLA .....	212
5.7 Conto 07 – CONTO E O CONTEXTO .....	214
5.8 Conto 08 – NÃO FOI AMOR À PRIMEIRA VISTA .....	218
5.10 Conto 09 – A MULA E O MEDO .....	221
5.10 Conto 10 – O SOM DA VOZ E A LÍNGUA ORIGINAL DOS AFETOS .....	222

## 6. ENTROU POR UMA PORTA E SAIU PELA OUTRA, QUEM QUISER QUE CONTE OUTRA .....

6.1 ALGUMAS QUESTÕES SOBRE A PALAVRA DO CONTADOR DE HISTÓRIAS .....	228
6.2 PARA ONDE VAI A PALAVRA? .....	235

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	241
Referência das imagens .....	247



## **NASCEDOURO DE UMA NARRATIVA**

*Ela senta na cadeira, olha o computador que pegou emprestado, ainda com aquela pontada de dor fina nos ombros (das noites mal dormidas, do computador queimado, etc...), bebe mais um gole de água, estica os braços para cima, se alonga, ajeita o corpo na cadeira, e com o olhar perdido para a parede amarela, pensa alto o que vai escrever: você quer saber como se aprende a contar histórias, como se aprende a narrar. Hummm...Acho que vou escrever esse texto no gênero autoficção ou seria melhor narrar oralmente? Aceita-se Tese assim? Não sei.*

*Vou escrever mesmo!*

*Coloca os óculos, com as lentes arranhadas, no rosto; dá umas batidinhas nos ombros para aliviar a tensão e começa.*

*Anota no caderno com a capa de Mariele de Franco, vai ser assim: cada bloco vai ter um roteiro, divididos pela natureza dos contextos, acontecimentos e encontros, em que foram vividos e escritos os textos ao longo da peça inteira que é a tese.*

*Corpos, histórias e personagens a postos!*

*Abram-se as cortinas das palavras!*

# 1. UM CORPO QUE CONTA, UM CORPO QUE ESCREVE

Preparando para o que lhe espera nas páginas que seguem, aviso-lhe que este texto foi escrito por um corpo. Parece óbvio? E se eu dissesse que ele foi escrito por um cérebro? Mas se eu disser que ele foi escrito pela fé de que tudo daria certo? E se ele foi escrito pelas impressões de todas as experiências, e por uma voz de bruxa que fala na minha cabeça?

Por um corpo agenciado de tudo isso, um corpo composto por linhas alheias que se cruzaram com as minhas. O primeiro impacto de uma escrita é o salão vazio de palavras na experiência dos encontros; o segundo momento são as impressões em nós; o terceiro momento são as palavras.

As palavras que escolhemos para narrar nossas experiências estão ou deveriam estar na escala de sentido que esta experiência exerceu em nosso corpo. É o nosso corpo que sente a experiência, é ele inteiro que faz contato com o mundo.

Ao ouvir histórias é o meu corpo todo que sente: minha boca que seca, minha pele que arrepia, meus batimentos cardíacos que mudam, minha corrente sanguínea que se altera. Para contar história é o corpo todo que conta, em voz narradora, é ele que se move à serviço da narrativa. Para escrever essa história é o meu corpo inteiro que escreve, em cansaço e fadiga quando em desacordo, em desencontro com a vida; e em euforia e alegria, dia e noite, quando os agenciamentos enchem as palavras de sentido. É no corpo que a vida acontece.

Os professores juntos compõem um corpo de professores da escola. Na escola é dado a cada um, uma atribuição de órgão para fazer funcionar a instituição. E quanto mais somos determinadamente órgão daquela função isolada, menos funciona organicamente a escola. O dia em que a escola está mais feliz talvez seja o dia em que ela seja mais útil, aquele dia em que os órgãos funcionam tão bem, que eles não são percebidos isoladamente, mas como um corpo em funcionamento, numa engrenagem não só útil, mas feliz dos órgãos.

Quando é que mais sentimos um órgão em nosso corpo? Quando ele está funcionando mal, não é mesmo? Porque, funcionando bem, aquele órgão do meu corpo ou da escola, faz parte da experiência que compõe o corpo inteiro.

Eu sou um corpo a tentar escrever, nem sempre com uma boa engrenagem: ora com fé, ora com razão, ora com esforço tremendo, sem fé e nem razão. Mas somente consigo gozar do prazer de escrever científica e literariamente, e narrar esse trabalho com a fluência do fluxo, quando meu corpo está coordenado em uma saudável fisiologia, quando consigo maturar, mastigar e engolir, ou vomitar as angústias das faltas, as agruras que vou encontrando no caminho.

Cinco anos depois...

Sento na frente do computador, ele não liga. Eu também estou desligando, volto para o caderno e escrevo mais um parágrafo sobre as vontades que movem o meu processo de criação. Vou à cozinha colocar o frango para descongelar, preciso fazer o almoço. Retorno. Finalmente o computador liga, retomo a escrita daqui, mas não aguento mais a tela branca na minha frente, no entanto, não aceitam Tese escrita em caderno também, continuo desligada do computador. Desconcentrada vou à varanda, tomo uma taça de vinho, acendo um cigarro, volto à cozinha, faço o almoço, e lá se foram quarenta minutos. Ouço música para abrir as portas da inspiração.

Rememoro as dificuldades. Estou cansada, biologicamente cansada, mas não sou uma ressentida com o peso da vida, “cozinho os acontecidos na panela”, faço digestão, vomito o que não serve, e meu corpo entende, e já é outro corpo. Minhas forças transmutam as dores, consomem as alegrias, e formam um novo corpo. Um corpo de forças convergentes, que querem, cada uma delas, mais vontade de potência, como um objeto de estudo. Escolho as forças primárias de criação, são elas que dominam, são elas que querem, na fé do camelo, na razão do leão, mas principalmente na inocência criativa da criança.

Nietzsche em *Assim Falou Zaratustra*, usa as imagens do camelo, do leão e da criança, como metáforas para falar das três metamorfoses do espírito em três momentos distintos da humanidade, “o espírito se transmuta em camelo, e o camelo em leão, e finalmente em criança” (Nietzsche, 2013, p.25). Heidegger (2002) utiliza uma linha semelhante para falar desse homem se transmutando em maneiras de

conceber a construção do conhecimento ao longo do tempo. Vamos ao Camelo, ao Leão e à Criança sendo esta última a que intento pra minha tese

Então, poderíamos dizer que estando o homem no estado servo, racional ou criador, é da porta desta casa que ele enxerga as coisas. E é deste estado de observador que ele vai comunicar o que viu, o que ouviu, aprendeu ou sentiu. Observo e narro estas experiências perseguindo o estado criança em mim, que considera esta experiência passando pelo corpo, como um processo imanente de criação.

- O CAMELO

As referências que sustentam as ideias que se seguem aqui neste campo são impressões nietzschianas com traduções de Amauri (2014).

É o corpo que faz e conta a história, mas há no humano, “demasiado humano” o desejo de um projeto ideal que vai nortear uma existência, ou vai nortear uma pesquisa. Contudo, caímos no vazio a ser preenchido de realidade. O niilismo negativo surge, na percepção de Nietzsche, sobre a forma de pensar o homem e sua relação com o conhecimento, a partir de Platão e Aristóteles, que vão dividir o mundo em o mundo sensível, experimentado (o mundo falso), e o mundo “inteligível”.

Platão vai explorar a dualidade entre o corpo e a alma, afirmando um mundo superior, em negação da força do corpo, e seu poder de apodrecimento da alma. É aí que Nietzsche vai chamar esse homem de corpo adormecido com os instintos confinados, de homem decadente, “o degenerado”. Ele degenera-se em obediência cega, na busca de cura sacerdotal do espírito, pela negação do corpo, e “não é preciso dizer que afinal demonstrou ser mil vezes mais perigoso, em seus efeitos ulteriores, do eu a doença que deveria curar?” (Nietzsche, 2009, p.19).

O homem que procura brechas na fé para tornar o caminho suportável para viver, pode também ser um homem que só tenha isso mesmo à que se apegar. O homem que vive a preencher de sentidos já dados e de valores já estabelecidos, compondo de fé a sua vida, como a manutenção de uma maneira de existir. Um sentido preenchido é melhor que nenhum. O homem que possui o sentido da fé cega, que se ajoelha para a igreja, para as leis, e para o governo, tende a ser o homem do ressentimento que vive entre nós, faz e conta sua história pelo olho da servidão.

Foi essa ideia de humano, a serviço de um ser superior, o homem “camelo” que se ajoelha, e abaixa a cabeça para um senhor, para um Deus, que predominou o conhecimento sobre o mundo, fortalecido pela filosofia e pelo cristianismo, até a Idade Moderna.

- O LEÃO

Na Idade Moderna, nasce o Leão, na fabulosa interpretação nietzschiana, o leão reage, e diz “Eu quero!”. “Qual é o grande dragão a que o espírito já não quer chamar Deus, nem Senhor? “Tu deves”, assim chama o grande dragão; mas o espírito do Leão diz: “Eu quero”. (Nietzsche, 2013. p.24). E eis que o desejo se toma como força, e é maior que a obediência. O camelo se moveu e transmutou em leão, é o modernismo. O leão quer conquistar sua própria liberdade.

Em vez de morrer mais e mais, o homem mata Deus, em nome da razão. O iluminismo, a crítica em razão pura, com novos valores, onde talvez o corpo continue a ser negado como objeto de conhecimento. O moderno, o cálculo, os procedimentos, a certeza, o leão. Esse é o segundo momento, o segundo estado psicológico do homem, o homem “mata Deus”, e deseja ocupar o seu lugar, é o sujeito da modernidade em uma nova ordenação moral humana. É o que Deleuze chama de “nihilismo reativo”.

A morte da servidão, representado metaforicamente pela morte de deus, traz ao modernismo uma recente liberdade ao homem, e junto a esta liberdade a destituição do apolíneo, da harmonia do servo. E o homem de cabeça erguida, apesar da vertente racional, reelabora o mundo no pensamento moderno, e cria uma fina camada dionisíaca sobre as formas de pensar o novo mundo.

Sem um deus para guiá-lo, o homem vai, portanto, organizar o mundo antropomorficamente. E por desejo de conservação, corroborado pela linguagem, vai apontar achados e dar nomes a todas as coisas, igualando corpos que se assemelham. Nietzsche não vai negar a necessidade dessa redução da vida na linguagem, trata-se de uma necessidade humana de comunicação. O problema é quando, no ocidente vai surgir o anseio pela verdade, um desejo de revelação por aquilo que é. Quando eu digo que o céu é azul, é uma necessidade de fixar uma imagem do céu, mesmo sabendo que ele fica cinza, amarelo, lilás, que ele está mudando o tempo inteiro, ao longo do dia, ao longo do ano.

O homem fugiu da quimera da crença em um mundo superior e inalcançável para a crença em ideal absoluto, dominado pela ciência. Na visão, o homem dessa crença não foge mais da servidão à um deus, mas através da busca pela certeza, foge da vida real em direção às comprovações científicas. Este seria o homem cansado fisiologicamente, que adormece as forças produtivas do corpo porque não suporta mais o peso da vida, o peso da realidade diante de si.

- A CRIANÇA

Por essa perspectiva nietzschiana a fisiologia entraria como duas possibilidades: uma é quando há uma hierarquização das forças ou impulsos saudáveis, a outra é onde há uma desagregação dessas forças, desses impulsos, que tornaria o mundo doente, o homem doente, o corpo doente.

O homem da fisiologia saudável, é quando, na hierarquização entre as forças que nos regem, as forças de produção são sempre dominantes. Quando essas forças em nós dominam forças externas, e convertem essas forças em nossas, em mais potência, temos uma agregação saudável da vida, a vida que nós levamos se auto-supera.

Um projeto de pesquisa se encontra avançando em uma área aberta. A natureza da pesquisa e o traçado do projeto de pesquisa, em suas estratégias metodológicas e procedimentais, indicam de que modo esse avançar liga à área que foi aberta. Abri a porta da narrativa, narrarei por todo o texto, e é pela linguagem narrativa que o processo se tornará visível como tal. Essa pesquisa não tem uma linha reta, ela se compõe como teia de encontros, onde se roubam ideias, como cumprimento de uma maneira no traçado dessa investigação. Para Heidegger (2002, p.74) avançar na pesquisa seria *representar* o “que muda na sua mudança”, assentar o conhecer. No caso dessa investigação, acompanhando o movimento do corpo de professores em performance narrativa, acompanhando o ouvir desse narrar, é, portanto, avançar, assentando um conhecer “sem deixar o movimento ser movimento” (Heidegger, 2002, p 74). Mas não me contento em somente representar. Uma força em mim quer ir além, uma força criativa quer andar pela possibilidade de produzir novos corpos: corpos-música, corpos-poesia, corpos narradores.

Uma pergunta de partida não cai no vazio, um pesquisador pergunta sobre o que já se sabe sobre aquilo. O que se sabe sobre narrativa? O que se sabe sobre contar

histórias? Talvez saibamos muito, mas o que sabe mesmo sobre o narrar em ato, ouvir o narrar em movimento, sentir a narrativa acontecer em um *agora*? O que acontece com a performance quando a palavra passa pelo corpo? Afinal o que é mesmo uma performance de um corpo em narração?

E vai ser assim mesmo narrando? Sim. Mas espere aí, deixa eu me situar melhor!

A parte empírica de minha pesquisa inicia no Brasil com professores da Rede Municipal de Ensino de Irecê-BA, com caráter de pesquisa-formação, através de oficinas em encontros formativos com os professores, e contação de histórias nas escolas, junto aos alunos, em 2022. Em 2023 a pesquisa se estende à uma escola, em Portugal, na cidade do Porto - Colégio Júlio Dinis. A investigação vai-se compondo com uma narrativa do processo, intercalando as transições por meio de textos literários paralelos, que envolvem a temática dentro do viver a pesquisa, processos de transições e compreensões de mudanças de rotas delineadas no caminho, apresentando-se através de contos e cartas autoficcionais.

Dessa imersão nas experiências realizadas nas oficinas, colhe-se, em “um roubo”, ideias e sensações destes professores sobre narrar, ler, recitar para seus alunos, ou seja, sobre o que emerge de suas práticas narrativas. E da partilha de histórias nas escolas, vamos elaborando diálogos sobre os estilos, as performances narradoras, as relações com as narrativas, o trabalho com o corpo, a voz e o olhar.

Dentre as vantagens dos encontros está o estar em “bandos” com a possibilidade dos roubos que fazemos dos nossos pares. Cada um trabalha em sua própria atividade, e no encontro, como dizem Deleuze e Parnet, ali em bando cria-se um “bloco, que já não é de ninguém, mas está “entre” todo mundo, se põe em movimento como um barquinho que crianças largam e perdem e que outros roubam” (Deleuze e Parnet, 1998, p.09) e nos encontros, o que surge é algo novo que não está nem em um e nem em outro.

Esta pesquisa de campo compõe-se, portanto, de encontros com pesquisa-formação. Que novo elemento pode nascer de um curso de formação para professores contadores de histórias, que “bloco” se forma? Que contribuição há para a prática narradora a linguagem que se constrói ali naquele “bando”?

Na medida em que, eu pesquisadora, estudo em grupo, nos instantes em que convivo e observo as práticas narradoras, construo também meu próprio agenciamento repleto de devires, de linhas de fuga e procuro aqui gaguejar em minha própria língua autoficcional para elaborar minha sinceridade.

Em Irecê-BA (Brasil), eu não estive somente como uma professora pesquisadora nem em Portugal: em Irecê a pesquisadora filha da terra, em Portugal a pesquisadora imigrante. Em Irecê a contadora de história é a professora Núbia Paiva, ou Nubinha de Celma, Nubinha de Orlando, irmã de Daiana, mãe de Yan. Lá no interior da Bahia, onde somos identificados pelas nossas relações familiares, onde sempre somos de alguém e alguém é sempre nosso. Lá tudo se passou em “mil maravilhas”, no plano sequencial, alterado somente pela configuração natural dos encontros. Um corpo de professores presente desejoso de saber mais, entregue às árvores do jardim da secretaria de educação, se movimentando na sala branca do auditório da ufba, ali em Irecê. Uma tribo pensando junto, deslizando em grupo pelos movimentos propostos, dialogando em pares, criando personagens, elaborando histórias e falando das suas. Ariano Suassuna diz que quando o fato é uma coisa muito boa, é mais difícil de contar. Deve ter sido por isso que eu precisava vir passar percalços linguísticos, desterritorializada em Portugal. *Onde é que eu fui amarrar o meu jegue?* Foi esse o meu pensamento, principalmente, quando perdi meu cartão e levaram o mísero dinheirinho que trouxe, quando fez três graus, e eu ficava com fome para não atravessar a noite fria que acontecia entre meu quarto e a cozinha; quando minha pressão subiu, quando tive dores renais, quando minha garganta inflamou e eu não conseguia comer nada. A vida de uma pesquisadora, com seu corpo em movimento. A vida adulta, solitária, fora do seu país e uma pesquisa sobre narrativa.

Numa interpretação da visão nietzscheana, Deleuze diz do niilismo negativo, quando os sujeitos sofrem a realidade, de maneira recalcada, e assim nega esse mundo e esse corpo, então precisa criar outro mundo ideal, que é fixo. O mundo ideal existe no projeto fixado no texto. Não seria o ideal, o limitado, fechado aos imprevistos? Mas para onde se escorrega o imprevisível tecido da realidade?

É um pensamento que nos leva (nós pesquisadores) a concebermos também nosso objeto de pesquisa como passível de superação de si mesmo, como força ativa de criação. Há, no entanto, forças em nós que são dominadas por forças externas, como



o clima, a alimentação, etc. Essas são forças de adaptação, de conservação da existência, de circunstâncias externas. Em adaptação ou mudança de contexto com as forças externas, ao mantermos as forças de criação como forças ativas em nós, teríamos o que Nietzsche chama de fisiologia saudável, “uma feliz coordenação das forças”.

Para uma feliz coordenação das forças em torno de um objeto de estudo, é preciso levar em consideração que não há uma verdade absoluta, e também que uma verdade pode ser falsamente interpretada como fixa, normalmente uma “verdade” que nega o movimento dos corpos, em que tudo se altera. Interpretar falsamente “algo que foi sentido, querido, pensado”, num movimento de reflexão, poderia ser de uma importância facilitadora para uma atividade de pesquisa. E em muitas das nossas pesquisas, pela facilitação do registro de um processo, “nós questionamos o corpo e recusamos o testemunho dos sentidos aguçados” (Nietzsche 1990, p.143). Mas como seria possível negar o corpo em uma investigação que encontra a performance como o lugar de convergência do conceito chave: NARRAR?

Qual o sentido que damos à palavra NARRAR?

Deleuze, em *Nietzsche e a filosofia*, vai dizer que uma coisa pode ter muitos sentidos, tantos quantas forem as forças capazes de se apoderar dela. Mas cabe lembrar que a própria coisa não é neutra, e vai se encontrar em equivalência com a força que se apodera dela atualmente, eis o anúncio de um frame, de um enquadramento que se poderia entender pela prática de narrar oralmente e pela escrita, nos dias atuais, que obviamente irá surgir nesta investigação. Um frame que abre uma grande fenda na relação entre a narrativa e o corpo. “Tu dizes “EU” e orgulha-se dessa palavra. Porém, maior – coisa que tu não queres crer – é teu corpo a tua grande razão. Ele não diz EU, mas procede como eu” (Nietzsche, 2013, p32). Segundo o filósofo, o corpo é a grande razão por trás de todas as histórias da vida que vamos contando de nós mesmos.

Para ir além do frame, além do enquadramento posto, como já apontado anteriormente, busco aqui as forças criativas do homem “criança”, apontado por Nietzsche como o terceiro estado do espírito do homem, na busca de uma fisiologia saudável, na qual o corpo se encontra também como razão, uma razão que cria pela necessidade do fluxo. Captando a narrativa nos corpos em movimento no processo

de produção de suas performances, na medida em que refletimos sobre isso, nos encontros com os professores, nos encontros com os alunos, pensando e elaborando em nós coletivamente novos corpos agenciados pelos encontros.

## 1.1 O ESCRITO E A ORALIDADE

Ajustando a oralidade como conteúdo deste processo de pensar articuladamente o desenvolvimento da pesquisa, e refletindo sob a perspectiva de Mc Luhan (2020) em torno do conceito de comunicação, eu penso que teria sido melhor que essa escrita fosse um podcast, já que oralidade inicia como o coração deste trabalho. Já que a fala é um meio, e eu poderia usá-la para comunicar essa investigação.

Mas aí eu penso, o que seria mais complexo de elaborar enquanto comunicação: a fala ou a escrita? Narrar através do corpo e da voz, ou narrar através deste texto, como faço agora? O que eu sei é que aqui as palavras escritas podem mentir com maior disfarce, porque o corpo dela não é voz, músculos, rosto, gesto, ela é só palavra escrita, mas que precisa se redobrar em literatura para dizer.

Antônio Bispo disse em uma entrevista<sup>1</sup> “esse povo não sabe falar, esse povo da cultura escrita sabe ler e escrever, não sabe falar”. Qual a mensagem do falar/contar, a mensagem do ler, e a mensagem do escrever? Como elas perpassam umas pelas outras e por nós? Talvez eu me sinta também aqui uma tradutora da oralidade, como ele, e queira escrever falando. Mas se a oralidade tem tanto traquejo que para a escrita alcançar é difícil, a literatura se elabora como uma possível técnica da linguagem verbal, que faz movimentar os saberes, jogando com signos e deslocando-os de seus habituais usos, não para superar a voz, mas reverberando possibilidades infinitas de interpretação na ausência de um corpo que fala.

Mc Luhan diz que “o meio é a mensagem”, a forma como manifestação, que é da mesma matéria do conteúdo, sendo a forma em si, conteúdo. O conteúdo não chega se o meio não for também a própria comunicação. É na forma mesma que o conteúdo

---

<sup>1</sup> Podcast: Ilustríssima Conversa com Antônio Bispo dos Santos. Folha de São Paulo

está mais exposto, um lugar difícil de chegar. O conteúdo aqui é a formação do narrador, é a leitura, é a contação de histórias, é a oralidade, a oralização da palavra, que são meios de comunicação, meios de diálogos, meios de construir pensamentos imaginários sobre as vidas reais. Se a forma aqui expressa é uma literatura, é o leitor quem decide, é a recepção que completa o texto, ou que inicia outro. É este o meu meio de comunicação, a palavra poética flertando com a ciência e a filosofia.

A escrita conta histórias, o jornal, a tv, o cinema, e as redes sociais contam histórias. Os desenhos contam, o corpo com suas marcas de tristezas e alegrias contam histórias. A música conta histórias, cada gênero expressa pessoas distintas e canta sobre elas. A música que também mora na voz sem canto, no timbre, na altura, na textura, ela conta uma história quase invisível sobre o dono daquela voz. Em pessoa, o narrador e o contador de histórias contam histórias.

Frederico Fernandes (2015) estabelece uma diferença entre o narrador e o contador de histórias. Para ele o narrador é aquele que se eleva a um nível discursivo em detrimento do técnico, enquanto o contador de histórias é um *performer*. O narrador seria aquele que expressa um compromisso com uma comunidade narrativa, enquanto o contador de histórias “compromete-se com o espetáculo”. Ao contrário do narrador, o contador de histórias não estaria implicado com as práticas sociais de narração, onde a habilidade de narrar entraria como fator fundamental, e não a mensagem.

No entanto, considerando as referências de Zumthor para o debate em torno da performance, e o componente “mensagem” que chega e se faz, tanto em um corpo que lê e diz, quanto em um corpo que experimenta e conta, aqui tanto o narrador quanto o contador de histórias compõem-se com um estilo e uma performance, numa elaboração feita através do contato com a mensagem e com aquele que a recebe, e por isso são termos quase sinônimos na prática performática. Neste texto assumimos uma função a mais ao narrador, o fato de que ele pode ser também um escritor dessas narrativas. Mas quando a palavra passa pela voz é uma coisa só: narrativa é o texto, que não é menos nem mais do que uma história. O narrador é uma pessoa que narra, o contador é uma pessoa que conta. Quando alguém conta, conta pela voz prioritariamente, mas não se narra somente pela voz, a narrativa é um conteúdo que vai encontrando meios.

Mc Luhan (2020, posição 367) diz que “o conteúdo de um meio é sempre outro meio: o conteúdo do telégrafo é a impressão, o conteúdo da impressão é a escrita, o conteúdo da escrita é a fala, o conteúdo da fala é um processo mental”. O processo mental pelo qual passei nesta pesquisa foi pensar sobre esse devir *professor-narrador*, a formação deles e a minha, enquanto narradora. Foi narrando através da palavra falada que vislumbrei coisas que concebi como caras à formação do narrador, mas definitivamente, narrar através da escrita, foi também uma estratégia sensivelmente formativa.

Captei o pensamento mitológico em torno dos quatro elementos: Água, Terra, Ar, e Fogo, trouxe-os para o narrar das palavras, e falar sobre isso, e pensar sobre isso, e contar sobre isso. O que acontece quando a palavra passa pelo corpo? Vamos a eles:

- A ÁGUA

é o elemento ligado à fonte, ao nascimento, aos mares, rios e lagos. É também o elemento fluido da incerteza, e da confusão mental provocada pelas emoções. Na mitologia grega, o principal deus da água é Poseidon, o senhor dos oceanos e dos terremotos. A água possui um misticismo que envolve quase todas as religiões, na religião wicca, a água é tida como o símbolo da Grande Deusa, assim como o cálice e o caldeirão. Nas antigas religiões chinesas também têm uma representação simbólica, e na religião católica vê-se a água benta. Enquanto o fogo é fermentador, dissipador, decompositor, provocando transformação e expansão, a água é retração, doador de vida, nutriente e preservação.

- A TERRA

é o elemento, também considerado, segundo algumas crenças pagãs e neopagãs, com poderes especiais, que integra em si o fogo, a água e o ar. É o elemento de fecundidade, o elemento de onde brotam vidas, e sua potencialidade de gerar é protegida por seres ligados à vegetação, como duendes, gnomos, ninfas, curupiras, dríades e sacis. No homem, este elemento é o que determina a visão corporal do mundo, isto é, a percepção sensorial terrena. Nesta perspectiva, a Terra é o único elemento que pode realmente ser conhecido pelo homem comum.

- O AR

é o elemento associado ao sopro, ao movimento, à comunicação e à inteligência. Traz o simbolismo do mundo das ideias, do planejamento. O principal deus do ar é Zeus, o deus supremo do céu e do trovão. Ele é filho de Cronos e Reia, e um dos doze deuses do Olimpo, o líder dos deuses, o *professor*. Um dos deuses também ligados ao elemento ar é Apolo, o deus da luz do sol, da música, da poesia, das artes e da adivinhação, que é um dos doze deuses do Olimpo.

- O FOGO

é o elemento que está relacionado à energia, à luz, ao calor e à transformação e destruição. O principal deus do fogo é Hefesto, o deus da forja, do metal, da tecnologia e da arte. Outro deus ligado ao fogo é Dionísio, que é simbolizado pelo fogo sagrado. É no fogo que se forja, o fogo como elemento de criação, de transformação

E fei a estrutura desse texto em torno dos quatro elementos: Água, Terra, Ar, e Fogo, e tomado pelas características dos elementos, o texto vem dividido em partes.

Cada uma das partes começa com um roteiro explicativo do que a contém. A *Parte 1. Água* está subdividida em portas para onde se abre caminhos para o objeto. A *Parte 2. Terra*, está subdividida em cartas, com referências memorialísticas, teóricas e autoficcionais. A *Parte 03. Ar*, narra o movimento da pesquisa-formação e os cenários narrativos com as crianças. E a *Parte 04. Fogo*, traz os encontros narrativos com as crianças transformados em contos ficcionados com a presença narradora de uma Bruxinha.

## PARTE 01 – ÁGUA

A ÁGUA é o elemento ligado à fonte, ao nascimento, aos mares, rios e lagos. É também o elemento fluido da incerteza, e da confusão mental provocada pelas emoções. Na mitologia grega, o principal deus da água é Poseidon, o senhor dos oceanos e dos terremotos. Enquanto o fogo é fermentador, dissipador, decompositor,

provocando transformação e expansão, a água é retração, doador de vida, nutriente e preservação.

Porta 01 – *A incerteza*. A água dos acontecimentos se abre anunciando a forma como foi pensado o delinear dos processos de investigação. Na Porta 02 – *A pesquisa, a ficção e a durabilidade da palavra*, se apresenta com inspirações nietzschianas, com uma compreensão da linguagem como nossa mais primária forma de ficção. Na Porta 03 – *O era uma vez da autoficção*, traça um debate em torno da própria vida na composição da performance narradora, delineando o conceito autoficção em suas diversas modalidades. Na Porta 04 – *Mas o que é literatura?* Demarca e circunscreve o conceito de literatura, não propriamente num *refinamento progressivo*, mas em suas diversas maneiras de *constituição e vaidade*. A Porta 05 – *Uma pesquisa pós?* É uma porta que se abre para diálogos traça as influências especialmente do estruturalismo e pós estruturalismo, que vão contribuir para pensar uma pesquisa *pós-qualitativa*. Na Porta 06 – *O devir na arqueologia do narrador: construções metodológicas fissuradas de histórias com “suaves declives”*, é um descortinar metodológico, que aborda alguns conceitos filosóficos fundamentais para a composição deste trabalho. Na Porta 07 – *Dando a farejar histórias que fazem a pesquisa*. Compõe-se como um farejar de histórias que ficaram fincadas no início da pesquisa, ainda no período pandêmico. Essas portas se fecham com um conto: *A vida: quando você vai embora*.

## PARTE 02 –TERRA

É desterritorializada, mas tentando assentar os pés no chão, que de mim nascem 05 (cinco) textos que compõem essa parte do trabalho. Surge com duas cartas que demarcam o corpo no processo de criação e a importância da escrita como procedimento de investigação, possibilidades de levantamento e mapeamentos, emergindo o conceito de agenciamento, ocorrido no processo inicial de adaptação de um país a outro, durante a pesquisa.

Mexida e inspirada pelos encontros já realizados com os professores no processo de atividade no campo da pesquisa, o primeiro texto dessa parte *Mitos, lendas, fábulas e contos de fada na voz dos professores*, apresenta características dos gêneros mais ouvidos pelos professores na escola, enquanto crianças; *O rio do conto: Brasil*

*Portugal e Áfricas* traça caminhos da literatura oral e seus agenciamentos entre continentes no corpo das narrativas; *História para boi dormir: quem te contou?* Apresenta o cenário da minha própria infância e as referências narradoras, configurando o que poderia ser dito: *é essa menina que está pesquisando!* Essa parte se encerra com um pequeno conto que apresenta um menino fictício e sua relação com a escola, friccionando possibilidades de relações entre os livros lidos, as narrativas ouvidas, os pais, professores e políticas de formação de leitores no Brasil.

### PARTE 03 – O AR

O AR é o elemento associado ao sopro, ao movimento, à comunicação e à inteligência. Traz o simbolismo do mundo das ideias, do planejamento. O principal deus do ar é Zeus, o deus supremo do céu e do trovão. Ele é filho de Cronos e Reia, e um dos doze deuses do Olimpo, o líder dos deuses, *o professor*. Um dos deuses também ligados ao elemento ar é Apolo, o deus da luz do sol, da música, da poesia, das artes e da adivinhação, que é um dos doze deuses do Olimpo.

Essa parte do texto aborda aspectos das experiências formativas com os professores e as experiências narrativas com as crianças nas escolas. É um texto que se elabora pelas reflexões dos professores a respeito do exercício de contar suas próprias histórias, pensando na formação do narrador, e ele mesmo como personagem de suas narrativas. Se atenta também em pensar a perspectiva estética do prazer do corpo numa performance narradora, na formação do professor que narra.

### PARTE 04 – O FOGO

O FOGO é o elemento que está relacionado à energia, à luz, ao calor e à transformação e destruição. O principal deus do fogo é Hefesto, o deus da forja, do metal, da tecnologia e da arte. Outro deus ligado ao fogo é Dionísio, que é simbolizado pelo fogo sagrado.

É no fogo que se forja, o fogo como elemento de criação, de transformação. O fogo como aquecimento da palavra, no estado criança do homem, a potência de vida da ação criadora.

Representado no elemento transformador, o fogo demarca os encontros realizados com as crianças. Narrado por uma *autoficção fantástica*, com a presença da Bruxa Chica como voz narradora principal. Essa parte do trabalho delinea as experiências dos encontros de contações de histórias nas escolas

Com a ajuda dessa *fabulosa narradora*, surgem as impressões sobre as estratégias utilizadas pelas professoras nos encontros com os alunos, nas histórias lidas e contadas, e destas experiências surgem temáticas como: a leitura e a performance na contação de histórias, o conceito de presença do narrador, a intenção, o ritmo e técnica na composição da performance narradora, bem como as estruturas dos contos e contextos narradores.

Suscita discussões sobre a rebeldia das palavras, seu poder e sua poesia, palavras capazes também de comunicar momentos formativos e de reflexão sobre as interferências entre o Português de Portugal e o Português do Brasil, as diferenças culturais e a insurgência de elementos como as alterações das narrativas pelo contexto, e a centralidade das *narrativas primordiais* nas escolas.

O elemento fogo finda as partes.

Digo que em todo o texto, o bloco de conhecimentos agenciados que comunico na minha *gagueira* literária, construí, como um *roubo* entre pares. Num processo formativo, talvez mais para mim, do que para eles, roubei-lhes ideias, espero que tenham roubado as minhas também.

Em Irecê já havia um prévio *duplo roubo* (“um entre”, uma intersecção já descoberta, um bloco já formado) sem sair do lugar. O que eu ia levar daquelas tão conhecidas professoras, e o que elas levariam de mim, já tão conhecida por elas? No Porto meu cenário era desterritorializado, percebi que precisava reelaborar essa linguagem, tanto na comunicação formativa com os professores, como na comunicação narrativas com as crianças. É com essa linguagem já alterada, agenciada de brasileiros e portugueses que comunico aqui, para dizer destes e de outros agenciamentos de



corpos, de linguagem, de jeitos de narrar e ver a narrativa. Não posso ter certeza do que levaram, mas posso falar como vi a experiência acontecer, e o que eu trouxe comigo.

Em Irecê já havia um prévio *duplo roubo* (“um entre”, uma intersecção já descoberta, um bloco já formado) sem sair do lugar. O que eu ia levar daquelas tão conhecidas professoras, e o que elas levariam de mim, já tão conhecida por elas? No Porto meu cenário era desterritorializado, percebi que precisava reelaborar essa linguagem, tanto na comunicação formativa com os professores, como na comunicação narrativas com as crianças. É com essa linguagem já alterada, agenciada de brasileiros e portugueses que comunico aqui, para dizer destes e de outros agenciamentos de corpos, de linguagem, de jeitos de narrar e ver a narrativa. Não posso ter certeza do que levaram, mas posso falar como vi a experiência acontecer, e o que eu trouxe comigo.

## **1.2 A ESCRITA LITERÁRIA COMO EXPRESSÃO DOS ENCONTROS: SÓ SEI QUE FOI ASSIM!**

E enquanto ia fazendo, escrevendo, escrevendo, escrevendo, fui vendo que “somente a expressão nos dá o procedimento” (Deleuze e Guattari, 2002, p.28). E acreditando nisso, fui encontrando minhas respostas na escrita, porque é ela minha expressão, está nela a minha possibilidade de fazer arte. Expressar com a força de uma palavra habitada de sentidos construídos neste processo. Comunicar através de um texto que conta histórias que são como linhas que fogem da pesquisa, para dizer da pesquisa. Foi isso que fui fazendo, num processo lento, e cansativo, porque eu precisava estar sempre atenta às possibilidades de enriquecimento compostas pelo imprevisto, sem perder de vista que para qualquer lado que eu andasse, precisava me responsabilizar e assumir minhas escolhas.

Essa escrita que se pretende literária passou por desvio de rotas, navios atravessados, piratas das línguas, feitiços de encontros, e tantas bruxas e fadas, que agenciaram linhas e transformaram a palavra.

Se as literaturas “ditas menores”, são compostas pelos desvios e rearranjos que uma “minoría faz com uma língua”, há pelo menos três características elementares,

apontadas por Deleuze, que esclarece, de onde emergem e como se manifestam estas literaturas. A principal característica da língua menor é que ela é habitada por um “forte coeficiente de desterritorialização”, território é lugar de língua materna. Quando saímos do colo e caímos em um campo que não é nosso, estamos desterritorializados! Meu “português brasileiro” em Portugal é uma língua desterritorializada, restrita a um uso minoritário, apesar da grande quantidade de brasileiros.

E o desterritorializado vive à margem, distante daquilo que é dominante, reconhecido como maior e “mais importante”, longe de casa. Muitas mudanças se agitam em um desterritorializado, em um imigrante, e então emerge a segunda característica, o seu caráter político. “Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura” (Deleuze e Guattari, 2002, p.25). Se na literatura maior, um caso individual, familiar, tende a se misturar com um bloco de outras tantas histórias, servindo de pano de fundo pouco manifesto, na literatura menor aumenta-se o microscópio para os casos individuais “na medida em que outras histórias se agitam nele”.

E se histórias de outros fervilham dentro da minha, temos a terceira característica na literatura menor, nela “tudo adquire valor coletivo” (Deleuze e Guattari, 2002, p.27). Ela só acontece quando perde o EU, e tem-se o poder de dizer nós. Nós, desterritorializados, agenciando modos de comunicação pela escrita, uma escrita que diz de quem escreve pelas palavras de muitos. A literatura tem a ver com o coletivo, e surge de uma extrema necessidade de criar, de enunciar-se, e enquanto enuncia-se, enuncia um povo. Mesmo em nossa solidão. E se escrevemos de dentro da nossa solidão, quantas luzes estão acesas a esta hora iluminando as noites de solitários, fora de seus territórios linguísticos e/ou geográficos?

Como Kafka, não fui narradora ou personagem, porque não há sujeito o que há é “apenas agenciamentos coletivos de anunciação” (Deleuze e Guattari, 2002. p41), que anunciam palavras guardadas talvez como forças revolucionárias a serem elaboradas, atravessando pessoas, histórias e tempos. E mesmo nós, que já pertencemos a uma língua com uma grande e potente literatura, precisamos do nosso “gaguejar” dentro do nosso próprio nó “subdesenvolvido” de dizer, dentro da própria língua como uma aranha que faz sua teia.

Quantos de nós fala uma língua que não é a materna, aquela que ouviu a mãe falar desde a barriga? Quantas pessoas vivem a mesma língua, mas pouco conhecem o padrão que são obrigados a servir? “Como tornar-se nômade, emigrado cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança do berço, dançar na corda bamba” (Deleuze e Guattari, 2002, p.43).

Como só há uma preparação e não um “método para achar” (Deleuze), o que ocorre na “evolução a-pararela”, é um entre, um entre que se elabora como conteúdo por meio da conversa, “escutando, escutando, piscando os olhos entre nós” (Deleuze), cúmplices de um pensamento sobre ser professor, sobre encontrar seu próprio estilo de ser professor-narrador, enquanto a vida vai se fazendo, boa parte dela dentro da sala de aula. Se não temos estilo (se é que isso seja possível), “que comece como ele, de repente com sua máscara de palhaço, com uma arte de cada detalhe arranjado, e, no entanto, improvisado” (Deleuze).

# 2. ÁGUA

Figura 01. O nascimento na água



Fonte: imagem gerada pelo Microsoft Copilot no Microsoft Edge em 04/02/2024.

**PORTAS**

***Contemplo o lago mudo***  
(Fernando Pessoa)

*Que uma brisa estremece.  
Não sei se penso em tudo  
Ou se tudo me esquece.*

*O lago nada me diz,  
Não sinto a brisa mexê-lo  
Não sei se sou feliz  
Nem se desejo sê-lo.*

*Trêmulos vincos risonhos  
Na água adormecida.  
Por que fiz eu dos sonhos  
A minha única vida?*

**Roteiro 01** - O narrador principal se enche e se esvazia de ideias sobre o objeto, compreende um objeto se cercado de filosofia e literatura, se confrontando e se confortando com a incerteza sobre a vida e a própria pesquisa. O texto se divide em *Portas* se abrindo para pensar sobre o objeto. Passa pelo período da pandemia, em um sítio/fazenda, no interior da Bahia-Brasil, com a participação de três personagens centrais: o professor, Vera, e a narradora principal, que também lê e vivencia o contexto. Em meio ao sentimento de dúvida, mas certa sobre aceitar o desafio em relação a um jeito de escrever, surgem entre os textos e os personagens, ideias sobre pesquisa, ciência e linguagem, que sustentarão filosófica e metodologicamente a investigação. Tecendo forma e conteúdo, inicia uma narrativa sobre narrar, com os textos ainda em seu estado água, doador de vida: aqueles que principiam, fluidos e flexíveis.

## 2.1 PORTA 01 – INCERTEZA

*Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina.*

Manoel de Barros

Eu disse que queria uma pesquisa orgânica, onde esse lambe de palavras contaminasse cada verbo com saliva e narração. Onde cada palavra da ordinária poesia se alucinasse toda vez que fosse traduzir uma pessoa, ou uma pesquisa, para o mundo da escrita. Eu disse ainda que este tipo de escrita me cura como a poesia apolínea, em beleza, em harmonia, em equilíbrio e razão, mas por outro lado alucina e enlouquece.

Além de tocar lira, o protetor da música é um deus que protege os marinheiros, pastores e arqueiros, um deus protetor também da medicina. Apolo é uma descansada metáfora de como queria desenvolver esta pesquisa, na sobriedade da harmonia. Mas é Dionísio que sopra o vento por aqui, irmão de Apolo, o deus da embriaguez, do caos, da falta de medida, da paixão.

Digo que convém então encontrar uma porta “dionisíaca” que esteja mais próxima possível do caminho do meu objeto de pesquisa. Entrada numa porta sem o controle dos achados, busca imprevisível e por isso absolutamente natural humana. Meu objeto deseja “um saber que seja capaz de integrar o caos ou que, pelo menos, conceda a este o lugar que lhe é próprio. Um saber que saiba, por mais paradoxal que isso possa parecer, estabelecer a topografia da incerteza” (Maffesoli, 1998, p. 12). A incerteza criativa, a incerteza que mexe nas coisas da imaginação, se alimenta da rica desordem da vida, incontável, surpreendente ou trágica, que atravessa em maior ou menor grau, as histórias de pessoas.

Talvez fosse mais fácil adotar construções metodológicas e teóricas cujos contornos já sejam conhecidos. Mas o homo sapiens “pós” que carrega no corpo a performance borrada de toda cultura, de toda gente e leitura que por qual passou, arranhou, fincou;

impregnou-o de mais dúvidas, de inquietudes, de incertezas, de cansaço, de doenças, de instintos, de medos, de felicidades, ansiedades e caos.

Bom seria dizer daquilo que homens e mulheres têm de passageiro, de sombra, de dúvidas, mas também de grandioso, “é assim que à moral do “dever ser” poderia suceder uma ética das situações” (Maffesoli, 1998. p 11). Paz expressa dois sentidos que fazem uma dupla estrada pela qual caminhou a Idade Moderna. “O primeiro se refere à separação entre o homem e a natureza, uma separação que se transformaria em oposição e combate”, a missão do homem seria, portanto, salvar-se e dominar a natureza; “o segundo se refere à separação entre os homens” (Paz, 2009, p11). Se por um lado, em um mundo dividido, a cultura se transforma em culturas, por outro, encaminhados pelo pensamento cartesiano, “desencadeamos a ciência e a tecnologia. Elas eram nossos novos deuses. Estávamos convencidos de que o conhecimento científico era a cura para os males do mundo” (Pierre, 2018. p. 1049).

As certezas científicas que se apresentavam à nossa frente, no exercício do que Pierre (2018) concebe como o “conhecimento pelo conhecimento”, foi a mesma ciência que inventou a bomba atômica, usada para matar milhões. E o mundo viu “nos campos de concentração da Europa, cientistas conduziram experimentos, torturaram e mataram seres humanos por causa do conhecimento” (Pierre, 2018, p.1049). Ao mesmo tempo que surge a curiosidade para o estranho, para o interior de cada civilização, o desejo de conhecer o outro, a empatia sobre outras formas de vida, outras culturas.

Aqueles que tinham ido à guerra sabiam bem que as culturas diferentes produzem conhecimentos e práticas diferentes. Os movimentos sociais, organizados várias décadas após a Segunda Guerra Mundial, incentivaram-nos a abraçar o multiculturalismo e a diversidade; e, porque queríamos ouvir as vozes de todos e saber o que sabiam, inventamos novas metodologias para capturar conhecimentos subjugados (Pierre, 2018. p.1050).

Eis que, neste cenário, o mundo indivisível não existia mais, e se abre à multiplicidade de mundos, de jeitos de ver o mundo e de estar nele, abre-se para entendermos as línguas que escrevem e perfazem seus mundos, mundos que se transformam no rolo do tempo.

Vale lembrar Maffesoli (1998, p.16) ainda, que quando retomando esse percurso sobre a modernidade, o sentido etimológico, requer um novo “discurso do método”,

ou seja, da mesma forma “como Descartes balizou o caminho da modernidade, é preciso saber balizar o da pós-modernidade”. O mais novo selvagem. Não é o selvagem de que Octávio Paz fala, não é nem o do batismo e da espada, nem o da crítica e da polêmica, mas um outro sem rosto, a ser conhecido. O outro, o vizinho, o que preciso traduzir, e “a estranheza deixa de ser um desvio e se transforma em exemplo. Sua exemplaridade é paradoxal e reveladora: o selvagem é a nostalgia do civilizado, seu outro eu, sua metade perdida” (Paz, 2009, p.11), o selvagem, está em cada um de nós, eis que é melhor conhecê-lo que subjugar-lo.

Primeiro os filósofos e os historiadores, agora os antropólogos e os linguistas, acumularam provas sobre as irredutíveis diferenças entre os indivíduos, as sociedades e as épocas. A grande divisão, apenas menos profunda que a estabelecida entre natureza e cultura, é a que separa os primitivos dos civilizados; em seguida, a variedade e heterogeneidade das civilizações. No interior de cada civilização renascem as diferenças: as línguas que servem para nossa comunicação também nos encerram em uma malha invisível de sons e significados, de modo que as nações são prisioneiras das línguas que falam. Dentro de cada língua se reproduzem as divisões: épocas históricas, classes sociais, gerações. Quanto às relações entre indivíduos isolados que pertencem a uma mesma comunidade: “cada um é um emparedado vivo em seu próprio eu”. (Paz, 2009, p13)

Olhar este horizonte daqui deste lugar, e deste momento, importa boa parcela de sonho e incerteza quanto ao trajeto que irá se realizar, bem como uma boa parcela de conhecimento sobre as palavras que renascem junto com as mudanças nas civilizações, e suas malhas invisíveis de significados. Requer uma ontologia que dê conta desses léxicos. Penso alinhar uma pesquisa da maneira como se conta uma história narrada, que é minha e de muitos, que não nasce do início, mas do contexto, que não tem fim, mas parada, ruptura. Digo que irei no ritmo de uma narrativa, mesmo sendo alertada por Benjamin de que a experiência de narrar está em vias de extinção, pois me parece que sua hipótese, na segunda década do século XXI, se encontra superada, narradores estão nascendo.

Benjamin considera em seu discurso sobre o narrador, tanto a narrativa oral quanto a escrita. Para ele “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”



(Benjamin, 1994 p.198). É esse narrador de dupla performance que irá emergir nessa pesquisa, que é da palavra oral, mas também da escrita. Assim a pesquisadora, pois embora eu seja uma pessoa das letras, das palavras, do escrito, do iconográfico, é pela narrativa oral ou pela poesia, como diria Zumthor (2018), que me comunico de maneira mais singular.

Não mais discípulos do conhecimento absoluto, ouço um Deus estranho, uma voz desconhecida e rouca de Dionísio, o Deus selvagem da loucura, o subjugado, o último a subir ao Olimpo, o único filho de um simples mortal, a me chamar.

## **2.2 PORTA 2 - A PESQUISA, A FICÇÃO E A DURABILIDADE DA PALAVRA**

“E foram felizes para sempre!”; “O que Deus uniu o homem não separa!”. Ficção na literatura e ficção na vida real. A linguagem é a própria ficção, nossa mais primária ficção. Começamos a falar e temos nossa primeira experiência de ficção, uma vez que “os signos são nossa primeira experiência de duração; é a duração ficcional da palavra que fornece a crença em um mundo durável” (Mosé 2018, p.42). Um céu sempre nos espera, um ideal de felicidade plena e infinita. Mas nem todos querem ir para o céu, o menino Baden<sup>2</sup> não quer porque tem medo de altura.

Se para ir para o céu precisamos de sacrifícios e palavras, rezas, orações repetidas vezes, a palavra já se apresenta mesmo com um tipo de Deus que faz permuta entre os homens, e os homens elaboram promessas e ganham a felicidade eterna. Nesta ficção que se encontra na palavra, são os signos produtos gerados por uma convenção, por um acordo, e nós, quanto mais adultos, mais esquecemos disso, e é “somente com o esquecimento do caráter fictício dos signos que o ser humano pode acreditar que os signos correspondem às coisas” (Mosé, 2018, p.43). Esquecemos

---

<sup>2</sup> Em conversa com o primo, que diferente de Baden é de um núcleo familiar religioso, o primo disse que precisava orar para ir para o céu. Baden prontamente disse: “eu não quero ir para o céu, eu tenho medo de altura”. Baden é uma criança de 06 anos, filho de uma amiga muito próxima.

que podemos criar, e repetimos. Esquecemos que as coisas mudam e usamos as mesmas palavras para coisas que não são mais.

Mas é possível viver sem esquecer? Nietzsche em *Segunda Consideração Tempestiva* diz que o esquecimento é um impulso imprescindível para a vida, afinal “é possível viver quase sem lembrança [...], mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento” (Nietzsche, 1985 p.20). Em *Genealogia da Moral*, Nietzsche vai utilizar a imagem do estômago como a consciência (que digere, processa o que for possível), como o órgão que mais se assemelha ao espírito. O órgão que rejeita, vomita, seleciona o que cabe naquele corpo.

Relembrar reformula impressões já sentidas, “grava-se algo a fogo, para que fique na memória: somente o que não cessa de causar dor fica na memória” (Nietzsche, 1985, p.53), o filósofo cita como o mais antigo axioma da psicologia da terra, o fogo que a fé milenar acendeu nos solenes segredos entre homens e crenças, com seus martírios sombrios toda vez que as sociedades precisaram manter uma memória. Nossa saúde mental e a boa digestão desta vida talvez se devam à natureza ativa do estômago psíquico ao esquecimento, capaz de “fechar temporariamente as portas da consciência” (Nietzsche, 1985, p.55). Mas na avalanche do esquecimento, por saúde, esquecemos o caráter fictício da linguagem, esquecemos que não se pode ser feliz para sempre, e é “graças à sua capacidade de esquecimento que o homem pode chegar a crer que possui uma verdade” (Nietzsche<sup>3</sup>, apud Mosé, 2018, p.44). A ficção é a arte que constrói e destrói continuamente, entretanto não pode ser tomada como verdade.

Qual o valor da história?

Qual o valor da ficção?

Nietzsche inicia *Considerações Extemporâneas* com uma fala de Goethe que diz: “De resto, me é odioso tudo o que simplesmente me instrui, sem aumentar ou imediatamente vivificar a minha atividade”. Estas palavras dão início ao que ele chama

---

<sup>3</sup> Introdução teórica sobre verdade e mentira no sentido extramoral.

de: considerações sobre o valor e a falta de valor da história. Eu acrescentaria, para a minha tese, questionamentos sobre o valor ou a falta de valor na ficção.

E assim como as pesquisas tentam entender o mundo e as coisas que estão nele, a literatura exercita entender o mundo e entender-se dentro dele. "Esforcei-me em descrever um sentimento que me tem, com frequência, atormentado suficientemente; vingar-me-ei dele, abandonando-o à esfera pública" (Nietzsche, 2003. p.05), em público, talvez alguém o reconhecesse e o pegasse para si. Quis abandonar alguns sentimentos, ou pelo menos deixá-los lá guardados dentro da literatura, por isso fiz ficção. Dizer da verdade do que é ser, duramente ser. Jogar o que se sente em praça pública, é escrever, narrar, olhar de longe, e virar só escrita.

Falamos do quão estranho seria as pessoas saberem que uma mulher está apaixonada por outra. Uma notícia assim é sempre uma grande novidade. Nem todos querem ser motivo de uma grande novidade! Mas "talvez alguém, por meio de uma tal descrição, seja provocado a declarar-me que de fato também conhece este sentimento!"<sup>4</sup> (Nietzsche, 2003. p. 05). E tudo pode ser visto com olhos de coragem por aqueles que nutrem o mesmo. Mas a maioria reage como absurdamente inadmissível. Felizes ou tristes, bons ou ruins uma coisa é importante, em todo caso, ao me aventurar na descrição da natureza de meu sentimento devo antes favorecer do que ferir o bom decoro geral, diz Nietzsche.

Eis que o bom decoro já extrapolou toda a inumanidade e falta de empatia, e ninguém é, "e assim de manhã até a noite, dia após dia; ligado de maneira fugaz com seu prazer e desprazer à própria estaca do instante, e, por isto, nem melancólico nem enfadado" (Nietzsche, 2003. p. 07), seguimos misturados no mesmo mundo e acorrentados ao passado, vangloriando de nos lembrarmos de como fazer, que horas fazer e o quanto – o passo a passo da vida na ilusão do controle do tempo, dos acontecimentos e da história. O homem segue admirando a si mesmo "por não poder aprender a esquecer e por sempre se ver novamente preso ao que passou: por mais longe e rápido que ele corra, a corrente corre junto" (Nietzsche, 2003, p.07).

---

<sup>4</sup> Considerações Intempestivas

Se o homem passa dias a admirar o cachorro que logo esquece que foi enxotado e segue feliz, ele próprio se vangloria de se lembrar de tudo, mas sabe disfarçar. O animal “não sabe se disfarçar, não esconde nada e aparece a todo momento plenamente como o que é, ou seja, não pode ser outra coisa senão sincero” (Nietzsche, 2003, p.07) o homem carrega o peso da história nas costas, e quando disfarça tropeça.

Se uma felicidade, um anseio por uma nova felicidade é, em certo sentido, o que mantém o vivente preso à vida e continua impelindo-o para ela, então talvez nenhum filósofo tenha mais razão do que o cínico: pois a felicidade do animal, como a do cínico perfeito, é a prova viva da razão do cinismo. (Nietzsche, 2003. p. 08).

Esse caminho dionisíaco tenderá, portanto, a uma pesquisa cínica, onde nem todo fato será verdade, mas todo o narrado será sincero.

## 2.3 PORTA 03 – O ERA UMA VEZ DA AUTOFICÇÃO

O “era uma vez” me leva para esse lugar da palavra, lá depois dos muros do castelo. No “Era uma vez” da infância a narrativa é preponderantemente apolínea, e no final, *todos são felizes para sempre*, e todas as vidas têm seus contos de fada. Mas aqui é a professora contadora de histórias que narra seus dias, sua pesquisa, como se narra os ordinários dias da vida e os ordinários dias de sala de aula: do tédio à euforia; da expectativa à frustração; da agrura ao deleite. E sendo a vida já uma verdadeira fabulação de si mesma, teremos na forma deste texto uma autoficção.

A autoficção chega para mim através de um livro de Tati Bernardi “*Depois a louca sou eu*”. Ali está um texto “confessional”<sup>5</sup> que arranca todas as roupas e se entrega em “carne viva” como ela mesma diz. Entrega a sua agonia e ansiedade descrita de forma autoficcional, talvez porque a vida mesma seja ficcional, sobressaltada de imprevistos inacreditáveis e maravilhosos. Quando a verdade precisa da ficção para dizer,

---

<sup>5</sup> Ouvi de um jovem esse termo, na ocasião com 24 anos. E acreditando ser um neologismo já conhecido passei a usá-lo. Tenho a minha concordância de que a escrita “literária” nas redes sócias tem sido uma escrita confessoria de dores, de expectativas frustradas, de psicológicos vulneráveis e explicitamente desnudados nos textos.

frequentemente recorre-se à metáfora, recorre-se à literatura para dizer das camadas mais finas da nossa formação. É o encontro com uma maneira de escrever que conversa com uma maneira de existir.

Sendo nós atores, criadores de nossas próprias realidades, performando nossos fazeres em cada “ato de fala”, em cada ato de currículo, em cada linha de fuga, esta professora aqui, quer compreender por meio de uma pesquisa-formação, os *processos de formação do narrador na prática de professoras contadoras de histórias*, que deslizam entre contações de histórias, leituras performativas e recitais em sala de aula.

### **2.3.1 O sentido da própria vida na composição da performance narradora**

Maria Zambrano, em “Metáfora da esperança: as ruínas”, nos lembra que com o tempo, as perguntas e respostas sobre fazer filosofia e mais ainda como se faz ciência, foram se tornando distantes da vida, e levando “consigo a renúncia a toda “questão pessoal”. Mas não é culpa minha que a vida vivida é central, que ela dê o tom do viver e do morrer, é ela que dá a direção, e as leis, mas “não são as leis, nem sequer as causas, mas seu sentido é o que queremos decifrar para compreender” (Zambrano, 1951. p02)<sup>6</sup>. Os sentidos dos processos vividos, ou das experiências elaboradas, e esteticamente performadas para a formação docente; os sentidos da própria vida na composição desta performance; o sentido de um corpo forjado na sala de aula, se reelaborando, ou diante de uma tela de um computador, de um celular, dentro de casa, contando histórias.

Há um “EU” a dizer, pois há um narrador dentro da minha cabeça, que vive narrando minha vida para suportá-la, toda vez que o ar fica pesado e as coisas me doem mais do que me aprazem. Mas narrar acena para uma distância que fala de muitos, narrar fala de longe, de um outro tempo, de outras pessoas (ainda que o próprio narrador seja uma destas pessoas), e “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (Benjamin, 1994, p.197), para narrar o outro, ou a si próprio.

---

<sup>6</sup> Publicado originalmente sob o título “Una metáfora de la esperanza: Las Ruinas”, na revista *Lyceum*, vol VIII, n. 26, Havana (Cuba), maio de 1951. Tradução de Rodrigo Lopes de Barros Oliveira

Sim, o escritor é um “desertor oportunista” da própria vida dele, e para digerir o mundo, o explica para si e para o próprio mundo.

Uma narrativa vestida de uma autoficção é o que temos! O que parece um mero neologismo junta uma escrita autobiográfica com uma escrita ficcional, é um termo marcado por conflitos teóricos e um desentendimento geral em seu percurso de definição, desde a publicação da obra *Fils* (1987) do francês Serge Doubrovsky. Na obra, Doubrovsky realiza uma ficcionalização de si, onde o personagem tem o mesmo nome do autor. Faedrich (2016) nos lembra, no entanto, que o termo autoficção já aparecia na primeira versão de *Le Monstre*<sup>7</sup>, numa coletânea de textos datados de 1970 e 1977, que vai dar origem à obra de Lejeune, *O Pacto Autobiográfico*. (Noronha, 2014)

Em seus estudos sobre a autobiografia, o também francês, Philippe Lejeune, havia deixado questionamentos no ar sobre um tipo de texto com gênero não identificado. O primeiro cenário é 1973, ali Lejeune “transforma o matagal da literatura do eu em jardim à francesa”, ele medita diante do “quadro de dupla entrada”, neste quadro perpassam os compromissos de um autor, “a declaração quanto ao gênero praticado (romance/nada/autobiografia) e o nome que dá ao personagem principal (diferente do seu/nenhum/seu próprio nome)” (Lejeune, 2014, p21). Ali O autor, no salão das escritas de si do Pacto Autobiográfico encontra uma casa indeterminada, e “pega seu lápis cinza” e fecha de “tijolos” para que não haja invasores. E a principal pergunta: “o herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome do autor?”. Sem respostas e sem exemplos, a casa fica vazia.

O segundo cenário, quatro anos depois, é de 1977. Doubrovsky, oportunista não só da própria história-vida, mas do que ele reconheceu como uma lacuna, dá início ao debate sobre autoficção, preenchendo favoravelmente a “casa” que ele considerou aberta, “ele explode os tijolos, que lacram a janela e finca sua bandeira: *Fils* é batizado “autoficção” (Lejeune, 2014, p.23 ) - narra Lejeune em tom de quem não viu com bons olhos aquilo, e na ocasião do sucesso da obra, chama Doubrovsky de invasor. A autoficção está batizada, mas neste cenário de controvérsias, há ainda uma disputa pelo melhor neologismo para designar este determinado exercício literário, entre os

---

<sup>7</sup> Trabalho de equipe realizado pelos geneticistas Arnoud Genon, Isabelle Grell e Philippe Weigel.

neologismos estão: “Autosociobiografia (novo termo proposto por Annie Ernaux); autofabulação (Vincent Colonna); otobiografia (Derrida); e autonarração (Arnaud Schmitt)” (Faedrich, 2016).

O debate em torno da autoria para Faedrich (2016) é fundamental para os estudos das escritas do eu, demarcadamente na autobiografia ou na autoficção. Se Barthes (1984 – primeira publicação) em *“A morte do autor”* e Foucault (1969), em *“O que é um autor?”* suplantam a autoria em nome da linguagem e da impessoalidade da escrita, Lejeune no início da década de 1970, inicia os estudos sobre a autobiografia e “ressuscita” o autor, na contramão da hermenêutica estruturalista”. (Faedrich, 2016. p32).

Barthes fala ainda das multiplicidades culturais de um texto, que são compostos de referências saídas de diversos cantos, e que o lugar onde essa multiplicidade se reúne e se revela não é no texto, mas no leitor, pois “o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino”, e o nascimento do leitor/receptor “paga-se com a morte do autor” (Barthes, 2004. p.81).

Foucault (1969) menciona que em nossa civilização sempre houve uma variação do tipo de texto a pedir por uma autoria. Enquanto houve um tempo antecedente, em que textos literários, como narrativas, contos, epopéias, tragédias, comédias, eram recebidos e valorados sem que se precisasse saber quem era o autor, os textos científicos na Idade Média só eram recebidos como portador de valor “na condição de serem assinados”.

Já entre os séculos XVII e XVIII,

apaga-se a função autor, o nome do inventor serve para pouco mais do que para batizar um teorema, uma proposição, um efeito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos, um síndrome patológico. Mas os discursos "literários" já não podem ser recebidos se não forem dotados da função do autor: perguntar-se-á qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projecto (Foucault 1969, p.49).

Eis que Foucault pega emprestado de Beckett a formulação: "Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala", se há uma espécie de “regra imanente” na

prática da escrita que destitui o poder do autor? Que importa? Se mesmo referindo a si própria, a escrita não se deixa aprisionar “na forma da interioridade” regida pelas ideias e vida do autor, mas se liberta e “identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta” (Foucault, 1969 p. 34).

E a obra, ela deixa de ser uma obra se não se sabe do autor? O que é uma obra? - Pergunta Foucault. O que o autor deixa de vestígios da sua vida, o que circunda um autor, de hábitos e práticas cotidianas, fazem parte da sua obra?

Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? A teoria da obra não existe, e os que ingenuamente empreendem a edição de obras completas sentem a falta dessa teoria e depressa o seu trabalho empírico fica paralisado (Foucault, 1969, p. 38).

Para Foucault, vasculhar a vida do autor em busca de elementos referenciais para a composição da sua obra, é um falso exercício teórico.

Enquanto ambos: Barthes e Foucault concebem o texto como um portador de autonomia, uma obra desligada do autor, o Pacto Autobiográfico de Lejeune estabelece o pacto de veracidade entre autor, narrador e personagem-protagonista, e o contrato com o leitor de estar diante de um texto que se apresenta como “verdade do indivíduo”.

Seguimos nos perguntando: Mas o que é a verdade, se o personagem e o escritor são igualmente criações? Se o autor também é um personagem criado, onde seu corpo se movimenta com a escrita, com suas vestimentas e trejeitos, elaborando um estereótipo de si mesmo, “como se fossem atores de uma *biotípica* imaginária de si mesmos, insistem em um determinado modo de vestir, em um modo de falar, até criam um personagem” (Aguiar & Câmera, 2017, posição 163)

Na obra "A máquina performática", os autores Aguiar & Câmera chamam atenção para a negociação entre “máscaras e poses”. Lá, no corpo do escritor, onde vestimenta, corte de cabelo, hábitos incomuns, fotografias, contribuem para uma performance do autor, e contribuem para que o texto do escritor seja lido de uma demarcada maneira. Mas “a vida literária parece manter uma curva para quando máscaras e poses se trincam: a ira com a qual o escritor constrói sua sinceridade” (Aguiar & Câmera, 2017, posição 168) é o instante da vida do autor, onde a performance explode e penetra no



texto, e se torna “dispositivo para provocar reações automáticas” (Aguiar & Câmera, 2017, posição 168). A sinceridade nos interessa na autoficção, não a verdade, pois o personagem e o escritor são identicamente fictícios (todos os dias se inventam), existem com seus contornos instáveis, montado de um cabelo reto ou desalinhado, de um corpo frágil ou corpulento, de uma voz grave ou levemente doce, para alimentar determinadas fantasias, determinadas emoções e determinados sonhos.

Eis que essa ficcionalização da palavra, não só em sua palavra literária, mesmo o autor em sua performance, se inventa. Não sendo para sempre aquele de óculos, chapéu e caneta presa na camisa, esse personagem para sempre igual é inventividade literária, pois “é somente na ficção, na ideia, que a duração, a verdade, a identidade, pode sustentar” (Mosé, 2018, p.10 – 11) fora disso, fora do escrito, na vida em movimento, tudo se move e muda. É somente em nossa linguagem, com sua lógica de identidade e duração que há estabilidade e uma verdade sobre o mundo.

Nem a memória perdura, e nas fendas do lembrar preenchemos de ficção o nosso texto. E já convencidos de que o neologismo autoficção se encaixa como este posto de exercício literário, há um esforço por parte dos teóricos franceses que surgem após Doubrovsky, em ampliar o conceito de autoficção doubrovskyano, entendendo diferentes formas de autoficção. Entre esses estudiosos da autoficção, estão: Gérard Genette, Vincent Colonna, Jacques Lecarme, Philippe Vilain, Philippe Gasparini, Sébastien Hubier, Arnaud Schmitt, Marie Darrieussecq, Jean-Louis Jeannelle, Claude Burgelin, Arnaud Genon, Isabelle Grell, Patrick Saveau, Hélène Jacomard, Madeleine Ouellette- Michalska, Régine Robin e Manuel Alberca. (Noronha, 2014)

Em 1989 Vicente Colonna, orientado por Genette, defende sua tese de Doutorado apresentando um novo conceito de autoficção. Desta mesma tese, ele publica em 2004, o texto “Tipologia da Autoficção”. No bojo das tipologias Colonna elege como tipos de autoficção: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção especular, e a autoficção intrusiva (autoral).

Na **autoficção fantástica** de Colonna o escritor continua no centro do texto como na autobiografia, mas desinteressado da verossimilhança. A narrativa aqui não se modela à existência, antes inventa-a, mesmo num devir ficcional inumano como na

*coisificação de si*, “um estado de despersonalização, mas também expansão do nomadismo do EU” (Colonna, 2014 p. 42), não interessando exclusivamente o escritor como pessoa, mas também como objeto estético. Quando o escritor se autofabula “ele adquire um modo de ser suplementar, fabuloso, como o unicórnio, os heróis mitológicos ou a noção de infinito” (Colonna, 2014 p.43), ele segue acompanhado de uma lenda, segue acompanhado de magias, monstros, de uma linguagem que dialoga com o não humano. Nietzsche em sua ebriedade dionisiaca evoca uma linguagem autoficcionalada fantástica.

De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte. (Nietzsche, 1999, p.31)

Cercado do dionisiaco, guiado pela força artística de toda a natureza e pela força do imaginário “esse monarca caprichoso” (Colonna, 2014. p 44), segue o homem, compondo imagens de um novo mundo, fabulando novos cenários, movendo o homem a se reinventar na vida, e conseqüentemente na palavra.

A **autoficção biográfica** seria um tipo de texto no qual o escritor continua sendo o pivô a desencadear sua narrativa, mas cria uma existência para o personagem a partir de dados reais. Esse tipo de autoficção se encontra mais próximo da verossimilhança que a autoficção fantástica. Apesar de mais próxima da veracidade, a verdade factual não é plena como na autobiografia, sua verdade é antes uma verdade subjetiva, trata-se de um engano verdadeiro, um desvirtuamento dos fatos a serviço da verdade, porque “noventa por cento do que digo é invenção, mas só dez por cento é mentira”, assim disse Manoel de Barros, dando as honras ao “monarca” que é a imaginação.

A proximidade do romance com a autoficção, onde o autor “dar a farejar” seus casos amorosos e sua vida íntima, é inegável. Entre um e outro, temos o romance autobiográfico. Para alguns críticos a grande revelação da autoficção está no *nome próprio* enquanto no romance autobiográfico os nomes estariam cifrados ou escondidos, especialmente o do autor. Na autoficção o nome do autor, pivô de toda a narrativa, não se esquiva, ou está ali sempre subentendido.

Na **autoficção especular** o autor não é necessariamente o centro, ele está lá, mas pode ser apenas um contorno, “uma silhueta”. Ele remete ao espelho, onde você/autor aparece, mas não é você/autor no centro dele. Talvez um frame se encaixe, há aí o enquadramento de uma história e você se encontra nela, participou, vivenciou, esteve ali, não como causa ou motivo, mas enquadrado. Colonna nos convida a pensar o “quadro dentro do quadro” nele “o escritor se representa em um ângulo da tela, inclusive fora, com um pincel na mão” (Colonna, 2014. p. 53) como na obra *As meninas* (Velazques, 1556). Na autoficção especular o autor aborda a reversibilidade como “a lição capital de todos os procedimentos refletores” (Colonna, 2014. p. 54) nessa tradição pictórica o autor pode virar personagem, e vice e versa. E no lugar na recepção, leitor “se vê no meio do complô maquinado pela ficção” (Colonna, 2014, p.55) sendo também sujeito da história. Toda escrita tem algo de especular, em toda escrita há um reflexo da obra sobre si, e um reflexo de si sobre a obra.

A última tipologia é a **autoficção intrusiva (autoral)**. Neste caso a “transformação do escritor” não ocorre com a construção e transformação do personagem, aqui “o avatar do escritor é um recitante” ele é uma voz narradora à margem das tretas, uma fala enunciativa que caminha fora da trama, um regente que lidera fora do palco. Colonna cita algumas obras de Balzac em que o autor recitante aparece nos bastidores como filósofo, teósofo ou historiador. Colonna menciona ainda Flaubert quando formula seu ideal estético da presença do artista na narrativa quando não diz “o narrador deve se apagar da narração”, mas “o artista não deve aparecer em sua obra mais do que Deus na natureza” (Flaubert 1979, p. 205, *apud* Collona 2014, p 63).

Por muito tempo, no interior dos romances, o narrador era o autor disfarçado, e ao narrar institui a prática de mudar a voz, adaptando-a ao conteúdo narrado, mascarando a voz para dizer. Sobre essa prática, conhecem bem os educadores e pais que fazem suas leituras diárias para crianças. Esse conteúdo textual dava liberdade de expressão ou de convivência com os personagens, uma atitude comum de comunicação entre escritor e leitor, o uso da máscara/narrador conforme a necessidade da narrativa.

Pode então, o leitor escolher entre as duas possibilidades, ‘as duas concepções correntes do narrador’: a concepção que segrega autor de narrador, estando ele disfarçado ou não, e a concepção na qual o narrador implica e assume a função do

autor com todas as suas consequências, numa autoficção autoral. Adotando a ideia de autor, cuja significação é aquela que faz crescer ou aumentar, fundador, instigador, fonte, onde a escritura é exagerada, onde o autor/narrador opera uma fabulação de si assediado pela atividade literária da ficção (Colonna, 2014).

Sinto-me assediada pela atividade literária da ficção, porque escrever sobre o que sinto tem sido um exercício na vida. Mas a escritura, como diz Antônio Biá<sup>8</sup>, é exarada, se a pessoa estava caxingando, mancando de uma perna, você diz logo que de um lado, era uma boa perna, e a outra era amputada. A escritura da ficção corta logo a perna fora, é como se, de alguma forma, explicasse melhor aquela falta, de intensa que ela é. “A saudade é arrumar o quarto de um filho que já morreu”<sup>9</sup>, é a personificação da dor, há dor mais exagerada que essa? A literatura serve para escancarar, uns pedaços que quase todos sentem, e muitas vezes só a poesia fala.

Elaborar uma linguagem para comunicar o que pensa, vive e sente é um exercício que sempre cai numa redução, sendo que “nomear, por não contemplar a totalidade móvel do que nomeia, é necessariamente uma delimitação, uma perspectiva” (Mosé, 2017. p.15), porque a palavra é uma redução, dar nome é simplificar a coisa. Daí que se chega à ficcionalização, que se exagera na literatura para chegar o mais próximo da vida em movimento.

Eu vivo e escrevo sobre isso. Encaixo a vida em palavras! Mas em mim, “está tudo plugado, tudo me ardendo, tá tudo assim, queimando em mim, como salva de fogos”<sup>10</sup>. Tenho excessos provisórios, um sentir explodindo, toda vez que essa mistura de corpo e todo o resto de nós, sente terrivelmente seduzido, fascinado, apanhado. É o absurdo esbanjamento da ficção que nos faz sentir uma quentura na barriga só de ouvir uma música, um poema, e a gente vai tecendo uma paixão ficcionada. Sentir percorre o corpo: do estômago às pontas dos dedos. E então está em ação um feitiço sonoro da palavra, que nos dá comando. Comando de se assustar, de sofrer de amor, comando de rir, comando de ter saudades, de chorar copiosamente, comando de querer descansar e olhar para o céu, comando de sair dançando por aí.

---

<sup>8</sup> Personagem central do filme brasileiro *Narradores de Javé*

<sup>9</sup> Pedaço de Mim – música de Chico Buarque

<sup>10</sup> Âmbar – música de Adriana Calcanhoto

E então, a literatura vai do exagero de arrancar uma perna em vez de dizer que caxinga, a sentir a dor na ficção, “a dor que deveras sente”, pois “o poeta é um fingidor”<sup>11</sup>, e de tanto fingir já sente. E se a dor no instante da literatura não se compõe como uma verdade perene, ela é extremamente sincera.

Desde que Doubrovsky nomeou a autoficção como gênero, os debates em torno desse neologismo têm ganhado muita força nos estudos críticos e literários, sendo a França e o Canadá francês os precursores nesse debate. As primeiras indefinições da autoficção surgem com o próprio Doubrovsky, que se contradiz conceitualmente em diversas entrevistas e textos publicados, conforme Feadrich (2016), enquanto nas definições iniciais Doubrovsky marcava definidamente as diferenças entre autobiografia e autoficção, tempos depois o autor aproxima-as.

Mas então, me perguntarão com todo o direito: se o senhor considera as autobiografias clássicas como narrativas-romances de si, o que as diferencia da autoficção moderna e pós-moderna?

Responderei que, nesse meio-tempo, a relação do sujeito consigo mesmo mudou. Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido. [...] **reinventamos nossa vida quando a lembramos**. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida (Doubrovsky, [2010] 2014, p. 122-124. Grifo nosso)

Em uma entrevista feita por Valain, Doubrovsky vai chamar a autoficção de uma variante pós-moderna da autobiografia, “na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (Doubrovsky apud Vilain, 2005, p.2012).

---

<sup>11</sup> Referência ao poema de Fernando Pessoa

Valain revela ter sido um estudioso da estenografia, técnica da qual fez uso principalmente para registrar “algumas ideias nem sempre confessáveis”. Eu, particularmente, também usei a poesia na minha adolescência como um meio também estenográfico para secretar só para mim, deixar ali registrado algo que eu não poderia dizer, segredos que hoje “são bobos, ninguém quer saber”<sup>12</sup>. Confabulando comigo lembro de muitos cadernos não datados para não haver pistas, então me pergunto se a autoficção não se encontra como uma forma de escrita simbólica, uma linguagem secreta com a qual eu posso me dissimular livremente pela mão da ficção. Gosto de escrever sobre o que sinto e penso, mesmo não sendo eu a dizer, mas um personagem, outra voz de mim. Mas como escrever sobre o que sinto sem dizer por que sinto?

Quando eu narro, na ruminação dos fatos, do que é também parte da minha história pessoal, reescrevo começando a inventar, estetizando a memória, incluindo personagem que me ajuda a dizer, excluindo outros, por ética, dentro de um referencial vivido. Concluo essa parte fazendo um pacto com o leitor, neste pacto que faço com você, peço que considere que nem mesmo o referencial é absoluto, podendo ser ele *princípio real* ou *“ilusão referencial”*. Mas o sentir é real, não importa se o peixe fala ou não, o que importa é que Helena amava muito aquele peixe<sup>13</sup>. Importa o que aconteceu, mas importa mais o que eu vivi.

## 2.4 PORTA 04 – MAS O QUE É LITERATURA?

Nesta Porta 4 respondo à pergunta - mas o que é literatura? - baseando-me nos informes de Philippe Gasparini e Perrone-Moisés.

Philippe Gasparini inicia seu texto *“Autoficção é nome de quê?”*, partindo da hipótese que a autoficção é um gênero ou categoria genérica, “e que esse nome se aplica em primeiro lugar e antes de tudo, a textos literários contemporâneos” (Gasparini, 2014. p. 181), considerando que a vibração do debate em torno da autoficção fervilha e

---

<sup>12</sup> Música de Osvaldo Montenegro - Lista

<sup>13</sup> Referência feita à História da Cultura Popular “Helena e o Peixe Tombador”.

revigora o apaixonante debate sobre quais seriam os limites da literatura. Valem-nos duas perguntas: O que é mesmo literatura? E o que diz o escritor contemporâneo de diferente dos que vieram antes?

Perrone-Moisés (2016) aponta a obra “*Que é a literatura?*” de Jean-Paul Sartre, escrito em 1948, como uma obra que marcou de forma acentuada a teoria literária do século XX. Ajudando a estabelecer um conceito em um marco temporal, no meio do século, ele diz que “leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor” (Sartre, 1948, p.72 p14 *apud* Perrone-Moisés, 2016, p 04). E Sartre segue com o ensaio elevando a escrita literária ao status de “desvelamento da realidade”, uma escrita capaz de fulgurar a totalidade do ser, uma literatura como “exercício da liberdade, inseparável da democracia”. Essas ideias compõem no cenário da teoria literária um certo consenso até meados do século XX, cuja ideia predominante é a da literatura como reveladora da totalidade do ser e como transformadora das realidades.

Seria “a arte de representar a realidade em palavras”, essa acepção que Aristóteles definiu a arte verbal como mimese em sua *Poética*? Seria a “produção de discursos caracterizados por sua coerência interna e ausência de finalidade externa”, concepção que tem origem na estética de Kant? Seria a expressão verbal de sentimentos do romantismo vulgarizado? Seria o “Processo de comunicação que põe a ênfase na própria mensagem” – acepção do formalismo russo (Jakobson), ou das vanguardas do século XX? (Perrone-Moisés, 2016)

Estas são noções que datam do fim do século XVIII, pois antes disso, literatura era a denominação dada a um conjunto de escritas de qualquer gênero. Todas essas acepções chegam até o século XX e permanecem entre nossas ideias sobre literatura até os dias atuais. E por muito tempo, e talvez ainda hoje em diversos contextos, a literatura esteve longe do povo, e viveu cheia de sua ambição autotélica como algo sem propósitos para além de si mesma. E este status onde ela foi colocada a separou da sociedade para servir-se a si mesma, ao lado de poucos leitores, o que a distanciou do caráter popular e a deixou recolhida em sua “torre de marfim”, desprovida de seu poder de comunicação.

Com a difusão dos jornais nos fins do século XIX, surge a figura do crítico literário. Com o decorrer das décadas a crítica literária perdeu espaço para os meios de

comunicação, ao tempo que a área de educação também delineou mudanças, pois até o fim do século XIX o ensino da literatura pautava-se nos textos canônicos, na retórica clássica, e “ignorava escritores vivos”.

No fervilhar do fim dos anos 1960, uma disciplina em evidência, a *linguística*, assumiu o posto de “ciência-piloto” das ciências sociais, desaguando convenientemente numa nova vertente de pensamento, o estruturalismo, concepção esta que vem orientar para a “semiologia geral dos signos”. O formalismo russo, com sua literalidade, que havia sido pausado pela revolução soviética, é um braço desse rio que alimenta o estruturalismo francês, e “o pêndulo sempre oscilante, na crítica e no ensino literário, deslocou-se da forma para o conteúdo, ou do “como” para “o quê” (Perrone Moisés, 2016, p.7).

Disciplinas das ciências humanas como a sociologia e a psicanálise desde meados do século XX alteram a crítica e o ensino da literatura, “privilegiando o sentido em prejuízo da forma”, pois a “literalidade” do formalismo não dava conta da complexidade das práticas e pautas literárias mais emergentes. Os movimentos sociais e os meios de comunicação de massa “levaram à valorização de obras dedicadas a causas específicas de grupos anteriormente menosprezados: mulheres, negros, colonizados, homossexuais, etc” (Perrone-Moisés, 2016. p.07), a palavra “cultura” ganha novos contornos dando origem aos estudos culturais e o “politicamente correto”. Esta perspectiva estaria ainda em nosso momento, onde as obras literárias passaram a ser estudadas considerando estes discursos, apesar da maioria das práticas literárias ainda abrigarem sob a rubrica de “literatura” definições da palavra nos dicionários.

As pautas literárias emergentes vão dar voz a novos grupos, e assim como na literatura, outras tantas áreas convergem em metodologias de pesquisas, que apresentam o mundo sob outros olhares, ultrapassando os muros estabelecidos e apontando para novas maneiras de pensar, vislumbrando outras perspectivas para a produção científica.



## 2.5 PORTA 05 – UMA PESQUISA PÓS?

Se o pós-modernismo e o pós-estruturalismo surgem entrelaçados, compreendidos quase como sinônimos, eles se diferem pela sua origem genealógica, o primeiro surge de seus questionamentos sobre o modernismo e o segundo de suas questões em torno do estruturalismo. Michael Peters (2000) apresenta o estruturalismo como originário dos debates teóricos franceses, durante o fim dos anos 50, e os anos 60, quando se institucionaliza como megaparadigma transdisciplinar para integrar as ciências humanas, com um “exagerado otimismo cientificista”, baseado “na centralidade da linguagem na virada cultural e social humana, considerada como sistema semiótico ou como sistema de significação auto-reflexivo” (Peters, 2000. p 09).

O formalismo russo, movimento chave da teoria literária moderna, que exerceu influências não somente na literatura, mas em outras linguagens artísticas, é um movimento que antecede o estruturalismo na pauta da linguagem. Um movimento que privilegia o texto em vez do contexto, e concebe a literatura como algo que pode ser compreendida objetivamente, sendo privilegiada a ideia de forma e estrutura. De acordo com Muller (2018) o formalismo apesar de originado em Moscou, nasce de premissas desenvolvidas na filosofia alemã, sobretudo da fenomenologia desenvolvida por Russel, que estabelece critérios mais rígidos do pensamento científico nos estudos literários. Compõe-se aí a ideia de redução fenomenológica no isolamento de um determinado objeto a ser estudado, o que leva os pesquisadores russos a desenvolverem a ideia de *literaturnost* ou literalidade, que é a ideia de que aquilo que define um texto literário é algo que está dentro dele, e não no escritor, ou o receptor. O texto é aí fenômeno e objeto, aquilo que aparece. Dessa premissa, a compreensão do objeto literário deve partir do próprio objeto. É o formalismo um movimento estético que perdura de 1910 a 1930, especialmente na literatura e no cinema, estabelecendo sempre critérios em torno da forma do texto literário.

O conceito de forma que está em jogo é o conceito fenomenológico, numa implicação formal sobre a semântica. O princípio de compreensão estando, portanto, na forma, a análise deve ser uma análise objetiva capaz de determinar que a obra é de fato literária. É importante lembrar que teóricos que fizeram parte desse movimento, como Bakhtin, Jakobson e Wladimir Propp, são personagens importantes que participaram

desse círculo de Moscou. Wladimir Porpp escreve um livro chamado Morfologia dos Contos, nesta obra ele estuda os contos de fadas para analisar a estrutura do gênero, os processos de transformação que acontecem nos contos de fadas, um critério formal de “transformação” dos personagens passa a servir de base para analisar a qualquer conto de fada. (Muller, 2018).

Como o estruturalismo francês tem sua origem nos estudos em torno da linguística, como pai da linguística moderna, um personagem determinante no surgimento do estruturalismo, é Ferdinand Saussure. Parte do seu legado consiste em ter estabelecido “uma ciência geral dos signos, dando ao estudo da linguagem, considerada como sistema de signos, uma firme base metodológica e promovendo a semiologia” concebida como “o estudo da vida dos signos em sociedade” (Gadet, 1989, *apud* Peters). Na medida em que Roman Jakobson, personagem importante no Círculo Linguístico russo, cria também o Círculo Linguístico de Praga, e estabelece um vínculo com a Genebra de Saussure, cunha em 1929, o termo estruturalismo, “para designar uma abordagem estruturo-funcional de investigação científica dos fenômenos” (Peters, 2000, p. 22)

Logo após Levis Strauss publicar *Anthropologie structurale*,

A revolução estruturalista floresce na França, especialmente durante os anos 60: Roland Barthes, iniciado na linguística por A.J. Greimas, no início dos anos 50, publica sua *Mythologies* em 1957 e torna-se *Directeur d'études*, em “sociologia dos signos, dos símbolos e das representações, da École des Hautes Études, em 1962; o jornal literário de vanguarda *Tel Quel* é fundado, em 1960, por Philippe Solles; Michel Foucault publica *Folie et déraison: histoire de la folie à 11 classique*, em 1963, Louis Althusser convida Jacques Lacan para dar seu seminário em École Normale, iniciando um produtivo diálogo entre o marxismo e a psicanálise; o ano de 1966 vê a publicação do livro *Pour Marx*, de Louis Althusser, do *Les mots et les choses*, de Foucault, e dos *Écrits*, de Lacan. (Dosse, 1977, *apud* Peters, p.24).

Numa crítica ao “Mega-Paradigma” do estruturalismo, com respostas vindas de diversas áreas, e de diferentes pesquisadores da comunidade acadêmica de língua inglesa como: Lévi-Strauss (antropologia), Louis Althusser (marxismo), Jacques Lacan (psicanálise) e Roland Barthes (literatura), resultam em trabalhos publicados por esses pesquisadores que originam o que a academia vai rotular de pós-estruturalismo.

Definitivamente um movimento interdisciplinar, o pós-estruturalismo é adequadamente considerado um *movimento de pensamento*, e vem recepcionar releituras de Freud, Marx, e especialmente de Nietzsche, cujas interpretações de Heidegger, Derrida, Deleuze, Foucault, Klossovisky e Koffman são decisivos na emergência do movimento e nas inovações teóricas na França. (Peters, 2000). Na Alemanha se destaca um pensamento pós-hermenêutico e a teoria da estética da recepção, que vão contribuir para o pensamento pós-estrutural.

Foucault em “O que é um autor?” (1969) e Barthes “A morte do autor” (1968) questionam a noção de autor. O que é um autor? – Pergunta Foucault –. Foucault (1969) acreditava, naquele momento, que deveria ser seguramente analisado em que momento é que “se instaurou essa categoria fundamental da crítica que é o ‘homem-obra’”? (Foucault, 1969, p.34). Neste texto o filósofo vai mostrar que a elaboração de um texto literário pressupõe a elaboração prévia de um sistema discursivo, pensado o texto como discurso, atravessado de outros discursos. Não há como pensar ideias de originais, por exemplo, pois atravessam seu discurso uma série de outros discursos.

O pós-estruturalismo, é também, particularmente visto como uma resposta filosófica específica – fortemente motivada pelo trabalho de Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger contra as pretensões estruturalistas.

Na percepção pós-estruturalista é secundária o sentido dado pelo autor ao produzir um texto, não há uma ideia única ou principal, é o leitor com base em interpretações próprias, estabelecendo relações com base nas experiências e informações que possui, que atribui seus próprios sentidos e significados.

É com esse olhar de múltiplas compreensões que também são lidos os contextos que emergem nessa pesquisa, e que vão dar corpo às multifacetadas maneiras de narrar este trabalho.

Neste campo de pesquisa qualitativa com a qual estamos habituados, uma pergunta que me afligia era: como conciliar uma metodologia qualitativa em seu caráter moderno com um contexto que é pós-estruturalista?

É “como viver em um tempo fissurado” se pesquisamos para responder “paradigmas atrás” (Patton, 2008, p. 269), “àqueles que tinham perdido todas as viradas - por exemplo, a virada social, a virada cultural, a virada linguística, a virada pós-moderna, e assim por diante (Pierre, 2018, p.1045).

Pierre (2018) fala do seu despertar para a perspectiva de que uma metodologia nunca deveria estar desassociada da epistemologia e da ontologia, “sob pena de tornar-se mecanizada, instrumental e reduzida a métodos, processos e técnicas” (Pierre, 2018, p.1046), e usa, em 2011, “deliberadamente” o termo pós-qualitativo para demarcar a incoerência do uso de uma metodologia qualitativa humanista convencional e o pensamento “pós”, abrindo caminho para a “investigação pós-qualitativa – talvez, para a *pós-investigação* –. E nos convida a usar análises fornecidas pelos “pós” a exemplo da “arqueologia, a genealogia e o *poder-saber* de Foucault; *rizomática e esquizoanálise* de Deleuze e Guattari; *desconstrução afirmativa* de Derrida; *paralogia* de Lyotard” (Pierre, 2018, p. 1046).

Reafirmo aqui o propósito de Pierre, defendendo uma metodologia de pesquisa que se comprometa com compromissos ontológicos e epistemológicos que se alinhem, e dessa forma, “as análises “pós” exigem uma abordagem diferente *desde o início*” (Pierre, 2018, 1046). O que pode acontecer à pesquisa na era *pós-investigativa* não está, de modo algum, claro, afirma Pierre, e é por ela que vamos percorrer este caminho metodológico.

Foucault inclui em sua crítica, tanto os modos de pensamento (questões epistemológicas), como as práticas permitidas por modos de pensamento (questões ontológicas). Ele explicita que, após identificar e questionar pressupostos do que é tomado por óbvio, “[...] não se pode mais pensar as coisas como se pensava anteriormente, [e] a transformação torna-se muito urgente, muito difícil e bastante possível” (Foucault, 1988, p. 155). Talvez sejamos muito mais livres do que pensamos, podemos criar metodologias como prática de liberdade, criar novas maneiras de observar o mundo, pensar sobre ele, conectar com as diferentes e novas formas de existência, e elaborar em nossas pesquisas nossas maneiras de enxergar e narrar esse mundo.

[...] se levássemos a sério a noção de que conhecemos somente o mundo e nós mesmos sob uma descrição”, poderíamos escolher reescrever essa descrição e, então, talvez, redescrever o mundo e nós mesmos. Ou seja, poderíamos nos recusar a repetir as mesmas descrições. Talvez pudéssemos

ser-fazer-viver algo diferente. Esta é a agência, a liberdade dos pós, de “recusar o que somos” (Foucault, 1982, p.2016)

Recusar o que “somos” sob a perspectiva de que não somos mais, que somos outros, múltiplos, em outro tempo, sedentos de outras maneiras de existências que pulsam em nós.

## **2.6 PORTA 06 – O DEVIR NA ARQUEOLOGIA DO NARRADOR: CONSTRUÇÕES METODOLÓGICAS FISSURADAS DE HISTÓRIAS COM “SUAVES DECLIVES”**

Dando a farejar aqui essas histórias por trás da história (a minha vida por trás da pesquisa), posso dizer que em outros tempos, daqui deste contexto, isolada, só, quase apaixonada, essa pessoa que sou dada às aventuras, seguiria o fluxo das histórias dos amores alimentados, estaria lá deitada no peito dele. Mas me vendo com um devir curioso, vislumbro "deslocamentos e transformações" em mim, para além da pesquisa. E assim como Foucault nos diz que os estudos sobre as metodologias utilizadas no campo da história não servem de modelo de análise, o amor, a paixão, também não são conceitos fixos que se repetem como iguais. Não cedi me entregar total uma nova paixão, preciso escrever uma tese, mas suspeito que foi porque era só ficção!

Segui pensando sobre a literatura, o estruturalismo, o pós estruturalismo, o pós-humanismo, vivendo e fazendo pesquisa na vida. E ali surgindo um novo amor, que deliberadamente eu estava deixando para trás, era como se uma parte de mim dissesse, você precisa de tristeza hoje, só sofrendo pela falta que ele já faz, você conseguirá escrever, somente estando só e triste, consegue amar, sofrer e escrever ao mesmo tempo. Nos intervalos fuma-se um cigarro e lê um parágrafo de Arqueologia do Saber de Foucault, ouvindo Carla Bruni, enquanto o vizinho faz sexo com uma moça que chegou.

Atrás da cortina do espetáculo da guerra, logo ali "por trás da história desordenada dos governos, das guerras e da fome, desenham-se histórias, quase imóveis ao olhar - histórias com um suave declive: história dos caminhos marítimos" (Foucault, 2008. p. 03) da mesma forma que por trás da história de uma pesquisadora tentando se

isolar para estudar, e eventualmente se divertir, desliza uma narrativa de um encontro, de um frisson, de uma paixão. Isso no meio do deserto que é escrever uma Tese. Como posso me apaixonar agora se é hora de estar só? Talvez se eu tivesse a idade dele estaríamos agora ouvindo essa música e olhando um para a cara do outro, e a escrita estaria estacionada lá no lugar onde deveria estar o amor, na vaga dele de descanso. Esse deve ser o terceiro fenômeno de ruptura dentro do meu projeto inicial de vir aqui a este lugar escrever, porque sou dada às paixões.

E aqui, como nos "*Atos e liminares epistemológicos descritos por G. Bachelard*" que se adianta por renovar a metodologia de pesquisa na história, suspendendo "o acúmulo indefinido dos conhecimentos", resolvi suspender o que eu sabia sobre o amor nesse tempo todo, assim como resolvi suspender a história dos contadores de história, fugir da profunda análise histórica. Decidi quebrar "a lenta maturação" que tenho sobre o amor, sobre a história dos contadores de história, a história das histórias, das ideias, da vida. Na busca de um agora que afasta isso tudo da "sua origem empírica e de suas motivações iniciais, e os purificam de suas cumplicidades imaginárias" (Foucault, 2008. p. 05).

Foucault lembra G Canguilhem quando diz que a história de um conceito "não é de forma alguma a do seu refinamento progressivo, de sua racionalidade, continuada e crescente [...], mas de seus diversos campos de constituição e vaidade" (Foucault, 2008. p. 04), que configuram em seus deslocamentos, transformações em diferentes formas de entender e narrar. Assim, a criação de uma nova maneira de se fazer pesquisa, como a descoberta de novos tipos de amor, seus sucessos e fracassos têm incidências diferentes também pelas maneiras em que elas são contadas.

Quero contar esta história não fiel à verdade, mas devota da sinceridade. Aqui metodologicamente aparecerão conceitos pensados por Foucault em *Arqueologia do Saber* (2008), Deleuze e Parnet, em *Diálogos* (1998), bem como Deleuze e Guattari (2002) em *Por uma literatura menor*. Aqui veremos "restrições recorrentes" porque não há um corte, mas há uma escolha. Será minha escolha na história, que se contado por outra pessoa será outra história, com outros jeitos de ver e viver esses personagens. E no caminho da história, redes de relacionamento se modificam, na medida em que o presente se modifica, e conseqüentemente o caminho da pesquisa toma seu rumo com a vida.

Para Foucault, na arqueologia – como compreensão das regras estabelecidas e nas características das diferentes práticas discursivas – encontrar-se-á o que se poderia chamar de uma “teoria envolvente”. (Foucault, 2013, p. 249-250). Aqui essa teoria se envolve na elaboração de um discurso sobre discursos, que se compõe não para revelar verdades e continuidades, mas apontar limiares, limites, pontos de cruzamentos, controvérsias e, com maior relevância, o que ele classifica de enunciados discursivos.

Se na história, nas pessoas, no mundo, há uma mudança geral de perspectivas, Foucault (2008) nos convida a pensar não a fiel verdade sobre as coisas "não determinar se diz a verdade nem qual seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior de elaborá-lo" (Foucault, 2008, p. 07), nesse lugar elaboro minha sinceridade, nesse lugar, o resultado da pesquisa, ou mesmo os documentos históricos de um caso de amor, com seus poemas e músicas, "essa matéria inerte" pelo qual tentamos reconstruir, as histórias não existem! A matéria do amor, a matéria de uma pesquisa, a matéria de como se constrói uma performance de uma narradora é uma matéria viva, e no pulsar muda todo dia.

### **2.6.1 Um devir narradora**

Há um devir mulher que arrasta a "corrente da história", mas não se confunde com a história das mulheres, há um devir contadora de histórias, em cada professora que pratica a arte da narrativa literária em sala de aula, mas devir não é adequar-se à um modelo para alcançar uma forma, “seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte” (Deleuze e Parnet, 1998, p.10) nem mesmo um lugar ideal onde se deveria chegar. Não há um ideal de ser (mulher, contadora de histórias, narradora, recitadora de textos), há um caminho vivido, percorrido com assessorios em que as narrativas da própria vida vão se compondo no corpo em performance, vão se fazendo em estilos e modos de vida, mas "os devires são o mais imperceptíveis, são atos que só podem estar contidos em uma vida e expressar em um estilo, mas os estilos e tão pouco a vida são construções" (Deleuze e Parnet, 1998, p.10) são antes, elaborações das circunstâncias. Há como nos escritores uma “máscara e uma pose” que se *trincam* e elaboram uma performance, elaboram um estilo, um charme.

O narrador se empenha no labor de criar sua própria língua para comunicar, compor seu corpo como um objeto estético que constitui a própria composição da linguagem, em gestos, roupas, cabelos e vozes. Um estilo que se compõe como "linha de fuga"<sup>14</sup> como instrumento de "vontade de potência" na comunicação entre adultos e crianças. Analisando o caráter ficcional e estético da linguagem, Nietzsche estabelece o conceito "vontade de potência" como a palavra compreendida dentro de um campo de forças, se movendo entre a vontade de negação e afirmação da vida, ao tempo que relaciona a linguagem à uma força interpretativa em tudo que vive. Dizer que a vida se estabelece em vontade de potência é dizer que tudo que ocorre no movimento da vida é resultado de relações de graus de força, de combate. (Nietzsche, 1997).

Se a linha de fuga em Derrida consiste em esquivar-se, escapar do programado e ir de encontro ao inédito, consiste também em um encontro com um desconhecido, numa perigosa e sedutora desterritorialização, e toda a composição que ela traz. A "vontade de potência" seria, pois, a afirmação da própria vida, das suas próprias linhas no uso da linguagem, na composição criadora natural do humano. Nessa linha de fuga, nesse arrastar para fora de uma "casca apertada", pode ser um caminho de deformação, de formação e de performance, e ali cria-se um estilo próprio, elaborado um "agenciamento de enunciação" na vida em curso. Para Deleuze "não existe um agenciamento que funcione sobre um único fluxo" (Deleuze e Parnet, 1998, p. 36), o agenciamento não seria o caso de imitação, mas de "conjugação", onde assim como o escritor, penso que o narrador é "penetrado pelo mais profundo, por um devir" (Deleuze e Parnet, 1998, p. 36) não narrador. Nesse agenciamento, o meu devir narradora é composto de outras tantas linhas e devires, na composição de um estilo.

Gostaria de dizer o que é um estilo. É a propriedade daqueles dos quais habitualmente se diz "eles não têm estilo..." não é uma estrutura significativa, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento de enunciação. Conseguir gaguejar em sua própria língua (Deleuze e Parnet, 1998, p. 04).

---

<sup>14</sup> Pensada por Deleuze e Guattari, a linha de fuga é escapulir, arrastar a subjetividade para um campo novo. Toda linha de fuga é uma espécie de traição, porque toda linha de fuga trai algum agenciamento anterior, trai a lógica na qual estava inserida.



Derrida e Parnet convocam-nos a sermos bilíngues dentro da nossa própria língua, pois "devemos ter uma língua menor no interior da nossa língua", seria então o "multilinguismo" nossa "linha de fuga"?

Professores contadores de histórias escapolem de escolhas preestabelecidas para uma "carta roubada"? Constroem em suas linguagens interiores um agenciamento de enunciação? Interessa nesta pesquisa compreender como se agenciam as maneiras das professoras contarem histórias, que linguagem é comunicada, interessa a recepção dessa nova língua. Interessa-nos saber se se aprende sobre contar histórias, também contando-as. Se se aprende a contar histórias exercitando o corpo para isso.

## 2.6.2 O devir e o duplo roubo

A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura, pois "o que" cada um se torna não muda menos do que "aquele" que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa. (Deleuze e Parnet, 1998, p. 03)

Que contadora de histórias eu serei após uma experiência de trocas em um curso sobre contação de histórias? "Também, nesse caso, é uma questão de devir. As pessoas pensam sempre em um futuro majoritário (quando eu for grande, quando tiver poder..." (Deleuze e Parnet, 1998, p.09) quando a potência está no "devir-minoritário", não o imitar o contar de um contador angolano, não imitar os griôs ou os jeitos diversos orientais de narrar, mas tornar-se, não imitar "a mulher, o animal, o gago ou o estrangeiro, mas tornar-se tudo isso, para inventar novas forças ou novas armas" (Deleuze e Parnet, 1998, p09).

Deleuze toma o termo Pick-up para um processo de investigação, não exatamente como método, mas como procedimento, trata-se de termo utilizado por Fany que "só faz sentido em oposição ao Cap-up de Birraighs". Se Pick-up é escolher realizar um duplo roubo, onde levo de você e você leva de mim, Cap-up configura-se como cortar, então "nada de corte, nem de dobra" nada de exclusão, mas um duplo roubo que estabelece como uma "evolução a-paralela, e não se faz entre duas pessoas, ela se

faz entre ideias, cada um se desterritorializando do outro" (Deleuze e Parnet, 1998, p0.3), há nesta relação encontros.

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco. (Deleuze e Parnet, 1998. p06)

A metodologia desta pesquisa se pauta, portanto, na ideia de duplo roubo dentro de um processo formativo proposta por Deleuze e Parnet, na ideia de encontro, afinal não serão encontros formativos que teremos?

### **2.6.3 A performance e a recepção**

Se a escritura não tem um fim em si mesma, e tem por único fim a vida "através de combinações que ela faz" como nos afirmam (Deleuze e Parnet, 1998, p. 06), ler para o outro ou contar-lhe histórias é comunicar modos de vida. A literatura infantil, desde contos, mitos, lendas, poemas, etc, são os primeiros textos escritos ou narrados oralmente de que a criança tem acesso como modo de expressão desse mundo.

Mesmo trabalhando a professora contadora de histórias em uma escola com vários outros colegas, o ofício de partilha de textos acontece na solidão povoada da sala de aula e seus encontros.

Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. (Deleuze e Parnet, 1998, p.14)

Que experiências narrativas os professores levam para esses encontros?

Hoje dispomos de diversas maneiras de encontros, oportunizados pelo meio virtual, e são todos encontros, com suas simbioses e roubos que nos interessam. Dispomos também de novas maneiras de ler, novas maneiras de contar histórias. A boa maneira para se partilhar uma leitura é mesmo a de conseguir tratar um livro como se escuta um álbum, como se vê uma série ou um filme, como se recebe um poema recitado, como se oferta o objeto estético. Preparar-se na vida para "dar a ler" como uma ação

estética é também considerar aquele que recebe, sem se desperceber de si mesmo, de seu estilo e performance, de suas palavras, de suas linhas de fuga, de seu agenciamento de comunicação, de seu estilo, seu charme e conseqüentemente, dos seus roubos, do seu *pick-up*.

Na performance, o professor contador de histórias se compõe. Compõe uma parte de si, com suas roupas, trejeitos, cabelos, com suas vozes. Nessa performance carrega controle/descontrole, carrega conforto/desconforto, carrega desconfiança/medo, até que "máscaras e poses se trincam" e ele leva consigo um, mas antes disso,

que comece como ele, de repente, com sua máscara de palhaço, com uma arte de cada detalhe arranjado e, no entanto, improvisado. O contrário de um plagiador, mas também o contrário de um mestre ou de um modelo. Uma preparação bem longa, mas nada de método nem de regras ou receitas. Núpcias, e não casais nem conjugalidade. Ter um saco onde coloco tudo o que encontro, com a condição que me coloquem também em um saco. (Deleuze e Parnet, 1998, p.16)

Na preparação de ser professor improvisamos, na preparação de ser professor contador de histórias não é diferente, os arranjos vão se fazendo no caminho, e não de repente, um estilo se faz! Esse estilo é sentido por quem recebe, pois, ouvindo histórias sentimos a sonoridade das palavras, sentimos o texto vibrar no corpo daquele que performa. Mas como se constrói uma performance, e como se recebe uma performance é um território a ser explorado.

### **2.6.7 Narrador paralelo**

*Afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra.* (Riobaldo- Guimarães Rosa)

Dentro dessa autoficção eu me apresento como VOCÊ. Em algum momento tomo para mim, e direi "EU", e pode mesmo nem ser eu, de fato, no enredo da narrativa. Em outras vezes pode ser que eu diga "VOCÊ", mas é um "eu mesma" narrando. Às vezes é difícil dizer "EU", talvez, ao dizer "VOCÊ", a gente divida o peso, a alegria, a vida! Ou eu posso dizer "Ela", em algum momento, e talvez esse "Ela" seja mesmo

outra pessoa, e não eu. Pode também surgir uma bruxa ou uma fada dentro de uma autoficção fantástica ao longo dos textos.

Penso que quando digo de um EU para começar a literatura, eu digo de muitos, de muitas, de uma pluralidade de vidas, e a “literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)” (Deleuze 1993, p.15). É como se você viesse ser autor/autora comigo, ou porque lhe chamo para pensar comigo, ou porque quando se entrega uma obra perde-se o poder sobre o que se diz. Partindo da ideia de Barthes, penso que, se morre ou não o autor, a escrita pode também matar algumas coisas, e outras precisam do conforto da literatura para viver mais. A arte é uma linha de fuga?

## **2.7 PORTA 07 - DANDO A FAREJAR HISTÓRIAS QUE FAZEM A PESQUISA**

### **2.7.1 As palavras importam: um professor, a heterotopia, a linguagem e as similitudes**

Nos últimos meses, temos compartilhado nosso rígido isolamento. Uma hora ou outra aparece alguma pessoa da família ou um amigo que recebemos na área externa da casa, mas cotidianamente temos ficado só nós: eu, Vera e o professor<sup>15</sup>. Situava-me sobre iniciar a escrita de uma tese em meio a uma pandemia, que se assemelhava a um meme que vi: uma pessoa em frente ao computador tentando se concentrar, enquanto um cavalo corre solto pela sala com um personagem de desenho animado em cima, cavalgando loucamente.

Estávamos sentados à mesa, ainda tinha um resto de cuscuz e ovo caipira frito na banha de porco com uns filetes de alho (receita nova do professor), e banana da terra, o queijo coalho já tinha acabado. Já eram mais de 10 horas e ainda comíamos e conversávamos, afinal era sábado. O pós-café da manhã gerou uma boa prosa sobre

---

<sup>15</sup> O professor aqui poderia ser adjetivado por companheiro, esposo, amigo, colega de trabalho, porque era tudo isso. Mas sendo muito professor, com seu exercício contínuo de explicar as coisas com a entonação de quem dá aula, será esse o nome do personagem aqui neste texto.

política. A certa altura da prosa ele falava que quando chegou em 2016 sua aula de políticas públicas sempre era concluída com: “preparem-se, porque vocês vão se fu#@%”! O pau vai descer no lombo! E completava com perguntas e colocações, estupefato com os rumos que o país tomou:

—Você imaginava que os escravagistas voltariam para o poder, cara? O povo brasileiro tem arquétipo do senhor de escravo, ele não quer fazer nada não, ele quer ficar mandando e recebendo, sentado!

Lembramos da história da mulher, avó do ex-marido de Vera que era conhecida por mandar lavar o telhado da casa. Os empregados retiravam as telhas e lavavam cada uma (isso mesmo, as telhas - e isso não é ficção), cômodo por cômodo. Então, se você queria uma boa “empregada” na cidade, era só ela ter passado pela casa da dona Sininha, informação suficiente para um currículo impecável de uma funcionária doméstica. Trabalho escravo travestido de capricho.

O professor continuou desmembrando os acontecimentos históricos dos últimos anos. Lembrou que passamos pelos burburinhos pós-vitória de Dilma, a presença de Aécio tumultuando o cenário, mas ainda nos parecia somente uma averiguação inconsistente de quem não sabe perder. Votação para o impeachment de Dilma – a esquerda toda se movimentando, ônibus fretados por partidos de esquerda levando o pessoal para as capitais para se aglomerarem em torcidas coletivas, com ilusão de que a pressão popular contra o Impeachment de Dilma pudesse ser maior que o antipetismo. Cenário que daria início a longos anos de desconstrução da ordem do discurso de pautas identitárias, de conquistas de direitos trabalhistas, do direito de viver. E os deputados comprados um por um dizendo: *pela minha família, pela minha família, pela minha família!* E cada família daquela ficou muito mais rica. E depois de assistir a tudo aquilo no telão no farol da Barra (eu estava lá), nós voltamos para o interior, voltamos para casa (professores, pessoal da agricultura familiar, ribeirinhos, artistas, adolescentes motivados pelo medo de retrocesso e pela viagem, militantes de diferentes coletivos) chorosos. E Dilma saiu de lá pelas tais pedaladas fiscais que deixam de ser crime na mesma semana em que é deposta. O poder no Brasil é de uma insolência sem fim. Sei que o homem moderno é uma ficção da democracia liberal, mas não precisava ter um roteiro tão debochado. Aí chegamos no momento máximo do infortúnio: Bolsonaro no poder, e uma pandemia em 2020.

— Mas, meus caros, desde quando o neoliberalismo se impôs como a versão dominante do capitalismo que o mundo vive em crise. Lembrei-me de Santos também, quando ele disse que “quando a crise é passageira ela deve ser explicada pelos fatores que a provocam. Mas quando se torna permanente, a crise transforma-se na causa que explica todo o resto” (Santos, 2020, p. 05).

Ali naquela conversa a gente se dava conta de que é neste contexto de aviltamento que nossos governos já se encontravam há décadas, justificando a concentração de riquezas, os ataques às nossas reservas naturais, boicotando medidas que poderiam, neste momento, servir de atenuo para nossas condições objetivas e subjetivas. Para salvar o povo da fome e da morte. E sabíamos, conforme partilhávamos as leituras de Santos (2020), que muitos países estavam mais bem preparados para enfrentar uma pandemia a vinte anos atrás, do que estão hoje. Enquanto isso no Brasil, temos um presidente que é um atentado à saúde pública, sozinho.

— Estamos diante de uma crise financeira, uma crise social, moral, e uma crise de verbo, uma crise da palavra e da dicotomia (eles e nós). Disse o professor.

Eu fiquei empolgada com a conversa e indaguei sobre como ele fazia essa associação entre a “crise democrática” e a “crise da palavra”.

Ele impostou a voz com notas graves e disse já em pé.

— Então... (disse fazendo uma pausa).

— Quando o Presidente da República diz coisas como o “poder popular não precisa mais de intermediação”, “eu sou a Constituição”. Quando um presidente tem práticas de perseguição à imprensa, cada vez mais agredida – inclusive de forma direta – por seus apoiadores; quando um de seus filhos, que já havia sugerido o fechamento do STF, ameaça uma “ruptura institucional” após decisão da Suprema Corte; quando são mais do que substancial os indícios de intromissão política em órgãos de controle, é preciso considerar que falar sobre a crise democrática se faz necessário sob uma exigência epistemológica para a caracterização de um conceito, não só como um jogo de palavras, mas porque as palavras importam (Labô, 2020), lembram disso? Ele fazia referência a um texto que lemos juntos, e continuou, sem acalmar os ânimos: — As palavras importam e revelam uma gramática que dita o texto de uma série trash, com

um encadeamento de episódios desconectados da realidade do seu povo, da realidade de uma nação que enterra seus mortos enquanto tenta sobreviver. Exibe cenários e descortina um brasileiro que, vestido com os valores da “família” confia a face de uma prática política fundamentalmente conservadora, que se identifica com políticas de austeridade ou anti-trabalhistas, e se destaca como um núcleo ideológico religioso de defesa do projeto “cristofascista”<sup>16</sup> e cria, paralelo a este ideal, um conjunto de princípios que regem o funcionamento do que parece ser uma nova gramática, e que é replicada por um grande número de seguidores do presidente da república. Parece nascer um dialeto bolsonarista oriundo de máximas replicadas pelo povo, que trazem o “homem de bem”, o “bandido bom é bandido morto”, “o erro da ditadura foi torturar e não matar”, “através do voto você não vai mudar nada neste país”. Uma gramática que revela os sentidos forjados no poder da extrema direita que sabe do seu povo com pouca educação, porque também o é.

No meio da conversa foi citada uma recente coletânea organizada por Frigotto & Ciavatta (2003), que analisa as últimas décadas marcadas por agudas mudanças no campo econômico, sociocultural, ético-político, ideológico, e teórico, no plano mais profundo da materialidade das relações sociais que se encontra no sistema capitalista. E falamos um pouco mais sobre o plano ideológico e estrutural no qual se produz fundamentos que constituem uma espécie de uma “nova língua”. Nesse momento Vera lembrou de Bourdieu & Wacquant (2002) quando falam sobre as palavras que se instauram veiculadas por ideais que tendem “a ocultar as condições e os significados originais”, eu me parei pensando: há significado original?

Eu quis mexer com a discussão e pensei que se nos descolássemos dos significados originais e nos concentrássemos nos deslizamentos de sentidos, compreenderíamos a linguagem sob outra perspectiva. Esses deslizamentos que escorregam pelas estruturas sociais que nos instrumentalizam o pensar. Como: a fé, a educação, a punição, a libido e o poder, por exemplo. Estruturas que se convertem: nos templos, nas escolas, nas prisões, no sexo, e na política. Esse pensamento fez-me lembrar que

---

<sup>16</sup> O termo “cristofascismo brasileiro” se baseia na reflexão da teóloga alemã Dorothee Sölle (1970), que cunhou o termo diante do nazismo alemão. Sölle (1970) se preocupou em analisar as relações de integrantes do partido nazi com as igrejas cristãs no desenvolvimento do estado de exceção alemão, quando o governo nazista se utilizou das relações e das terminologias cristãs para sua composição, assim como se reconhece hoje no bolsonarismo.

Fonte: <https://midianinja.org/fabiopy/cristofascismo-teologia-politica-de-bolsonaro-na-pascoa-de-2020/>

as heterotopias que compõem as estruturas sociais, têm tomado características de outro tempo. É como se os personagens desse país estivessem em um tempo, e o pensamento sobre como gerir uma nação, em outro. No vazio de sentidos, que não encaixa com os novos personagens, que entraram na história.

Mesmo na contramão, as relações com os corpos tomam as marcas e a cor de um novo tempo, o tempo das pessoas vivas, que fervilham a nação, que mudam a ordem das coisas habitualmente postas, numa constante disputa de forças. Como resultado dessa relação, surge um novo jeito de falar, de ler, de se informar, de se comunicar. Por outro lado (também naturalmente), o desejo de conservar segura a corda e mantém princípios que já não representam a grande parte do seu povo. Talvez estejamos em um momento em que as estruturas estão abaladas, se reformulando na definição de novos conceitos. Nesse contexto, os conservadores, seguramente mais estruturados, usam de toda força para a manutenção do *status quo*. Os que estão no olho do furacão da mudança, estão sentados nos escombros das estruturas, lutam com toda força para sair do outro lado. Escapar vivo! Ainda ter um corpo no final de tudo. Entre um extremo e outro há uma palheta com um alargamento imenso, de cores que nos pintam enquanto brasileiros, com nossas diferenças e proximidades, com as dores e os prazeres do isolamento.

Em meio ao meu pensamento, o professor levantou e disse:

— Estamos desde 2016 na dicotomia, hetero/gay, cristão/ateu, esquerda/direita, eles/nós. Em 2020/2021, estamos todos nós brasileiros, independente do lugar da paleta de cores, na condição de sujeitos à morte. De todas as lutas que nós brasileiros tivemos, em nenhuma delas a morte era iminente, em nenhuma a morte conversava com você todos os dias. Nossa condição *atual* é diferente de todas na história, mesmo que a gente queira, a história não se repete, ainda que se repitam as palavras. As palavras nos salvam, nos ferem, nos cancelam, nos vangloriam, constroem e destroem histórias, constroem e destroem verdades.

O professor continuou em um tom de animada conversa. Dizendo que o que há *neste momento*<sup>17</sup> é um efeito resultado da circulação internacional de ideias que vêm

---

<sup>17</sup> Meados de 2020



compondo esse vocabulário da extrema direita, o que obviamente inclui a educação, a exemplo da ideologia de gênero e a doutrinação marxista, plantadas como as grandes vilãs do fracasso escolar, e como resultado o projeto da Escola Sem Partido.

Não é por acaso que a linguagem é invocada, é aclamada para induzir o pensamento de um povo contra a educação pública, “é interessante ter presente o papel da OMC, pois em 2000, numa de suas últimas reuniões, sinalizou para o capital, que um dos espaços mais fecundos para negócios rentáveis era o campo educacional” (Frigotto e Ciavatta, 2003. p.96), dessa forma incutir o discurso do sucateamento da educação pública é ponto crucial. Pereira (2020) analisa esse fenômeno no Brasil como uma nova “língua bolsonarista”, onde concepções democráticas vão sendo desfiguradas e “palavras distorcidas, a exemplo da “novilingua” criada pelo escritor inglês George Orwell na novela 1984, na qual o autoritarismo muda o *sentido* das palavras para melhor acomodá-las a seus interesses”. A análise de George Orwell se situa no contexto de governos totalitários socialistas, portanto, não seriam armas tão distantes das usadas pela extrema direita para distorcer dados a seu favor.

Vera não havia falado ainda e já estava entediada, chamou para arrumarmos a mesa do café para ir “cuidar da vida”, pegou uns pequenos pedaços de banana da terra, e enfiando pedaço por pedaço na boca, as palavras iam saindo disputando espaço com a comida: Enquanto vocês falavam, fui anotando algumas ideias. Não gosto muito de falar, mas vejam bem: me parece que as palavras parecem ter películas naturais que se renovam, ou são como unhas e cabelos, crescem, voltam iguais, só que novas. É uma transformação que lhe dá a possibilidade de dizer algo sempre novo, além do que já disse, “as palavras são sempre as mesmas e o que dizem não é nunca o mesmo” (Larrosa, 2004, posição. 226). Para o bem ou para o mal.

Lembrei que temos que creditar aí, também, a comunicação passional do presidente, as palavras usadas carregam a paixão pelo poder que os políticos têm, e outras paixões secretas. A paixão é “manutenção e suspensão do sentido”, e o personagem que citaram, o tal presidente, entrega as palavras e se “dar a ler” o mundo como um “sujeito passional quando sua força não depende de seu saber, mas de sua ignorância, não de sua potência, mas de sua impotência, não de sua vontade, mas de seu abandono” (Larrosa, 2004, p.18). Ficamos suspensos no ar, comparando o “dar a ler” com a postura do presidente que tenta nos “dar a ler” a situação que vivemos na

pandemia sob seu crivo, sua percepção e os sentidos que determinou sob seu reinado para as palavras.

O professor finalizou a discussão já em pé na pia lavando os pratos: vou dizer uma coisa para vocês, primeiro que eu gostei desse negócio de “dar a ler”, mas queria dizer que as palavras e como elas são usadas podem mudar tudo. Pela palavra *história* será narrada a pandemia no Brasil. E quem irá escrever essa história? Nós, ou eles? Ou nós e eles? Quem vai escrever sobre, e como 2020 mudou a vida do mundo inteiro? Aproximamo-nos mais das pessoas com as quais nos identificamos neste tempo. Um extremismo cresceu e parecemos cada vez mais distantes e diferentes. Uma interação virtual cresceu e parecemos tão próximos e parecidos. O contato físico cessou e parecemos tão longe, mas tão presentes. Tão intensos, tão ansiosos, tão vivos, tão com medo da morte.

Lembrei que um amigo me perguntou “como vão os resíduos psiquiátricos do isolamento?” A gente já ia direcionar a conversa para as fake News, no registro da história, os jornais, os youtubers, os influencers, perguntando-nos: como esse povo que “ainda não existe” irá “dar a ler” essa história? Mas aí *deu pano pra manga* e a gente deixou para concluir no café da tarde, o descanso, depois do descanso. Quando a gente acordar da boréstia do almoço vamos tomar um café embaixo do pé de umbu. Dissemos quase todos de uma vez, cada um de um jeito.

### **2.7.2 As palavras, as aproximações e os distanciamentos**

À tarde sentamos embaixo do pé de umbu (eu não queria ir porque estava ventando, e a renite estava atacada, mas fomos), o professor resolveu inaugurar esse “embaixo do pé de umbu” porque ele limpou lá, colocou uma mesinha com cadeiras, colocou uma rede, uma torneira embaixo – para servir ao galinheiro que é próximo -. A gente fez um café e um bolinho de cenoura e sentamos nos banquinhos a debulhar nossos pensamentos. Eu estava ansiosa para continuar a conversa. Lembrei, primeiramente ao professor, que essas ideias sobre o que falávamos pela manhã fundamentam a noção das democracias liberais modernas, que estruturam um sentido de sociedade construído em torno da política com base em oposições binárias nós/eles, cidadão/não cidadão, responsável/não responsável, legítimo/não legítimo.

Acrescentaria, que tem lugar de fala/que não tem lugar de fala, que pode falar/ que tem que se calar. É a democracia liberal e seus desafetos programados! Em segundo lugar, conforme os pós-estruturalistas, mais precisamente conforme (Ermath, 1998, p.587, apud Peters) há o “pressuposto de que todos os sistemas humanos funcionam da mesma forma que a linguagem”, “não são referenciais”, são autoreflexivos. Os sistemas humanos são “diferenciais”. O contexto confere força e sentido à palavra, dá confere soberania, mas não é para sempre, não é imperecível, não é irrevogável. Seu sentido depende da construção e manutenção de significado e valor dados pelo povo daquele tempo.

Continuei a trazer meu ponto de vista, dizendo que os significados e valores dados às palavras pelo presidente, ferem o nosso contexto. Vai na contramão dos significados construídos pela juventude emergente que participa ativamente da engrenagem da língua, aquele que lê, que estuda, que escreve, que debate, e querendo mudar, constrói com a potência criativa da existência. Vai na contramão daquele que é mais velho que dá valor à “palavra do homem”, um povo com mais idade, principalmente do interior, habituado aos contextos orais, cuja recepção do falado “repousa sobre o valor e o respeito pela palavra, da qual não se deve lançar mão sem prudência, pois seu caráter é sagrado” (Matos, 2014, p. 09); vai na contramão do avanço da ciência; vai na contramão de todos aqueles que descobriram que é melhor comer saudável; vai na contramão dos que acreditam na força da natureza pelo menos para o seu único e bem-estar; vai na contramão da civilização! Mas está perfeitamente de acordo com um grupo muito específico, um grupo que deseja o mesmo que ele, e que, portanto, “fala a mesma língua” como se diz popularmente. O povo pode ser sábio, por falar nisso!

Ele ficou prestando atenção com as mãos cheias de umbu, enquanto eu falava, e continuei: — Se a democracia liberal cria o composto da dicotomia: (nós e eles), ela vai na contramão da autorreflexão, cada grupo irá sempre se embasar unicamente em suas próprias referências e não nas diferenças entre os sujeitos. Sendo nós uma nação de diferenças, os diferentes modos de ler o mundo, e de nos relacionar com o mundo, conferem maneiras muito distintas de falar sobre ele. Difícil é ter um gestor

que ignore, desmereça, ou puna pela diferença, afinal “tem que deixar de ser um país de maricas”<sup>18</sup>.

Aí o professor nos lembrou dos caminhos por onde esse personagem, o presidente, passou.

— Lembro a vocês dos anseios de um sujeito que se tornou adulto na década de 70. Enquanto eu nascia, Bolsonaro era um jovem militar, que via seus anseios de militares espelhados em um presidente que assumia o poder, protagonizando uma história de 21 anos de ditadura no Brasil. Nascia com a ditadura os sonhos de um sujeito branco, alto, classe média, hétero, militar, político, com dinheiro, com uma arma na cintura, que queria muito falar alto e os outros se calarem, porque ele admirava isso! Ele nunca conseguia, mas agora é presidente! Tem muita gente que cresceu como ele, mesmo que em outra geração!

Para pensar os modos de falar e os modos de entender, ou as maneiras pelas quais “damos a ler” o mundo e a falar sobre ele, o professor redirecionou o caminho da conversa, quando lembrou o debate sobre a heterotopia de Foucault que eu havia comentado pela manhã, e disse que inspirado pelos desvios da literatura, Foucault (2000) inicia sua obra “*As palavras e as coisas*” com a escrita de um prefácio em tom divertido descrevendo um trecho de um livro de Borges. Ele olhou o celular e começou a ler

uma certa enciclopédia chinesa” onde será escrito que “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.

Uma classificação que “perturba todas as familiaridades do pensamento”, disse o professor. E continuou.

— Acho que LGBTQIA+ atuando na sociedade livremente, negros liderando, mulheres empoderadas ameaçando o patriarcado, todos misturados aos homens brancos e

---

<sup>18</sup> Disse o presidente dia 10/11/2020 em relação à pandemia, no dia em que o país contabilizava 162 mil mortos pelo Covid 19. O termo “maricas” remete a covardia, mas notoriamente porque remete a homens gays, como supostamente “menos homens” que homens heterossexuais.

héteros, e suas castas esposas, filhos e filhas nos espaços públicos e privados, é muita mistura para um povo que se encontra no topo da elite!

Pensei, cá com meus botões, que tudo isso, de alguma maneira, está relacionado ao corpo, a aceitação ou a negação do corpo. O que pretende o presidente é justamente não misturar tantas diferenças. Separar os corpos, de preferência anulá-los em suas diferenças, deixarem à margem, “não falo com estranho!”, e o estranho corpo do outro “nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso”.

Ele se empolgou com o debate e se levantou discursando.

— Foucault (2000), nessa mesma obra, diz que os códigos de uma cultura estão afixados logo na entrada para cada homem, regendo nossas linguagens, nossos costumes, nossas técnicas e práticas, do lado extremo, o pensamento científico e as explicações filosóficas explicam os princípios e os ordenamentos das coisas. Entre um extremo e outro nos afastamos dos códigos e encontramos coisas e pessoas que “desprendem de seus poderes imediatos”, desprendem-se da autocracia da linguagem, de sua classificação, e podemos perceber que as ordens postas podem não ser as mais aconselháveis, nem as melhores. Que há outros seres ou coisas que são ordenáveis por si, que “liberam a ordem do seu ser mesmo”, e se encontram na contracorrente da linguagem, menos sólidas, menos arcaica, mais duvidosa, mais difícil de analisar, e menos utópica, um exemplo que espanta os homens e mulheres dos dois extremos, são as pessoas que se identificam como não binárias.

Estamos presos em um corpo que nem sempre se encaixa bem em um nome, aí criamos a utopia de que somos somente ou homem ou mulher, que somos jovens, bons e felizes. Mas a existência real não cabe nas palavras, e nos diz francamente a vida, joga na cara. Conforme Defert (2013), nosso próprio corpo, é uma topia implacável, está no espelho as rugas no rosto, nossa magreza, nossa gordura, nossa altura, nossos pés tortos, nossas pernas finas, nossa pele flácida, nosso corpo, “penso afinal que é contra ele, como que para apaga-lo, que fazemos nascer todas as utopias” (Defert, p 08. 2013. *Profácio*).

O professor voltou a falar de Foucault depois de mim, complementando o que eu disse: — É isso mesmo, cria-se a utopia de um país exemplarmente cristão e conservador, paralelo a um efervescer de debates sobre religiosidades e a liberdade

sexual. Neste contexto político onde as “palavras e as coisas” estabelecem uma longínqua relação: feminista é vadia, artista é “viado” e professor é vagabundo, há uma constante utopia de enquadramento dos sujeitos que não se sujeitam aos ditos do governo há uma tentativa de encaixe, cada um em seu lugar, por que

as utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (Foucault, 2000. p.13).

O sujeito não binário, por exemplo, vai inquietar, vai arruinar a sintaxe com sua diferença tão nova! Concluiu ele. Para esse deslize da norma, criam-se espaços para darem conta das heterotopias. É o destino do diferente.

No meio da conversa peguei o dicionário de filosofia e vi que a palavra *heterotopia* é composta do prefixo *heteros* que tem origem do grego e significa o diferente, e está ligada a palavra *alter* (o outro). Já a palavra *topia* significa lugar, espaço. Aí eu perguntei a Vera se ela havia lido mais sobre isso. Ela pegou o celular e começou a ler trechos que se resumem em dizer que em outra obra, “Outros Espaços, Heterotopia”, Michel Foucault engendra o conceito de heterotopia demarcando-o como o espaço do outro que foi ignorado. Algo que para o autor se instalou como cultura ocidental. Há também dois outros momentos em que o autor usa o termo: para categorizar espaços criados pela sociedade, e para falar da negação dos corpos, ou da utopia dos corpos.

Uma boa conversa, mas eu já estava cansada porque tinha passado o dia cuidando da horta, meus ombros ardiavam de cansaço, e meus pés latejavam. Na rede, embaixo do pé de umbu dá pra ver o pôr do sol no fim da tarde, já eram 17:35. Deitei na rede, fechei os olhos e no alto da minha cabeça um peso quente se diluía com o sol e as palavras embaralhavam no pensamento. Aqueci, meus pés também sentiam frio. Com meus pés quentinhos meu nariz descongestionou daquela gripe alérgica, fechei os olhos e continuei a ouvi-los.

Sentindo meu corpo assim, ali na rede, vendo o pôr do sol, queria que eles falassem mais sobre o corpo, e essa relação entre corpo, linguagem, política, educação, topias, utopias e heterotopias, e abri os olhos só para lembrar (Foucault, 2013. p.14): “é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do mundo, todo o espaço do contramundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado”, e não há mais reserva para si, não há lugar no corpo para si, para você, para o exercício do ser, porque você é refém da fé, o homem sempre foi refém e salvo pela fé.

E continuei, de olhos fechados, sentindo o sol e o ventinho frio naquele fim de tarde.

Dei uma esticada no corpo, já estava mais relaxada, mas ainda estava deitada na rede olhando em direção ao pôr do sol. E pensando no quanto a descoberta das potencialidades do seu corpo lhe conecta a um grupo com o qual você consegue se comunicar, um grupo que fala a “mesma língua” pelo menos naquele quesito.

Em fevereiro de 2021 somos mais de 220 mil brasileiros mortos, seus corpos foram destinados à heterotopia para a qual vamos todos nós. Antes, esses corpos iam todos para valas comuns, até criarem a heterotopia dos corpos mortos, o cemitério. Lugar de todos os corpos, alguns com suas tumbas elegantes, outros com sua simples cruz em cima de um monte de terra, só pra demarcar que há um corpo ali. Bom lembrar a importância da aparição mais relevante dos ateus na sociedade do século XVIII, com Napoleão II, para o surgimento dos cemitérios parisienses, que passam a adotar a característica de acolher a todos os corpos mortos no mesmo local, afastados da cidade.

As heterotopias são fechadas em um grupo, em sua maioria “afastadas da cidade”, apesar de terem heterotopias que parecem abertas, nas quais, “entretanto só entram os já iniciados” (Foucault, 2000), estas parecem ser as mais simples e mais expostas, quando na verdade são o “coração do mistério”. É como se as heterotopias criassem uma “contestação” de todos os outros espaços, e com essa contestação podemos nos relacionar, conforme Foucault de duas maneiras: “criando uma ilusão que denuncia o resto da realidade como ilusão” - vide as casas de tolerância - ou o contrário, criando um espaço “tão perfeito, tão meticuloso” que denunciam nosso desordenamento real.

Como eles continuaram atentos, continuei: vou contar para vocês uma história, mais uma história para vocês.

— Foucault cita uma colônia paraguaia comandada pelo militar Louis Hubert compreendida como um espaço de perfeita convivência quando diz que no Paraguai os militares fundaram uma colônia maravilhosa, onde a vida por inteiro era regulamentada, onde reinava o regime mais perfeito do comunismo, pois as terras e os rebanhos pertenciam a todos, e nessa narrativa descreve as únicas coisas privadas – os jardins -. Descreve as casas enfileiradas, disposição da igreja, colégio e prisão. Uma heterotopia com outras heterotopias dentro – igreja, colégio e prisão -. Descreve os horários de cada coisa: de acordar, despertados pelo toque de *angelus*, o início dos trabalhos, o almoço, o recolhimento, onde os jesuítas “regulamentavam meticulosamente a vida dos colonos”. Havia até o despertar conjugal à meia noite, para a reprodução. Isso só poderia ser pensado por quem não tem vida sexual ativa. Mas funcionou, pelo menos para a reprodução, que era a finalidade dos jesuítas, pois o número de indígenas, moradores da colônia aumentou muito. E porque uma comunidade perfeita precisa de prisão? Talvez cada homem seja uma heterotopia em si, no seu corpo, por isso alguns corpos precisam ser presos. Foucault apresenta esse exemplo como uma sociedade inteira fechada em si mesma, com exceção de alguns comércios considerados indispensáveis à Companhia de Jesus.

— Foucault confere aos dois exemplos “Casa de tolerância” e a Colônia como exemplos que fogem em demasia da realidade, o suficiente para não conseguir dissipá-la. Um ousado e hábil, outro ingênuo demais. Eis que nessa história aparece o barco como uma heterotopia sem território, fechado em si, cuja imensidão fornecida pela experiência de estar nele é para nossa civilização, pelo menos até o século XVI “o maior instrumento econômico e nossa maior reserva de imaginação”. O navio seria uma inteira heterotopia, que de porto em porto se relaciona com o mundo fora da imensidão do mar, da imensidão de si. Talvez eu queria estar na heterotopia do barco, viajando de porto em porto, na imensidão de mim mesma.

Teríamos, portanto, em nossa sociedade diferentes tipos de heterotopias feitas para acolherem anseios de determinados corpos, feitas para punir outros tantos corpos, criadas para repouso, para a disciplina ou para a fé.



Na "heterotopia de crise", um espaço criado que protegeria veementemente o vínculo e a Crisandade representada pelo âmbito familiar, teria um "contingente puro" e livre de qualquer ameaça ao bem-estar moral presente neste mesmo recinto. Era para um convento que iam as mulheres que engravidavam antes de se casar, ou que tinham sua "pureza" violada; é para o exército que vão os homens quando sua sexualidade está mais potente; é para a lua de mel que vai a donzela para "ser deflorada" fora do seio familiar. Ainda nesta lógica de prevenção do espaço moral, não apenas observando o arcabouço familiar, pode-se evocar a outra tentativa de Foucault de discorrer acerca das contradições que integram a constituição do espaço dito social.

Apresenta-se, assim, outra classificação respectiva ao estudo do conceito de heterotopia: a heterotopia de desvio. Na qual a heterotopia secciona os espaços onde estão inseridos os indivíduos que destoam da norma vigente presente no status quo, deste modo, os residentes das clínicas psiquiátricas, os detentos de uma prisão, logo, na mesma medida em que estas pessoas são excluídas do campo social, elas, ao mesmo tempo, o preenchem e contribuem para a sua estruturação, pois são zonas habitadas pelos mesmos sujeitos.

E sendo nós que habitamos todas as zonas públicas disponíveis socialmente, nós criamos nossas próprias heterotopias com nossas similitudes e todas as diferenças dentro, e nos juntamos em lugares que cabem nossos corpos, mas o que nasce dessa nossa heterotopia tão íntima, também influencia nas mudanças estruturais da sociedade, e na maneira como narramos nossas relações com elas.

### **2.7.3 As similitudes**

Marcamos para plantar umas mudas de aipim no fim da tarde. O plantio de milho é para ser de grão a grão. Segundo os agricultores que vendem a espiga de milho verde, plantando um grão em cada cova, a espiga de milho produz com melhor qualidade, e os grãos serão mais saudáveis se não houver outra semente disputando o espaço no plantio. Esse milho será importante para a ração das galinhas, afinal o saco de milho está à R\$80,00. O aipim também será utilizado na ração das galinhas, além de servir de alimento para nós mesmos.

Olhei do pé de umbu o terreno vermelho, a terra úmida, e as 08 filas com os buracos abertos onde plantaríamos o aipim. O professor disse que era melhor ir descalço porque a lama estava grudando muito nas botas. Tiramos as botas e seguimos. Senti-me criança na roça dos meus pais, brincando na terra molhada, a lama grudava nos pés, e para sair nos vem aquela conhecida sensação de quando colocamos cola nas mãos e retiramos seca, puxando levemente a pele, com uma sensação de sucção e massagem ao mesmo tempo. Pisar na terra molhada me renovou do cansaço.

Depois de umas duas horas, terminamos. Sentamos embaixo do pé de umbu novamente e falei sobre como prefiro (a qualquer outro lugar) ficar aqui na roça com minhas plantas, meus gatos, cachorros, e minha reforma que não acaba nunca, nossas brigas e nossas pazes.

Marcado para concluirmos nossa prosa depois do plantio, começamos então a falar sobre esse dessemelhante e o emaranhado de comuns que nos aproxima. Foucault nos apresenta a semântica das similitudes que articulam o saber com a semelhança, disserta sobre as 04 similitudes que, de alguma maneira explica nossos agrupamentos, ou o agrupamento de ideias, sensações, sentimentos. Interpretar seres vivos não é mais fácil que interpretar textos. No texto as palavras te guiam na direção de uma ideia. Nos seres vivos, mesmo no uso certo das palavras, há uma composição que requer proximidade para o entendimento da mensagem na natureza das coisas, no corpo, na voz, nos gestos, no tom, no ritmo, no sotaque.

Tomei a palavra, afinal a angústia era minha. E retomei o debate.

— A primeira similitude é a **conveniência**, que diz da semelhança de lugar, o lugar onde a natureza colocou as duas coisas. Por exemplo, nós três aqui neste momento, discutindo o contexto em que vivemos e me ajudando a pensar. E além de nós: os cactos e o sertão, a doença e a cura, a alma e o corpo. São convenientes as coisas, que na proximidade, se emparelham, juntam-se, engatam-se, tocam bordas, se misturam, onde acaba um começa outro. O lugar e a similitude se amontoam, plantas trepam umas nas outras, limos cobrem de verde rochas e conchas, a terra caleja mãos e o sol marca rostos com o tempo. “Assim, pelo encadeamento da semelhança e do espaço, pela força dessa conveniência que avizinha o semelhante e assimila os próximos, o mundo constitui cadeia consigo mesmo”. (Foucault, 2000 p. 25). Citei

tocando nos galhos do pé de umbu e olhando a extensão de terra que nós plantamos. Tomei uma xícara de café que Vera trouxe e continuei:

—Você somente sabe “quem toca em suas bordas” conhecendo, chegando perto, fazendo parte. Eu não imaginei que seria para mim agradável plantar milho e aipim, e que isso poderia fazer parte dessa história, da minha história, da história na pandemia, da história de uma contadora de histórias. Há uma experimentação da vida que escapa à história, há uma experimentação que só a literatura imita para contar. Mas quando se conta, o conto diz de muitos outros que se isolaram como nós. Deleuze fala ainda na entrevista “Controle e Devir” sobre um grande livro de filosofia, onde Péguy explicava que

há duas maneiras de considerar o acontecimento, uma consiste em passar ao longo do acontecimento, recolher dele sua efetuação na história, o condicionamento e o apodrecimento na história, mas outra consiste em remontar o acontecimento, em instalar-se nele como num devir, em nele rejuvenescer e envelhecer a um só tempo, em passar por todos os seus componentes ou singularidades. (Deleuze, 2013, p. 220)

Nesse nosso devir, “envelhecemos e rejuvenescemos” em um mesmo tempo. Pela dureza do isolamento, pela saudade, pelas dores que se amontoam, pelo medo da morte, mas também pelo desejo de viver, pela possibilidade de recriar a vida, e estou contando essa história de dentro dela (nova e velha), com as diferenças e similitudes que carregamos conosco.

— Lembro do FEP<sup>19</sup> e de todas as pessoas do grupo, nossos afetos, nossos abraços, nossa saudade, e nossa alternativa virtual para as reuniões na Pandemia, quando penso na segunda forma da similitude, que é a *emulação*. Uma semelhança que se aproxima das comunidades virtuais que vivemos hoje, das semelhanças que encontramos de maneira desterritorializada, consonâncias onde um corpo no sertão se afina com outro que se encontra perto do mar. Peguei o celular e li: “é uma espécie de conveniência, mas que fosse liberada da lei do lugar e atuasse imóvel, na distância” (Foucault, 2000. p.25). Circunscrevendo nossa conjuntura atual, a necessidade de um lugar costumeiro torna-se virtual e os comuns produzem “círculos” numa distância

---

<sup>19</sup> Formação de Professores em Exercício. Grupo de pesquisa da Universidade Federal da Bahia – Faculdade de Educação

física que não impede a proximidade. O FEP é prova disso, nosso estímulo! Foucault vai chamar essa relação de **emulação**, que pode converter-se em antagonismo, competição, ou incentivo, impulso, estímulo, e que “por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria”, na emulação a identificação sobressai sobre o lugar, e o reflexo longínquo, como se fosse uma “germinação natural das coisas” acontece. (Foucault, 2000, p 25)

– Parece-me que as similitudes moram na mesma casa das linhas de fuga e do devir minoritário pensado por Deleuze e Guattari. São nas minhas linhas de fuga que se delineiam a vida e crio novas maneiras de ocupar, de preencher, de inventar novos espaços-tempo para a narração dessa história, por exemplo. São as necessidades que nos fazem criar linhas de fuga, tornar-me contadora de histórias foi uma necessidade docente, uma estratégia de interação com as crianças. Quando elas não ouviam mais nada, elas ouviam histórias. Linha de fuga é uma saída, uma escapadela do padrão. É a necessidade que faz o ladrão, não é isso professor? Afinal, “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo que tem absoluta necessidade” (Deleuze, 1999, p.03).

A **analogia** é a terceira similitude, ela se sobrepõe à *conveniência* e à *emulação*. “Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações” (Foucault, 2000, p. 29). Sem explicações relacionadas ao ambiente, a analogia é composta de uma série de parentescos que transpõem o espaço, “a relação, por exemplo, dos astros com o céu onde cintilam, reencontra-se igualmente: na da erva com a terra, dos seres vivos com o globo onde habitam, dos minerais e dos diamantes” (Foucault, 2000, p.29), da relação de influência da lua sobre o crescimento das plantas e dos nossos cabelos. E o corpo humano adoecido faz analogia com o corpo do mundo.

E como humanos, em nossas linhas de fuga, em nosso devir minoritário nos encontramos uns aos outros, afinal “uma sociedade nos parece definir-se menos por suas contradições que por suas linhas de fuga” (Deleuze, 2013, p.2017). Fugimos para todos os lados, e delineamos outras maneiras de ser povo, sempre uma minoria criadora de novos espaços, de novas relações.

A **simpatia** é a quarta e última similitude analisada por Foucault (2000). Para o filósofo no jogo das simpatias, “nenhum caminho é de antemão determinado, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento prescrito. A simpatia atua em estado livre nas profundezas do mundo” (Foucault, 2000 p.31), ela pode nascer de um só contato, mas atrai para si o que lhe é assimilável, tem o grande poder de incorporar, de misturar, e por vez desaparecer uma individualidade. “A simpatia transforma” na direção do idêntico, um capim cidreira plantado ao lado de uma citronela adquire o cheiro desta. Se não houvesse o poder de contrabalanceio da antipatia, pela simpatia o mundo seria uma cadeia de “coisas” que se comunica entre si, de canto a conto, de ponto a ponto, um único ímã encadeando todas as matérias presentes. A antipatia nos isola, desprende, destaca, separa. A murta não pode ser plantada próxima às plantas frutíferas, a algaroba não deixa que nada cresça embaixo da sua copa, nesta natureza há o fato de “assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem, contudo, se dissiparem, preservando sua singularidade, é o contrabalançar constante da simpatia e da antipatia que o garante” (Foucault, 2000, p.33).

A linguagem e as pessoas caminham juntas, e quando a linguagem se isola em suas conformidades próprias, irredutíveis às mudanças do tempo, tendendo à resistência à classificação, ao separatismo, falamos a palavra deslinguada, a palavra que não fala a língua do seu povo. Daí que a humilhação, e a diminuição do corpo seja, ao mesmo tempo, humilhação e diminuição da vida, da linguagem (e do homem) (Foucault, 2000).

Nossa resistência tem sido falar, conviver e condecorar nossas complexidades, tem sido juntar-nos aos “nossos”, já que criaram/criamos os “outros”. Tem sido encontrar nossas afinidades, nossas “similitudes”, nossos pares, para convivermos minimamente e mentalmente saudáveis em meio a uma pandemia, e também fora dela.

A resistência tem sido viver, encontrando um “mundo novo”. Um mundo novo, conectado e dependente da fibra óptica para nos manter ligados ao externo numa *emulação* cheia de possibilidades; um mundo novo no quintal, estabelecendo relações outras com a terra, com a horta, com as flores, e as diversas simpatias que encontramos nesta relação com a natureza. E, nesta “vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra

com o mar, o homem com tudo o que o cerca.” (Foucault, 2000. p.24). As semelhanças, os gostos, e o Covid 19 nos impuseram proximidades, nos propuseram cuidados com nosso lugar, com nossa moradia, e vizinhanças que talvez não vivêssemos fora da pandemia. E olhando de perto, vemos que o lugar e a pessoa se justapõem, se misturam e se confundem.

É possível concluir por hora, que os diferentes seres se ajustam independente de sua costumeira classificação e, são nas crises e nas insurgências que semelhantes se reconhecem, e pela palavra conquistam o poder da resistência.

#### **2.7.4 Uma conversa ao pé da orelha**

Ele me perguntou como era mesmo a minha pesquisa, qual era o meu objeto? Quais os meus objetivos: o geral e os específicos. Antes que eu terminasse de responder uma pergunta, ele fazia outra. E ele me perguntou qual era a metodologia? Qual caminho eu pretendia percorrer para isso?

Ele tinha mania de ser professor, e quando de metodologia, mais performático era, porque aí ele poderia contestar-me sem rodeios, porque ele conhecia os atalhos de perto, acostumado estar em identificar um “projeto de pesquisa ruim”. Professor de metodologia da pesquisa. A pesquisa mais dura, a pesquisa mais positivista. Ele é meio taxativo, meio “cada coisa no seu lugar”, esse negócio de rizoma, de pós-modernismo, pós-estruturalismo? Sei não! (Dizia ele).

Peguei meus papéis timidamente e comecei a rabiscar enquanto ele me olhava professorado, com cara de professor, barba de professor, óculos de professor, camisa de professor, e cinto de professor. Da cintura para baixo ele era roceiro, agricultor agroecológico, criador de galinhas, plantador de milho, e nas horas vagas, servente (ele está ajudando os pedreiros numa reforma). Era assim que ele se sentava em frente ao computador na aula síncrona da universidade pública estadual. Professor da cintura pra cima, da cintura pra baixo ele estava preparado de bota e sua calça velha com alguns carrapichos que cismavam em morar ali. Ele estava no lugar de onde saiu e para onde sempre quis voltar, talvez a única coisa legal da pandemia, estar em casa! Ele tinha chegado assim: metade professor, metade roceiro, e a prosa foi boa!

Então, professor (disse eu). Eu quero compreender como se dá o processo formativo dos professores contadores de histórias. Se pensarmos enquanto metodologia qualitativa, o *objeto* seria a *Formação Do Contador De História*, mas se pensarmos como uma pesquisa pós-qualitativa, te digo que a *narrativa, a literatura e a autoficção*, não seriam menos objetos que a formação, porque não há centro, e a formação desliza, atravessada com todas essas linhas. Mas posso dizer que meu pensamento inicial é a Formação do Professor contador de história, este debate em torno da Formação se encontra no campo da leitura e da oralidade, e eu me pergunto: como se dariam os processos de mudança da prática do professor, na experiência estética performativa de contar, ler e recitar para crianças?

E eu quero fazer isso com dois grupos de professores, um grupo no Brasil, mais especificamente com professores das escolas públicas municipais de Irecê-BA, e outro grupo de professores, em Portugal, mais especificamente na Escola Júlio Dinis, no Porto. Depois de alguns contatos, consegui um bom diálogo com uma gentil professora da Universidade do Porto, e isso tem me animado bastante.

Eu sabia que ele ia achar muito abrangente, ainda mais incluindo grupos de professores de dois países, eu sabia que ele não concordaria com minha proposta metodológica (que ele pouco entendeu, apesar de ter lido), não se encaixa no conjunto de pensamento que ele organiza quando propõe uma pesquisa. Ele vai reclamar do meu edifício linguístico, ele vai reclamar porque eu não trouxe uma introdução com objetivos gerais e específicos, problema, problematização, hipóteses, mas vamos às primeiras impressões, porque sei também que ele é sensível ao meu tema, e à experiência docente.

Estávamos sentados, como é de costume nos fins de tarde, embaixo do pé de umbu, ali perto do galinheiro. Lá bate um vento que só de olhar a rede balançando já relaxa. Lá tem um pôr do sol que combina bem com a extensão da roça, e a lagoa que parece receber o sol mergulhando nela às 17:50. Ele levantou, segurou num galho do umbu, se esticando e alongando a coluna, bateu as mãos nos lados da calça jeans suja de terra e disse: – É muito!

EU SABIA (Pensei em caixa alta.) Bingo!

E continuou....

– Vou pegar três verbos, e você irá associar a conjugação destes (os atos), em componentes formativos. E em seguida, mergulho a peneira aí neste caldo e vou retirar algumas categorias.

Eu disse: categorias?

Ele olhou para mim com olhar de: escute, e aprenda!! E continuou...

–Andei estudando sobre o que você se propõe, e saiba, não sou tão positivista quanto acho que você está pensando, mas gosto das coisas organizadas. Veja bem, primeiro sobre o verbo *narrar*. Neste campo entra a oralidade, e uma interpretação que não é somente do texto, mas do corpo, tanto para aquele que ouve, como para o que conta. O corpo precisa aprender, e precisa-se aprender sobre o corpo e sobre a performance desse corpo, e sobre a recepção deste corpo e deste texto, penso que isso já está incluído em sua metodologia. Eu li o que você me mandou. Pois bem...continuou...

–Narrar: retoma a origem da comunicação, a memória, a voz, performance e presença.

–Ler: envolve tradição, tradução, performance, e literatura, intrinsecamente, no miolo do debate. Díficil tarefa, minha “quase aluna”!

Qual a nossa maneira de estar presente em sala de aula na pandemia? Qual a nossa maneira de contar histórias e performar leituras e recitais em uma sala de aula virtual? O que difere do mesmo ato na presença física?

Eu disse que não sabia se nesse momento da pesquisa estaríamos ainda em pandemia. E ele me respondeu rindo: por isso mesmo que precisa pensar nesta possibilidade!

Ele olhou para o tamborete bonito com o couro esticadíssimo, que seu Mariano fez, e batucou no banquinho enquanto dizia que o contexto é uma presença muito imponente para fugir dele, e disse: Por que Portugal? Por que não faz essa pesquisa só aqui mesmo, não vejo motivos. Europeus, por que eles? Apesar de falarem português, são tão diferentes de nós!



Eu que estava sentada, levantei e lembrei a ele da minha referência de Foucault (2000) sobre as similitudes.

Timidamente fui falando da tentativa de ampliar o meu lugar de conveniência, na tentativa de fugir um pouco da conveniência do mais conhecido, de buscar linhas que possam cruzar com as minhas longe dos meus, e abarcar um tanto a emulação, que nos libera desse lugar onde nascemos, estudamos, onde fizemos amigos desde a infância, onde trabalhamos por tanto tempo, e conhecemos tanta gente. Eu quero atuar na mobilidade, podemos, portanto, atravessar oceanos, de pensamentos, de ideias, de experiências.

É como se uma corrente fosse rompida e “os elos de cadeias desatados, reproduzissem seus círculos longe uns dos outros, segundo uma semelhança sem contato” (Foucault, 2000, p. 25), até então. Talvez porque eles, os professores portugueses, estão lá, e lá de longe, do outro lado do oceano, fazem coisas parecidas comigo, e com os professores daqui de Irecê-BA: contam histórias aos seus alunos. Eu entendo que há aí nesta experiência de contato, uma *emulação*, que, de tão longe uma linha nos atravessa, e nos diz de um pensar parecido, de uma abertura para “roubos” extraordinários.

Dessa extremidade de espaços, os povos podem se imitar de um lado a outro, é a coisa da emulação como espelho que diz (Foucault, 2000, p. 26), “nasce de uma dobra do ser, cujos dois lados imediatamente se defrontam”, ou se roubam, como diz Deleuze em sua obra “Diálogos”. Será que encontrarei isso, ou somente diferenças e antipatias? Não sei, isso estará no campo da imprevisibilidade do desconhecido.

O encontro dessa similitude, olhando um para o outro, como num espelho, pode ocorrer de maneira onde fortes influências surgem e roubos excepcionais acontecem, ou pode surgir uma relação de fraca influência, mas inertes a refletir em “um espelho passivo” inalterados, com seus saberes secretados?

Duvido! Vou lá roubar os portugueses, eles não nos roubaram por tantos séculos? Conclui rindo, e ele ficou pensativo, mas riu comigo.

O professor, com seu ar de professor, sua camisa de professor, seu pensamento de professor, me disse um tanto angustiado: — Sim, entendo isso, entendo que histórias

acontecem por trás das histórias, que encontramos proximidades e distanciamentos do nosso objeto, mas você vai usar essa linguagem e essas ideias dentro da metodologia mesmo? Porque não constrói uma metodologia qualitativa convencional? É mais fácil de controlar os dados, de analisar os resultados, não vê isso? Estou achando trabalhoso demais!

Sabe professor, a pandemia é um inconveniente prova de que nós não controlamos nada! Quais eram seus projetos, gerais e específicos para 2020 e 2021? Vimos diante de nós, por exemplo, que realmente não há planejamento, estratégia, metodologia que dê conta da dor, da tristeza, do medo, do luto, nem dar conta do amor, da alegria, das sorrateiros sussurrar de vida que temos pelos cantos. Mas eu digo que deve haver um jeito de falar. Deve haver um jeito de ouvir, que elaborar juntos uma linguagem que ajuda a viver, que ajuda a chegar perto de compreender o mundo, e de compreender um conceito. Talvez uma linguagem que “gagueja”, e por isso diz bem. Deve haver um jeito de pensar que elabora um novo caminho, mais a cara da vida real do nosso tempo.

Pedi para que ele sentasse que eu ia ler a parte relacionada à minha intenção de pesquisa como se encontrava no projeto.

Iniciei a leitura olhando o texto da tela do celular:

– O projeto se situa, na perspectiva da pesquisa-formação em Educação, lançando mão de encontros formativos com os professores, e contações de histórias com as crianças com as quais trabalham estes professores. Terá como atividade primária envolver a elaboração de performances narradoras, em sala de aula com professores e professoras da Primeira Infância no município de Irecê-BA e no Porto, em Portugal.

E talvez possamos, por essa experiência, multiplicar nossas ideias sobre contar, ler e recitar para crianças. Uma tradução dessa ideia seria: e se os professores do Brasil e de Portugal contassem histórias para aprender a contar histórias e nos falassem dessa experiência? E se os professores lessem para os alunos para aprender a ler como e para deleite?

Aí ele olhou para mim rapidamente e disse num tom de curiosidade: – Por que?

Penso que porque a experiência do outro importa, a mensagem importa, porque a palavra importa, porque a voz importa, porque comunicar importa, porque falar importa, porque narrar importa, porque a pessoa e seus dias nos importam. E meu jeito de contar é contando de nós, e contando de outros, de outros lugares que também se assemelham a nós, mas são tão distintos. E é mesmo por isso que resolvemos aprender a contar uma história, a pensar sobre a leitura e o que ela traz, o que leva, o que transforma, traduz, forma, deforma.

Ele estava descascando uma cana com o olhar para baixo enquanto dizia:

– Olha, em nenhum cenário, a história do meu país me apontaria para onde estamos agora, reconheço isso. De todas as hipóteses das pesquisas, foram os roteiros trágicos do cinema, que ganharam. O cinema e a catástrofe, grandes produções com prédios explodindo, são substituídos por paredes invisíveis desmoronando no mundo e dentro dos mundos das pessoas, seus pequenos mundos familiares. É outro jeito de narrar a guerra. Começo a botar fé nessa pesquisa, mas ainda não sei onde ela vai dar!

Eu disse a ele que a única certeza que eu tinha era essa também: não saber onde vai dar!

Estamos em fim de Pandemia, e Benjamin me vem à memória, quando ele diz que no final da guerra, os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, sem histórias para contar, porque não há neste mundo, experiência “mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” (Benjamin, 1994, p.197). A dor desmoralizante faz silêncio, ninguém quer narrar feridas com elas ainda abertas. O que vamos fazer é recorrer à narrativa de dentro dela, de dentro da guerra (espero que só inicialmente – e que saíamos logo dos escombros), recorrer aos elementos ficcionais que preenchem as fissuras das verdades, das experiências que surgem da transformação nessa virada do homem, virada da linguagem, virada do século. Narrar para afastar da própria experiência, narrar de longe do próprio país, olhar de longe de sua história, acompanhar uma história de histórias paralelas acontecendo, de encontro com a

ficção, porque ela nos ajuda a suportar, a falar as coisas muitas vezes secretadas dentro de nós.

Foucault (2008, p.08) diz na introdução de “Arqueologia do Saber” que por trás da história do governo, das nações, das desgovernadas narrativas de fome, de guerra e de dificuldades pelo mundo “desenham-se histórias, quase imóveis ao olhar - histórias com um suave declive”, histórias das “rotações das culturas”, histórias de comunidades e suas maneiras de refazer a vida, e dentro desse rearranjo, as histórias de pessoas, suas viagens internas e externas. E eu quero saber disso de dentro da formação docente, e, portanto, fora dela.

Estamos na rodoviária, e essa viagem não tem sido divertida! Já estive na rodoviária de madrugada, colega? Esperando o ônibus chegar, no frio? (Perguntou ele). Eu me lembrei da rodoviária de Feira de Santana quando eu trabalhava em Jequié, que depois de 06 horas de viagem eu passava três horas esperando o próximo ônibus, na madrugada, sentada em um banco de plástico duro onde não pode deitar ou cochilar. Mas só respondi: sim, já estive! E ele continuou: Estamos lá com a bolsa nas costas esperando o ônibus, mas ele nunca chega, está demorando e eu estou cansado. Tem dois anos que a gente espera, com a bolsa nas costas. Quem vai vacinando vai aliviando o peso, mas a viagem continua cheia de restrições, ainda não se pode dormir no banco da rodoviária, ainda não se pode tirar a máscara. Mas deve haver um jeito de melhorar essa viagem, e a ciência e a arte quase sempre nos ajuda a viver melhor! Quase! Ressaltou com o dedo apontado para cima em tom de “presta atenção”.

Eu perguntei à que devia o “quase” e ele disse se levantando para sair:

– O que há de primitivo na ciência está no homem. Não foi você mesma quem citou (Pierre, 2018, p.1049) outro dia falando que “nos campos de concentração da Europa, cientistas conduziram experimentos, torturaram e mataram seres humanos por causa do conhecimento”? Então!?

Terminou de falar e foi saindo.

Aquele dia terminamos a conversa antes do café da tarde.

Ele chegou no dia seguinte como combinado para terminar de discutir comigo a metodologia. Chegou contando umas coisas sobre uma companheira que ele teve, fiquei encontrando uma possível metáfora para me fazer pensar meu projeto.

– Ela descascava a laranja concentrada no caminho que a faca ia fazendo, e ficava chateada quando a casca se rompia da tira giratória que ia se formando. E mirava no meio, entre a vontade impaciente de acabar de descascar para chupar logo a laranja e o tempo longo com os movimentos precisos para não romper a casca. Era uma parada na tarde para se concentrar na casca. Intensa, ácida casca, ela fazia isso toda vez que ela estava triste. Quase toda tarde estava! Ela se concentrava para se distrair, meditava seu olhar em um gesto para se dispersar do mundo. Aí eu perguntei a ele onde ela estava: ele disse: ela foi embora!

Eu disse que lamentava, e ele falou alguma coisa, querendo que eu entendesse que estava tudo bem com o fato dela ter ido embora. Eu não entendi assim. Seu corpo não disfarçava, mas sabia mudar de assunto fácil. Não é na fala, mas pela voz que passa coisa, é a voz que não disfarça.

E ele continuou reafirmando que a laranja era uma metáfora boa para muita coisa, e me lembrou da laranja das feijoadas que já aparecem descascadas, que não tem o mesmo gosto, segundo minha ex. (disse ele) Ahhhh....o labor, a concentração, o dedicar-se, mesmo triste, mesmo na solidão, dá um gosto! E o bom labor te aperfeiçoa para o teu gosto. E a laranja fica perfeita. E você terá nesta pesquisa, um labor peculiar, extenso e meticuloso.

Eu agradeci, e disse que enviaria para ele, minha proposta sintetizada para ele dar uma olhada. Ele saiu e disse já de costas para mim:— Aguardo! Mande anexo a esse texto.

### **2.7.5 Dando a farejar**

Esta é a Porta que deu entrada para as histórias que se deslizam solitárias por trás da narrativa principal, “dando a farejar” casos que atravessam o trabalho, pintam, riscam, mexem de um lado a outro, os rumos da pesquisa, porque assim o fazem com a pesquisadora.

Receito para mim uma saúde em pequenas doses de liberdade somente agora no “meio dia da minha vida”, quero ser feliz hoje, e isso me requer irresponsabilidade! Ser feliz me requer deixar a vida ser, deixar ser, ser. Desamarrar algumas coisas. É uma questão de escolha. A moça casou-se com um cara que não é padrão de beleza, não é rico, e talvez ela nem gostasse tanto, mas ele chora vendo Naruto, ela se encantou com isso!

Quantos mamíferos, você já viu ou ouviu, emitir expressões ou sons de felicidade, enquanto amarrados? Nem mesmo o pensamento! O nosso pensamento andou com o pé amarrado no conhecer, no medo, na moral, andou com o pé amarrado na religião, e elaborou em linguagem o que é o mundo, e

o que agora chamamos de mundo é o resultado de muitos erros e fantasias que surgiram gradualmente na evolução total dos seres orgânicos e cresceram entremeados, e que agora herdamos como o tesouro acumulado do passado — como tesouro: pois o valor de nossa humanidade nele reside (Nietzsche, 2000, p.16).

Mas me parece que a juventude da virada do milênio começa a se espernear. O verbo começar aqui se volta há 20 anos atrás, e como em um período também distinto que foi a década de 60, onde o corpo se manifestou e se manifesta nestes protestos. E esses nossos corpos precisam *causar*, porque precisam ser ouvidos, precisam ser vistos, e para a própria proteção e sobrevivência, os jovens agem. Assim como a linguagem, a sociedade é uma briga de forças, de maneiras de pensar, de maneiras de performar suas vidas em seus corpos. Os jovens são os que menos suportam as privações sem se mover, porque são os que mais têm energia para reagir, o que não os impede de estarem imóveis.

O jovem contemporâneo é emocionalmente frágil, sabe disso, expõe isso, faz poesia disso, fala sobre isso, canta sobre isso, faz teatro, ri e chora por isso, faz terapia e escreve um livro. Talvez isso o torne mais forte para muita coisa, isso o faz entender melhor o que sente e escolher um caminho mais leve de viver. E este homem frágil vê que a vida é boa de outros jeitos. E jovem a gente percebe que na metafísica da vida, dá muito para ser feliz sem ter que ter o que todo mundo tem. E por saber assim com corpo e experiência, que

O homem jovem aprecia explicações metafísicas, porque elas lhe revelam, em coisas que ele achava desagradáveis ou desprezíveis,

algo bastante significativo; e, se estiver descontente consigo mesmo, este sentimento se aliviará quando ele reconhecer o mais entranhado enigma ou miséria do mundo naquilo que tanto reprova em si (Nietzsche, 2000, p. 17).

E a gente escondeu nosso defeito, e a gente esconde. Aí eu vejo na arte aquilo como característica minha e não um defeito, e eu não mais me reprovoo, e eu entendo que sou bonito e gosto do meu povo, e eu entendo que posso beijar, e dizer do amor, e dizer da dor e do ódio, dizer da solidão, da indiferença, da podridão, das coisas que murcharam, porque eles existem, na vida e na pesquisa. Sem brincar de esconder a vida, porque ela dói mesmo. Penso que é assim que quero escrever, com a vida, com todos os defeitos de pesquisas.

E ele acolhe seu corpo, e expressa seus medos e suas alegrias em seu corpo, e ele grita pela liberdade desse corpo, e esse corpo está vivo nas ruas e exige respeito, e agora ele é visto e eles são muitos, e livres. Uma liberdade que é sua, mas em nome dela você tem prendido algumas pessoas. Essa viagem intensa transforma sua fala, seu andar, sua maneira de olhar para o mundo e para as pessoas. Tomara que você seja bem tratado para aprender a tratar bem. Mas essa sensação de liberdade, de coragem de ter ido, logo se mistura ao medo, à dúvida, de modo intensamente parecido.

Acrescento as explicações científicas de inflamar interesses pela vida e seus problemas, e não poder mesmo separá-los. A liberdade somada à empatia, inflama esse interesse saudável, sentindo-se um tanto irresponsável pela não determinação fixa das coisas, mas ao mesmo tempo, achando as coisas mais interessantes, e o que constitui, segundo Nietzsche (2000) o duplo benefício que deve à metafísica.

Esse me parece com o homem pós, num mundo pós, ultrapassando um milênio, fazendo poesia, contando histórias, existindo na rua. Sendo, dentro de um quarto com o celular na mão, um jovem ansioso que abraçou pouco na vida, subiu pouco em árvore, correu pouco com os amigos na rua. Mas ele sabe dizer “eu te amo”, aprendeu na terapia a lidar com o que sente.

E estamos todos misturados, gerações e gerações no rolo do tempo, e o tempo abrindo frestas para os mais velhos aprenderem juntos, a serem mais suaves com seus corpos, terem compaixão de suas próprias dores, falarem delas, falarem dos

seus amores, dos tropeços e mancada da vida, por que habituados estivemos com a dureza das exigências ao que se consolidou como perfeição, aí Nietzsche acrescenta que

Foi pelo fato de termos, durante milhares de anos, olhado o mundo com exigências morais, estéticas, religiosas, com cega inclinação, paixão ou medo, e termos nos regalado nos maus hábitos do pensamento ilógico, que este mundo gradualmente se tornou assim estranhamente variegado, terrível, profundo de significado, cheio de alma, adquirindo cores — mas nós fomos os coloristas (Nietzsche, 2000, p.16).

Em alguns momentos dessa história no jogo de forças, nisso que Nietzsche chama de vontade de potência, a potência pela vida faz o quadro mais colorido. E agora me parece fluir um quadro assim, cheio de cores, mas marcado de dores, sem disfarce, parecendo mesmo a vida tem sido a arte.

### **2.7.6 A vida: quando você foi embora**

Você também vai embora, e parece que não vai. Quase todas as suas coisas estão ficando. É como se você fosse lá se levar uma parte, depois você volta para buscar o restante de si que ficou.

Você não consegue ir de uma vez, mas você está tranquila, suave, decidida, apesar de deslizando para a tristeza toda vez que se lembra de uma árvore que plantou, da cor da tinta da casa que você escolheu, da mesa da cozinha que você gosta, da horta, do horto, dos gatos...

Vocês se viram novamente ali, se despedindo. Ele riu de você, vocês riram um do outro, ele ouviu você com um canto de boca rindo. Mas vocês já tinham decidido! Naquele dia, solteiros, os dois eram interessantes novamente. Naquele dia tudo era muito de verdade! A verdade excita você! A verdade deixa você presente e sem rodeios. A educação do casamento oficializa um corpo apavorado, mas você não quer um corpo apavorado, você quer um corpo em paz, por isso você vai embora.

Você não pode levar as plantas que estão no chão, mas as que estão no vaso vão outro dia quando for se mudar definitivamente. Você pegou o carro e saiu cantando uma música de um cantor paraibano, cantando junto com o som, alto e reafirmando para você mesma...



*Eu tenho um nome a zelar  
Por isso hei de amar  
Quem eu quiser  
Eu tenho tanto amor  
Tanto amor pra dividir*

*Solidão quase nos matou  
No tempo que éramos nós dois  
O egoísmo nos deixou  
Guardando amor para depois*

*Pra quê guardar amor?  
Se há tanta dor no mundo inteiro  
E o meu amor é tanto  
Tanto quanto verdadeiro*

*Eu tenho um nome a zelar  
Versos pra distribuir  
Mil bocas pra me entregar  
Mil jeitos de me sentir*

*Mil peitos para fazer  
O coração bater mais forte  
Eu tenho um nome a zelar  
E ser lembrado após a morte”*

*(Seu Pereira)*

Você foi para a sua cidade, para a cidade onde você nasceu. O cara que vendia ‘café torrado na hora’, na feira livre da sua cidade, morreu de Covid; o cara da farmácia morreu de Covid; a mulher que trabalhava na rodoviária morreu de Covid. Neste momento você é uma mulher semi-separada, na casa da sua mãe, lendo, escrevendo e ouvindo um livro áudio: o livro da mitologia, de Thomas Bulfinch. A vida tem imposto tanta ocupação de sobrevivência aos seus, ao seu povo, tantas notícias pesadas em vossos ordinários dias que esse contexto é para você um motor que lhe faz andar, e andar mesmo assim. Há um ninho para você na casa dos seus pais, mas estar aí lhe dá a mesma insegurança de quando você saiu para morar fora. A frase "E agora"? É um disco rodando na sua cabeça. Estar na sua cidade é como deitar num berço. Mas às vezes é um berço mijado. Há uma coisa boa, e algo suspenso no ar! Na ânsia de renovar a vida, no medo de recomeçar. Talvez esteja certo Nietzsche (p.303) quando diz em *Além do Bem e do Mal* que “na aspiração para um fim há tanto prazer quanto desprazer”. Você está só, você é só sua, e há um medo, mas um desejo de vida, porque você sabe que “o prazer e o desprazer são simples consequências,

simples fenômenos secundários. O que o homem quer, o que a menor parcela de organismo vivo quer, é um plus de potência” (Nietzsche, p.303).

E você dizia que preferia escrever sobre essa potência e difícil experiência, porque quando emocionada a fala não funcionava bem, era como um motor falhando palavras, e desenrolando um choro. Aí você escreve sobre a falta, e sobre se sentir e não se sentir em casa. Não é a cama, nem os carros que passam no asfalto e fazem barulho no quarto que você fica, é outra coisa que faz barulho no amanhecer do dia. É a frase: “e agora?” Ela é sem resposta. É esse barulho que lhe angustia.

Você criou um quarto, uma casa, um mundo seu lá (na sua casa). Muitas camadas de si. Você se cercou de si. De repente você vai tirando as camadas e você está nua.

Uma amiga perguntou se você já namorou um "sem futuro". Um “sem futuro” aqui se encaixa na categoria irreparável, irremissível, que não vale a pena investir tempo e amor. E você se lembrou de um certo namorado que teve que se enquadrava no “*sem futuro*” padrão. Mas se o futuro do qual estamos falando é o futuro do outro, então todo relacionamento é sem futuro, porque o futuro do outro não está sob seu domínio. Nem o seu está! Seu desejo de manter não é dono de nada, nem do seu próprio desejo de manter. Nossas relações têm somente presentes, não tem futuros. Tudo é sem futuro.

Este que finda, você queria que fosse para sempre, mas é sem futuro. Há 10 anos você achou que fosse. Não é! E em algum lugar de você, um pequeno lugar num cantinho de si espremido pelo amor, estava lá uma plaquinha bem pequena, escrito: “Sem futuro!”. Um dia alguém disse que era mesmo um grande encontro, um grande amor, uma história bonita, MAS... Você não consegue lembrar o que essa pessoa disse depois do “mas”, e você passou esses 10 anos tentando lembrar o que havia depois do “mas”. Talvez hoje você saiba o que vem depois dessa conjunção adversativa. Mas (novamente “o mas”) você não sabe o que sente! E não saber o que sente é angustiante. Então te dá uma agonia na barriga, eu você fica suspensa no ar. A agonia não é no coração, é no centro da barriga, no estômago. Talvez tenhamos mesmo romantizado o órgão errado! Você se sente bem, mas não em casa, sente-se confortavelmente num hotel. Tudo bom, e diferente. Mas estranhamente de outros. Dos seus pais que tanto você ama. Seus pais que inspiram você numas escritas

engraçadas, que lhe dão paz e sossego. Mas você sente falta do ar, do som, da luz, do fim de tarde, só não sente falta de brigar. Brigar é cansativo, e você vivia cansada e sem dormir. Sentir paz é descansador!!

E você fica acordada até tarde tentando entender porque as pessoas ainda defendem o presidente da república, porque as pessoas não querem tomar vacina, porque o mundo está tão louco. Você se desvia da separação, e quando volta a pensar, se instala o pensamento de que “o povo tá separando mesmo!” Mais de um ano somente com o “dentro de casa” para viver, as pessoas impacientes, não se suportam! O que você sabe é só que os desentendimentos não têm mais vacância na tua vida cotidiana, nas tuas manhãs e noites, dentro de casa, porque só te sobrou o "dentro de casa". A gravidade da situação do país te diminui o tamanho da dor, porque outras dores são maiores, mas não te retira a angústia que surge todas as noites, juntos com os bolsonaristas para te tirar o sono. Tem sido difícil ser brasileira. Mas parece mais fácil ser brasileira separada.

Antes de sair de lá, você estava há uma semana sem rir, e desacostumou o rosto. Experimentou ser uma mulher que não ri. Experimentou não se sentir em casa, estando em casa. E descobriu que é melhor não se sentir em casa, fora de casa.

Você quer que ele ainda goste de você, uma metade de você quer isso, a outra metade não. Aí você tem de respirar pela metade, vibra de ter se livrado, e o coração acelera de medo. Você tem vivido o meio. O seu jardim, a janela do seu quarto com tudo que você construiu para sentir e para olhar, ficarão lá, e você terá que encontrar outro jeito de ser feliz! Então agradece, mas não se acalma, nem te tira a angustia.

Seu coração anda acelerado. Todo dia ao se deitar, ele acelera. É uma intuição dentro do que parece óbvio. A vida de cada um mudará drasticamente. É o que lhe vem no coração, e ele acelera. E as notícias de jornal confirmam. E a sua vida só respira fundo. Mas no fundo, você tem respirado só até a metade. Os carros passam emitindo sons na sua cabeça. Às vezes você sonha que eles estão passando por cima de você, da sua cabeça. Normalmente nesses sonhos você está nua, e em algum momento caindo, caindo de muito alto!

Você, e todos nós, temos a mania de querer que seja para sempre. O príncipe é lindo para sempre; o amor é para sempre; até a morte, tão absolutamente previsível e

incontestável, a gente quer que não aconteça, e que a vida seja para sempre! Mas o que acontece sempre é que tudo morre, se metamorfoseia, transmuta, transverte-se ou disfarça e fantasia, mas sempre se refaz, absolutamente nada continua igual, só na escrita. O que está escrito aqui continuará aqui, até que reedite o texto, mas aí ele será outro. O desejo da permanência não manda em nada, mas a gente deseja!

Como o que você quer não manda, você cria o que quer! Você faz de conta que não está triste porque você gostaria de não estar; você faz de conta que quer alguém, por algum motivo bobo, como fazer a outra pessoa não se sentir rejeitada; você faz de conta que não está chateada, porque a outra pessoa pode achar que você está brigando com tudo. Mas você está realmente brigando com tudo! Você não aguentava as certezas científicas dele. Isso é verdade!

Então você tinha criado, um “para sempre” que se sabe impossível! Mas está na novela, está no altar, está na religião. Todo mundo lhe oferece a certeza que ninguém tem: como se faz quando deseja que alguém doente sare e você diz que vai ficar tudo bem. E sabe que, provavelmente, não ficará, mas até lá precisa sobreviver! Sobrevivência! É só sobrevivência!

Desculpe desapontar, mas essa sobrevivência caminha dentro da ficção “é somente na ficção, na ideia, que a duração, a verdade, a identidade, pode sustentar” (Mosé 2018. p.11). Aqui a ficção contribui na sua escrita como denuncia de um real insatisfatório, mas como um jeito de contar a verdade, uma verdade que precisa da fantasia e da imaginação para narrar. Então você cria para sobreviver, ou seria muito depressivo viver na crueza da realidade, tendo certeza de todos os fins!! E eis que a certeza não se encaixa mais no mundo. O mundo nos impele para a fluidez porque esse quebra-cabeça não é tão sólido, não é tão lógico, nem na teoria nem na experiência humana. Não é mesmo nem um quebra-cabeça, talvez uma sobreposição de estruturas, um mapa de modos de existência mantidos por sua estrutura de cultura, de linguagem, de experiências corporais?

Como você tem medo do “e agora?”! Você brinca que está passando um estágio na casa da sua mãe, para saber se fica bom viver não casada, vida com o qual você estava confortavelmente acostumada ao longo do tempo, porém incomodada no tempo presente. Quando a vida está na velocidade em que nos encontramos, os

espinhos que estavam enganchados na pele começam a rasgar, e a vida tem sido muito rápida para ser tão duro com os dias, tão rígido nesse descabelar de mundo. Nietzsche fala de transvaloração dos valores, “transvalorar pode ser pensado, a princípio, como tornar móvel, maleável, fluido. Ao contrário de maleáveis, as avaliações e juízos que o ser humano produziu, tanto na modernidade quanto na Antiguidade clássica” (Mosé, 2018, p10), fundada na malha de cristalizações fixações, sustentadas pela cresça na identidade, na essência, no ser, *'eu sou assim, não vou mudar!'*. Não dá para permanecer na perspectiva moderna, diante da pluralidade; parece a você uma ciência, uma perspectiva de mundo que lhe confere o famoso “Fere minha existência!”. Mas a humanidade retoma (no momento desta sua separação, no caos de ter que se manter sóbria para se proteger de todas as mazelas de uma pandemia, no discurso altivo para não abaixar a guarda) uma avalanche de pensamentos que estão há cem casas atrás no jogo.

A vontade de duração de algo que você sonhou ideal é a ruína. Mas é preciso olhar de perto a experiência peculiarmente de bom grado e boa-fé, para toda gente, sem distinção. A tradição que inclui, que reconfigura sem perder o encanto do bom de sempre. (Mosé, 2018, p.10) lembra que “essa vontade de duração vai constituir como uma correlação negativa de forças na medida em que se insurge contra a mudança, própria da vida e do tempo”. O tempo é rei, não dizem? Talvez a força do popular nos diga muito mais do que parece.

É do hábito popular do narrar cotidiano que vem o desejo curativo que narrar a vida para nos salvar dela: os pobres: suas misérias; os sãos: sua paz; os ébrios: seus prazeres; os livres: sua beleza; os abertos: sua experiência. No entanto, podem também os pobres serem felizes, os sãos serem chatos, os ébrios serem inúteis, os livres serem miseráveis.

Assim se fecha a última das 7 portas da Água. Foram conversas, a vida vivida, encontros e partidas, incertezas, e todas as confabulações teóricas, metodológicas e literárias necessárias para se entender o que vem pela frente, e para perceber como a terra desta pesquisa foi encharcada pela água.

# 3. TERRA

Figura 03. Uma terra que brota



Fonte: imagem gerada pelo Microsoft Copilot no Microsoft Edge em 04/02/2024.

## CARTAS NO INTERVALO

**TERRA**

(Cora Coralina)

*Terra, meu corpo  
Terra, meu sangue  
Terra, meu coração.*

*Terra, onde planto  
meus sonhos  
meus passos  
meus desenganos.*

*Terra, que me dá o pão, que me dá o vinho, que me dá a água.*

*Terra, onde colho, o fruto, a flor, a folha.  
Terra, meu berço, meu leito, meu teto, meu abrigo.  
Terra, minha mãe, minha irmã, minha amiga.*

*Terra, que me acolhe  
que me consola  
que me fortalece.*

*Terra, que me inspira  
que me alenta  
que me aquece.*

*Terra, que eu amo, que eu bendigo, que eu louvo.  
Terra, minha vida, minha essência, meu tudo.*

**Roteiro 02.** A narradora observa o objeto sentada no meio da pesquisa, com os pés fincados na terra, e brotam textos no trânsito entre Brasil e Portugal. Atravessou o oceano, precisa conversar, precisa escrever cartas! As cartas são escritas pelos movimentos de transição de um corpo físico e um objeto, as duas primeiras são enviadas por um pombo correio da ficção para Inez e Deleuze, as demais cartas o leitor fica livre para escolher o destinatário. Nestas cartas, o Narrar sai aos poucos do limo confuso provocado pelas emoções do estado água e se firma no chão. Os encontros e acontecimentos vão pousando na terra da tese, e surgem essas cartas protegidas por sacis e curupiras (elementares de proteção ao elemento terra), e delas



despontam as narrativas lidas e contados na infância dos professores, e os agenciamentos entre narrativas indígenas, africanas e portuguesas, que emergem nos contos de fada, nas fábulas, mitos e lendas. Aparece ainda o próprio palco de onde se ouviam as histórias: em casa, na porta da casa, na escola; aparecem os *personagens narradores*: mães, pais, avós, professoras. Meninos e meninas que ouviram histórias, histórias que atravessam os oceanos e se reelaboram, através daqueles que ouvem e passam de boca a boca.

### **3.1 CARTA 01. PARA INEZ. NOTÍCIAS DO LADO DE CÁ.**

Depois de algum tempo de atravessado o oceano os navegadores costumavam dar notícias, então vamos lá. Vou começar pelo fim.

#### *A peleja do inglês e da bolsa*

Essa semana saiu uma nova lista dos selecionados para a Bolsa Sanduíche. Eu que estava desde início de dezembro só estudando inglês (nos últimos 25 dias) totalmente focada, para dar conta de fazer o teste TOEFL (que seria na próxima terça) vi meu nome como suplente.

Analiso rapidamente que minha vida é assim, feita aos pouquinhos, nada de repente na alvorada, nada se abre imediatamente diante de mim, vou achando, aos poucos e sempre descansando, mas sem descansar de ir. Seria muito bom receber meu salário e uma bolsa. A rica na Europa! Mas faltava, ainda me faltava passar no teste.

Assim que vi o resultado, saí do quarto onde estava estudando exaustivamente há mais de 5 horas, fiz um macarrão com camarão que estava a seis euros o kg, e tomei duas taças de vinho. Como a tristeza pode acompanhar o alívio? Corria o bom risco de ganhar uma bolsa de estudos. Nesse tempo corri o bom risco de gostar de inglês (gostei), mas também o mal risco de não passar no teste.

Todas as coisas aconteceriam, mas me sinto livre de não fazer o teste agora. Não quero repetir o que fazia na quinta série, na aula de matemática, que por saber um



pouco, apostava na sorte, seja o que Deus quiser! God here is my learning, my will, and my effort!

Tem sido bom estudar inglês, a grande maioria das pessoas fala mais de uma língua por cá. Mas precisa-se de tempo para gostar de outra língua, querer dentro de si, na sua língua, ser essa língua, lambar essa língua. Para toda língua um tempo!

Talvez seja verdade que o poeta não sabe o que procura, mas acha. Que ele, realmente, precisa "adotar o nome daquilo que o possui, daquilo que invade e toma a morada da sua alma, daquilo que o arrebatava" (Zambrano, 2021, p48) para que ele não enlouqueça e continue a se lembrar que o delírio vale a pena. E isso que te arrebatava toma forma no encontro das linhas, aí no meio. É no meio que acontece. E se faço jus ao ser poeta que estar a "viver inundado pela graça" tenho acontecimentos a contar.

#### *O contato com a escola no Porto*

Alguns minutos antes de ver o resultado do edital, o diretor de uma escola me ligou, e na sua linguagem "tuga", onde as letras parecem subir umas nas outras, convidou-me para uma reunião na escola, e iniciaremos o trabalho de pesquisa. Eles vão fazer uma feira literária e acreditam que a investigação poderá somar bem ao que eles já vêm desenvolvendo. Não tenho motivos para estar triste, só agradecimentos em mim. Com pouco dinheiro (como estaria se tivesse no Brasil), sem bolsa, mas agradecida. Era como se o tempo me dissesse: pronto já aprendeu a gostar de inglês, não pare de estudar, mas volte para tuas escritas! Por isso a carta está grande, precisava escrever!

Derrida, Nietzsche, Larrosa, Maria Zambrano e João Guimarães Rosa tem me acompanhado nesses dias, me descansando do inglês. Já fiz amigos, já me apaixonei, já passei frio, já perdi o cartão de crédito, já passei apertos e alegrias. Descobri que gasto meio quilo de açúcar no mês, que um quilo de arroz deve dar quase dois meses, que viveria só comendo mariscos, descobri que adoro cafés, e que não posso ler Deleuze depois da meia noite porque minha mente acelera e o pensamento me desperta. Mas sou muito grata a ele, é com a linha dele que tenho costurado meus enunciados. As linhas de fuga esticadas pelas experiências.

### 3.1.2 Corpos, comunicação e agenciamentos

E se alguns verbos não suportam o imperativo, outros tantos, quiçá os mesmos, são o infinitivo do acontecimento: amar, morrer, sofrer, sorrir, viver..."é porque há neles uma parte que sua realização não basta para realizar, um devir em si mesmo que está sempre" (Deleuze e Parnet, 1998, p.53). Então não dá para fazer pesquisa sem amar, morrer, sofrer, sorrir, viver. São verbos que nos esperam para continuar, eu continuei a amar e desamar muitos corpos cheios de profundidades, e às vezes no mesmo corpo acontecimentos inexpressivos.

*Tenho sentido o sentido do agenciamento em Deleuze.*

No agenciamento corpos se penetram, corpos físicos humanos, corpos físicos máquinas, humanos/animais, que se misturam e se afetam, mas também os anunciados, as comunicações se alteram, se agregam como ferramentas formuladas para gerir. Como gerir meus enunciados e me sentir compreendida nesta língua que é português, mas pronunciada por um povo tão diferente do nosso? "Os enunciados são peças e engrenagens no agenciamento" (Deleuze e Parnet, 1998, p 53) sem essas peças não há comunicação. Sem as peças não há acontecimentos.

Neste tempo tenho convivido, quero estar confortável entre eles, tenho construído minhas peças de engrenagem. A língua é a mesma, mas não me identifico com a dobra das palavras, não entendo a distância que eles têm dos personagens desse mundo contemporâneo. Todas as pessoas com as quais tive contato senti-me respeitada, e nas relações mais próximas há um disfarçado xenofobia com brasileiros, (não comigo ou com os que estão perto de mim – mais ou menos assim: você não!). O estereótipo do barulhento e desleal, o outro brasileiro, aquele longe, o estrangeiro, o estranho, não você!

Isso incomoda, mas há um devir português em mim, não os imito, nem me idêntico em assumir em mim seu jeito tuga, mas há alguma coisa entre nós: entre mim e os tugas. Nosso agenciamento é corpo a corpo, corpo na voz, corpo na gentileza, corpo no corpo, no amor pelo amor. Não é verdade que sirvo à sua loucura ou à sua bela cidade, "tentamos extrair do amor toda posse, toda identificação, para não tornarmos capazes de amar" (Deleuze e Parnet, 1998, p.56), de amar a diferença.

O “bom” e, relativamente, tradicional português, é o da história de quem fundou, de quem criou. “O cuscuz é árabe e não brasileiro”, isso foi feito ali e não acolá, a verdadeira língua portuguesa é a daqui e não do Brasil. E eu me perguntava se há mesmo o verdadeiro e original. E não há o inglês dos EUA e o inglês da Inglaterra, não há o espanhol da Espanha e o espanhol da Venezuela? Essa foi uma discussão minha com um gentil e teimoso português. O português se encarnava ali contra Manoel de Barros quando ele nos convida a “por taquicardia no idioma para que ele não morra de clichês. Subverter a sintaxe até a castidade” (Barros, 1990, p.312). Nós brasileiros subvertemos a língua talvez porque “nosso paladar de ler anda com tédio” (Barros, 1990, p.312), e assim, como o poeta, precisa construir uma língua para morar dentro.

E então Deleuze e Parnet me dizem que "o que é importante nunca são as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento" (Deleuze e Parnet, 1998, p.57), as transformações, os que se tornam, os que vão se tornando sempre. Não é sobre o projeto, é sobre o que se tornou, se até as montanhas mudam, o que há de ficar no lugar?

"Odiar o que infecta a vida, amar o que prolifera (nada de posteridade nem de descendência, mas uma proliferação)" (Deleuze e Parnet, 1998, p.53), e se boa parte deles têm esses preconceitos sem debate, falado assim sem tréguas, eles têm também intensidade, cuidado, atenção. Quero estar confortável, não andar como eles, nem ser como eles, mas estar entre, agenciando jeitos de ser, viver e pensar, pois "fazer sua cama, o contrário de fazer uma carreira, não ser um histerão das identificações, nem o fio condutor das distâncias" (Deleuze e Parnet, 1998, p.44).

Vejo que das coisas a ocorrer, a correr em mim, não será a primeira impressão que ficará, nem a segunda. Na verdade, as primeiras impressões são as máscaras da novidade, “as coisas só começam a se mover a se animar no nível do segundo, terceiro, quarto princípio, e não são sequer princípios. As coisas só começam a viver no meio”. (Deleuze e Parnet, 1998, p.44). É o meio, exatamente no meio, onde as linhas se cruzam, é no meio que há o acontecimento.

*A História De Uma Quinta-Feira*

Todas as relações exercem força em nossos corpos e tem algo que nos atravessa a vida e nos confunde os pensamentos. A cultura, o frio, as roupas, as casas, o povo e suas diferenças mudam todas as relações e como elas ocorrem em nós, estando nós sozinhos ou acompanhados. Todos estamos meio sós, e isso não é bom nem ruim, mas precisamos de meios para estar só, especialmente emocionais, financeiros e físicos.

Acredito mesmo que "os verdadeiros romances operam com indefinidos que não são indeterminados, infinitivos que não são indiferenciados, nomes próprios que não das pessoas" (Deleuze e Parnet, 1998, p.66), assim como nos contos de fada, onde não há o soldado, mas bravo soldado, não há um cavalo, mas um veloz cavalo, não há uma princesa, mas uma bela princesa. Essa história é da moça do ônibus, não qualquer moça, mas a bonita moça do ônibus.

Conheci uma mineira no corre diário de sobreviver na Europa. Estudava, trabalhava, e quando conseguia, mandava dinheiro para a mãe. Ela pegava o 600 na Trindade na sexta à tarde, sempre no mesmo horário que eu. Já éramos amigas, por algum motivo que nem sabíamos, já éramos!

Nunca vi o 600 tão lotado! Ela entrou correndo, atrasada, e quando chegou não tinha lugar para sentar, então ficou segurando a barra de metal do ônibus enquanto as pernas tremiam, e pensando alto falou baixinho que deveria ter uma lei que estivesse escrito assim: "pessoas que acabaram de ter um sexo intenso tem lugar reservado". Falou quase inaudível, mas eu ouvi, dei uma risada e disse baixinho: concordo! Ela ficou vermelha, e quando vagou a poltrona ao lado, sentou-se perto de mim e achou que poderia me contar daquilo que parecia ser amor.

É que uma vez por semana nessa cidade eu tenho um amor. Ali é o lugar onde minha alma repousa no peito, apontou para um prédio antigo, com detalhes em azulejos amarelos, de janelões grandes na Rua da Alegria, antes do ônibus virar a curva da Praça do Marquês.

Ali há uma luz amarela, um cheiro, um sabor de vinho, algo para comer, depois um chá. No meio disso há música e conversas intensas e sexo, muitas palavras dizendo tudo que nos passa. Toda quinta depois das 20 horas há um mundo à parte, e o universo se reduz a esse imenso, e há uma penumbra, há uma sensação de paz, o

peito descansa, e o corpo entra em estado de calma. Um único dia na semana me permito à um amor que me toma tanto, e tanto tempo. Um amor por quase 24 horas, sem olhar o celular, sem ver notícias, sem filmes, só a música, nós, o vinho, a comida, o chá e o cigarro. É somente de um dia que preciso para continuar trabalhando e estudando, um dia de amor! É onde encontro amor e descanso uma vez por semana. Depois de me acender inteira, olhos, e mãos, e pernas, e peles, volto a enxergar as sombras dos objetos na penumbra da sala. E, serenada a alma, fico lá deitada no tapete a divagar.

*Terminou de me contar e sua paragem já era ali no Amial.*

Descobri que assim como eu, ela escrevia poemas. Foi aquele amor, que ele lhe devota inteiramente uma vez por semana, que a fez voltar a escrever poemas. Primeiro porque sente muito, e segundo porque o pensamento dele a confunde, precisava escrever. E então ela dizia o quanto ele, às vezes, era preconceituoso, e ao mesmo tempo intenso, e que a olha como se entrasse pupila a dentro, e ela também ficava lá olhando o infinito do olho dele, e em algum lugar dentro dos olhos eles se encontravam e não queriam sair, e ali passavam um bom tempo abraçados, respirando fundo.

Fiquei o dia a relembrar e narrar a história da moça em que uma vez por semana pega o 600 e desce na Praça do Marquês, vira a esquina do café do Seu Pereira, e toca a campainha do casarão. Ele abre-lhe a porta, lhe faz um comentário sobre seus cabelos, seu perfume, sua calça jeans, sobre o casaco novo... fala sobre como prende o cabelo soltando umas mechas, e como ele acha bonito.

A penumbra da luz amarela do quarto separa aquele cômodo do resto do mundo. Ele fala sobre a música, sobre como o som se estende, se estica, se afina e se esfria. Como os instrumentos podem ser quentes e fundos, eles se abraçam profundamente e falam sobre a pele, e sobre brasileiros e portugueses, eles se amam por um dia, um único dia no meio da semana. É como se os outros dias não existissem.

Sexta feira depois das 17 eles deixam de se falar. Às vezes o contágio e a embriaguez duravam até sexta à noite, e mandavam mensagens falando do cheiro deles, e que houve no resto do dia. "Senti teu cheiro no travesseiro e arrepiei-me". Sábado já estavam sóbrios, ainda tontos, mas sóbrios. Seguiam suas vidas normalmente como

se não houvesse uma quinta no meio da semana, uma quinta enfiada na fenda do tempo, onde tudo para. Na quarta às 15 horas (horário de Lisboa), ele manda um “oi”, e reiniciam a preparação para a existência da quinta. Mas o pensamento dele ainda a confundia, era como se as palavras, em uma parte das conversas, o traíssem. Traísse o amor.

Pensando sobre os conflitos nas maneiras de pensar e se comunicar deles dois, umas duas semanas depois de ouvir a história da moça do ônibus, lhe mandei esse trecho de Deleuze falando sobre diferenças, experiências (por mensagem de WhatsApp):

A diferença não pode ser entre o sensível e o inteligível, entre a experiência e o pensamento, entre as sensações e as ideias, mas apenas entre duas espécies de ideias, ou duas espécies de experiência, a dos termos e a das relações" (Deleuze e Parnet, 1998, p. 24).

De início divagamos sobre como ocorrem os agenciamentos de relações, de circunstâncias, de ideias, de ambientes, de cheiros, e gostos, e distanciamentos. E que temos a sensação de que o sensível nem sempre é inteligível, o pensamento não dá conta do tamanho da experiência, mas discutimos ideias e sobre estabelecemos os termos e as relações.

Logo ela ficou quieta e disse: – Vou te contar como andam minhas quintas. Pode ser lindo, descansador da minha alma, mas minhas quintas estão findando, não posso olhar com olhar de entendimento o preconceito com imigrante, os estereótipos com gays, isso me esfria o corpo e a experiência não tem sido mais a mesma. E me mandou Derrida de volta dizendo que "é preciso resistir às duas armadilhas, a que nos arma o espelho e as identificações, a que nos indica o olhar de entendimento" (Deleuze e Parnet, 1998, p 23). E na última frase completou: meu corpo sempre foi sábio, ele sempre se negou a ter prazer diante do mal trato aos meus ouvidos.

O que pode o corpo? Como negar que a experiência de viver se passa em nosso corpo? Mas o amor é também feito de palavras, elas desmancham ou fazem. E nesta última quinta-feira ela ouviu muitas palavras que lhe apontavam a saída, mesmo as mais cuidadosas que ele dissesse, lhe apontavam para seguir. As palavras a colocava em seu lugar! Talvez porque a levasse para outros lugares.

Senti-lo colado em seu corpo, numa mistura, acoplado, fundido em si, foi a cena mais bonita que ela viveu nesta cidade, mas ele disse ao ver uma mulher negra:”– que tal, não temos uma escrava ainda!”; ela gosta muito quando deita na cama e ele lhe cobre os ouvidos, quando ele respira bem perto para aquiescer-lhe as orelhas, mas ele diz que agora todo mundo quer ser “viado”, e qualquer tendência à desistência de algo ele denomina o “covarde” de “maricas”; foi no abraço dele que ela voltou para casa, mas ele traça os perfis de brasileiras, e de como são seus narizes, tez, e jeito abusado, e ela lembra que esse tipo de pessoa se encaixa nas amigas que ela mais ama. E ali, naquele dia ela achava que ele já tinha amado tudo que tinha para amar, as palavras começavam a desmanchar o castelo. Quando as palavras começaram a cortar seus ouvidos, seu corpo findava o desejo.

Há um muro de palavras entre eles dois. Sem azulejos coloridos, há um muro cinza. As palavras correm em seu sangue com a mesma força do olhar, dos abraços, da pele, do suor. Quando elas chegam, arrebatam do mesmo jeito, para o bem ou para o mal.

Ela não sentiria saudades de ouvir James Blake, Labirinth, Bon Iver, The Meters, Thecinematic Orchestra, porque estes levarão consigo, pode ouvi-los sempre. Sentirá saudades dos braços dele levantados coreografando os sons, do comentar daquelas variações sonoras, do subir e do descer das notas junto à expressão facial, da luz, do fundo do olhar castanho, do abraço de meia hora que lhe fazia voltar para casa, do cheiro da barba, do cheiro de canela, do chá, do vinho e do cigarro.

E nos dias que se seguiam continuava a encontrá-la no ônibus, e ela me narrava seus encontros já sem tantos amores, e via em cada palavra uma pele de coisas físicas andando em profundidades. Como era intensa! Ela dizia-me como seu corpo era capaz de lhe ensinar sobre o mundo e as pessoas. E dizia sobre os corpos das pessoas e suas nacionalidades, de como os africanos gostam de cantar nas ruas, nos metrô, no ônibus, como nós brasileiros gostávamos de falar alto e abraçar quando estamos alegres. E era exatamente o movimento desses corpos que incomodava o português. Afinal, o que pode um corpo? Como negar que os acontecimentos se operam em nossos corpos se são através deles que nós intercalamos todos os sentidos?

E perpetuam. Afinal tudo começa na segunda ou na terceira vez, o início é no meio...

### **3.2 CARTA 2 – PARA DELEUZE: SOBRE A ESCRITA, O MEIO E AS LINHAS DE FUGA**

Escrevo numa tarde de sol, no frio de 08 graus, sentindo o sol bater na janela e aquecer meu rosto, preciso de quentura para escrever, “eu não sou intelectual, escrevo com o corpo” (Lispector, 2019 p. 77), para mim é domingo!

Sabe Deleuze, eu não sei se tens percebido o quanto tenho falado contigo daqui. Desde que atravessei o oceano, desde que me evadi e tracei essa linha de fuga (que eu ainda não sei qual é), passando a linha do horizonte para engendrar-me em outra vida, tenho conversado contigo diariamente. Não fujo de ninguém nem de nada, só permito que algumas coisas tenham vazão para fugir-se de mim “fazer alguma coisa fugir, fazer alguma coisa vazar como se fura um cano” (Deleuze e Parnet, 1998, p.30), fazer-me derramar coisas que estão a explodir. O que vaza dos meus canos são novas linhas nascidas no eixo da ruptura da vida de sempre, e nascidas da desterritorialização da vida de agora. Conhecendo um povo e seu contexto, onde farei uma investigação, estou aqui a criar novas ferramentas de comunicação e pesquisa oceano a dentro, “o devir é geográfico” (Deleuze e Parnet, 1998, p.30) nesse tempo em que escrevo. As fugas podem ocorrer no mesmo lugar, “fugir não é exatamente viajar, tampouco se mover” (Deleuze e Parnet, 1998, p.31), poderia contentar-me a transportar meu eu numa viagem imóvel. Quis ir, mas assim que parti comecei a lamentar meu paraíso: família, amigos e conversas.

Pois então meu querido Deleuze, já me dei conta de que a linha de fuga perfila caminhos movediços e perigosos ao tempo em que é traçada. Mas ao mesmo tempo impossível de não ser traçada quando os canos estouram, mas digo que já sei das “retificações que é preciso fazer o tempo todo para livrá-la das areias e dos buracos” (Deleuze e Parnet, 1998, p.32). As areias são a saudade, os buracos, minha solidão em um processo de investigação. A escrita é solitária, produzir é solitário, e mais solitário ainda, do outro lado do oceano.



Recomeço em Portugal minha pesquisa de campo, iniciada no Brasil. Se não tenho certezas, se não tenho portos firmes aqui no Porto-PT, recomeço “da linha interrompida” e vou acrescentando um seguir na linha partida “em um estreito desfiladeiro, ou por cima do vazio, lá onde a linha havia parado” (Deleuze e Parnet, 1998, p.32). Recomeçar pelo meio, feito grama que brota no imprevisível, em areias de sensações ao vivo, no cotidiano das relações, com combinações de correlações de diversos encontros, maus e bons encontros, nessa desterritorialização em que estou.

“Atravesse os mares, atravesse os mares, aconselhe o coração. Abandone o amor e o lar” (Deleuze e Parnet, 1998, p34), foi o que li de ti, Deleuze! Como os navegadores, incertos do que iam encontrar, assim é com uma contadora de histórias, incerta de que histórias serão narradas, “e nada revela mais a traição do que a escolha do objeto” (Deleuze e Parnet, 1998, p.35), trai-se a ordem, trai-se o previsível, porque o meu objeto é um devir.

O meu objeto “a formação do contador de histórias”, que pode me levar à um devir perdição, mas pode também me levar a desviar-me das palavras estabelecidas e fundar minha escrita numa relação primordial com minha linha de fuga, nessa realidade instantânea, uma vez que tu disseste que “a escritura nos engaja” (Deleuze e Parnet, 1998, p.35) na realidade, nos embarca nela, e é nessa realidade que “escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa” (Deleuze e Parnet, 1998, p.35). E inspirada em teus escritos sinto-me capturando meu objeto pelo ato de escrever.

Já tem dias que quero te escrever essa carta, mas não dá para escrever rápido, não dá para escrever de uma só vez, porque não se vive rápido, a vida tem seu tempo. Vejo que nada, além da vida, é matéria para a escritura, talvez inspirada no que tu disseste, que

Só se escreve por amor, toda escritura é uma carta de amor: a *Reel-literature*. Só se deveria morrer por amor, e não de uma morte trágica. Só se deveria escrever por essa morte, ou deixar de escrever por esse amor, ou continuar a escrever, os dois a um só tempo. (Deleuze e Parnet, 1998, p.41)

Enunciar-se, fazer-se entendido é uma declaração de amor e respeito, do amor que está no fundo dos corpos, mas também está na superfície, do respeito ao contexto e às diferenças. Mas te confesso, que antes de chegar a ti, li San Pierre dizer que, escrever “é pensar, que escrever é afinal outro método de investigação” (Richardson & St. Pierre, 2005, *apud* Pierre 2019, p01) por isso continuei a escrever. É que eu abandonei a metodologia qualitativa e queria conversar nessa escrita sobre meus perigos, já que abandonei “uma empresa estabelecida e aprovada institucionalmente” (Pierre 2019, p.02), que embora também me tenha sido boa, por muito tempo, agora já não me serve. E sigo a escrever, mas escrever nada tem com significar. Tem a ver com levantamentos, mapeamentos, não é até domínios que estão por vir” (Deleuze e Guattari, 1980/1989, p 4-5), é até o imanente, aquele que inspira e marca a investigação pós-qualitativa, que seus parceiros falam (Nietzsche e Spinoza). Vês que estou escrevendo na segunda pessoa? Então...culpa do meu devir português. Ahhhh, os agenciamentos! Desculpe usar a linguagem do whatsapp, que você nem chegou a conhecer, mas com certeza te faria pensar um mundo de coisas sobre as mudanças na linguagem, ferramentas de comunicação. Escrevo essa carta no whatsapp, porque posso lembrar e escrever mais rápido, logo quando sinto, logo quando penso! Isso é revolucionário na escrita, te digo! Talvez eu escreva sobre isso depois, mas a carta é sobre o outro lugar da escrita, de ferramenta de pesquisa, e sobre o meio.

“Futuro e passado não têm muito sentido; o que conta é o devir-presente: a geografia e não a história, o meio e não o começo nem o fim, a grama que está no meio e que brota pelo meio” (Deleuze e Parnet, 1998, p.20). E eu vou aqui brotando do meio com minha escrita, posso estar temporalmente no fim de um processo de pesquisa, mas me sinto no meio, pois só agora as gramas brotam. Talvez eu tivesse chegado antes, se tivesse escrito mais. Mas tem o euro, a solidão, a chuva, o frio...tem a vida! E só respeitando a vida eu tenho matéria para escritura, é sobre isso que eu queria te falar. É a escrita como ferramenta de pesquisa, e a narrativa da vida como forma e conteúdo. Mas logo adianto que não vou terminar aqui, porque eu estou no meio.

“O que conta em um caminho, o que conta em uma linha é sempre o meio e não o início nem o fim. Sempre se está no meio, no meio de alguma coisa” (Deleuze e Parnet, 1998, p.24). Foram você e Parnet que disseram isso, que é no meio, onde as linhas se cruzam, é onde há o acontecimento. Por isso recomencei a escrever agora,

depois que as linhas brasileiras finalmente se cruzaram, em acontecimento, com linhas portuguesas.

Talvez eu escreva novamente para te falar mais sobre as linhas de fuga, os encontros, os acontecimentos e os agenciamentos. Como esses conceitos atravessam minha investigação sobre narrar, sobre tornar-se narrador.

Mas agora é para defender a escrita que eu te escrevo, e uma ajuda através da escrita já que meu correspondente não poderá ler. Escrevo porque o instante pede na medida em que eu sou fraca demais para a vida que me atravessa, mas escrevo para "levar a vida ao estado de uma potência não pessoal" (Deleuze e Parnet, 1998, p.41), abrindo mão do território, do conhecido, do habitual. O que me parece é que ouvindo você em minha escrita, sinto-me a enxergar para onde vão meus fluxos, o que vai se fazendo da minha linha de fuga. Não defino, não finalizo, mas sinto os fluxos intensivos de onde brotam minha escrita, e para onde vão minhas linhas de fuga, vivendo por um tempo no Porto dos outros, que nos agenciamentos vão se tornando meu Porto também.

Se "somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer conjugação com outros fluxos" (Deleuze e Parnet, 1998, p.41), o que vem depois é outro devir? E minha escritura se opera na conjugação desses encontros?

Eu não sei, mas seguirei escrevendo, é que "na falta de saber, escrevo" (Pessoa, 1990, p.119). Sim, andei lendo Fernando Pessoa. Lendo e agora escrevendo, conjugo a *peessoa* do português e conjugo-me brasileira. Se assemelham (brasileiros e portugueses) sendo que não necessariamente um imita o outro, mas tornam-se outros na "dupla captura". Conjugamos para linhas de fuga criadores de devires. Eis o duplo-roubo

Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre "fora" e "entre" (Deleuze e Parnet, 1998, p06).

O roubo como um brinquedo deixado no parque, é uma palavra solta no ar, uma gíria que se rouba, mas que não se faz entre duas pessoas, uma "evolução a-paralela" que

se faz entre ideias desterritorializadas, e elabora-se novas ferramentas de comunicação.

E se conjugamos as pessoas, conjugamos também a língua que falam, a linguagem que utilizam. Portugal está invadido pela terceira pessoa brasileira, que conjuga o você e não o tu, sabia Deleuze? Pois é, saiu uma reportagem num jornal português com o diretor da Câmara de Comércio e Indústria Luso – Brasileiro, estampado *“português do Brasil é língua oficial de Portugal”* e sobrepõe-se à nossa frigidez sonora”. A moça da padaria disse que falamos molinho, o músico disse que qualquer palavra dita por brasileiro é musical, a peruana falou que nossas palavras soam festivas. Mas pode ser estridente, exagerado, falso, e outros tantos adjetivos que não gostamos. Eles não se importam com “frigidez sonora”, e vão te tratar de um jeito, que às vezes achará grosso (pela frigidez sonora), e outras gentis, porque o são. E então me pergunto se meu português escrito, estará também nessa mistura como estou. Não me preocupo, porque sigo como Pessoa, “eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo” (Pessoa, 1990, p.443)

Até parece que isso não tem a ver com a pesquisa, mas é nesse agenciar de comunicação, de formas de falar, que vou fazendo minha escrita, me reterritorializando, na escritura dos meus encontros, vou tornando escritora dessa narrativa de pesquisa, mas “entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática” (Barthes, 2007. p 25), e será exercendo essa prática que pretendo ir traçando minha linha de fuga, minha literatura, minha investigação. Enquanto não houver respostas, continuarei a escrever.

### **3.3 CARTA 03: PARA AQUELES QUE SE ENCANTAM PELOS CONTOS DE TRADIÇÃO ORAL**

#### **3.3.1 Mitos, lendas, fábulas e contos de fada: na voz dos professores**

A palavra oca penaliza a história, a palavra habitada passarinha qualquer história. Não é sem dor que abro a boca. Mastigo. Conto. Mas nunca estou pronto. Sempre quero mais. Sempre. (Celso Sisto)

O mito brasileiro é um selvagem com personagens de um cenário sombrio, distante da mente europeia, assombro de um medo novo soprado pela literatura oral, que chega em ouvidos muito mais acostumados à literatura infantil fixada pela escrita, como citam os professores do Porto.

É sendo contado de boca a boca que nasce o mito, transmitido de voz em voz, de corpo a corpo, perde-se na história do princípio dos tempos, perde-se na história da explicação sobre o mundo, a chuva, a terra, a água, o mar, a vida entre o céu e a terra. Falam-nos de deuses, duendes, e heróis em situações sobrenaturais. “Os mitos estão sempre ligados aos fenômenos inaugurais: a genealogia dos deuses, a criação do mundo e do homem, a explicação mágica das forças da natureza” (Coelho, 2000, p.169). O mito nasce com o pensamento religioso do homem primitivo “em face de um princípio superior absoluto que o explica e justifica” (Coelho, 2000, p.169), na confabulação de que deve existir uma coisa superior abstrata e oculta, que antecipa e rege sua existência. As respostas para explicar a natureza selvagem, as tragédias, os nascimentos e mortes, possuem a mesma forma complexa, alegórica e mágica da Bíblia, na gênese do mundo. O pensamento mágico, o pensamento criador de mitos é a primeira célula do pensamento religioso.

O mito, assim como a lenda, é uma narrativa extraída da tradição, que conserva as quatro características do conto popular apontadas por Cascudo (2012): antiguidade, persistência, anonimato e oralidade que dialogam com seres divinos extraordinários. Enquanto o mito explica os fenômenos naturais, inaugurais do mundo, “numa área geográfica maior” (Coelho, 2000, p.171), as lendas nascem de contextos cotidianos dos grupos, partindo de histórias factuais, “no relato de acontecimentos em que o maravilhoso e o imaginário superam o histórico e o verdadeiro” (Coelho, 2000, p.171), e a história se expande na fabulação ficcionada de um fato real. Assim nasce o saci para explicar tanta coisa fora do lugar, o boto cor de rosa para explicar como as mulheres engravidam tão misteriosamente, a mulher de branco, o bicho do umbu, o curupira, a mula sem cabeça.

Narrativas de natureza simbólica, onde animais vivem situações humanas, as fábulas expressam as relações do homem com a moralidade de seu tempo, compõem os primeiros registros escritos dessa natureza. “Nascida no Oriente, a fábula vai ser reinventada no Ocidente pelo grego Esopo (séc. VI a.C.) e aperfeiçoada séculos mais

tarde pelo escravo romano Fedro (séc. I a.C), que a enriqueceu estilisticamente” (Coelho, 2000, p.165). A fábula tem ainda influência, em sua estrutura narrativa, de Leonardo Da Vinci no século XVI, e se estabelece definitivamente na cultura ocidental através da reinvenção do gênero, realizada por La Fontaine no século XVII (Coelho, 2000). Esta seria a trajetória de como a fábula vai se tornando próxima da infância, chegando com a intenção de divertir e ensinar uma moralidade, onde o homem usa o simbolismo como conhecimento de mundo, para ensinar uns aos outros.

Enquanto os mitos trouxeram aos homens a crença em deuses, que de cima das nuvens guiam mares, chuvas, fogo e ar, em um comando de voz - pensamento que nos pedem sacrifícios e nos ensinam a amar, ou ter medo de um ser superior invisível, como atributo de sobrevivência -, as fábulas compõem um homem moralista, trabalhador ao extremo, servidor de sua nação e do seu povo, responsável, porque sabe as consequências dos maus hábitos. A cigarra, depois de cantar o verão inteiro, ficou o inverno sem comida e sofreu as consequências dos seus atos, ou as consequências de tentar a arte na vida. Nós artistas sabemos bem o que é isso, formiga! Mas branca de neve depois de sofrer muito, encontrou o príncipe e foi feliz para sempre. O *para sempre*, os *seres invisíveis* e a *moral* como elementos de sobrevivência no mundo.

Os contos mais comuns ouvidos nas escolas, principalmente na infância destes professores, são os contos maravilhosos e, principalmente, os contos de fada. Os contos maravilhosos são soprados para nossas escolas vindos do povo oriental. Um de seus maiores representantes é a obra *As mil e uma noites*, no qual do núcleo imaginário das narrativas emergem aventuras de natureza material/social/sensorial, a busca da riqueza somada à satisfação do corpo; a conquista de poder, etc. A exemplo dos contos: Aladim e a Lâmpada Maravilhosa; Os músicos de Bremen; O gato de Botas, etc. (Coelho, 2015).

As primeiras histórias que ouvi foram contos e fábulas tradicionais, tais como: A Capuchino Vermelho, Os três porquinhos, A cabra e os seus sete filhos, A Carochinha e João Ratão, Bela Adormecida, A Gata Borracheira, Os Músicos de Bremen, O Flautista de Hamelin, Branca de Neve e os Sete Anões...

Guardo a memória de ter encontrado numa arca antiga um livro pesado e já usado que continha diversos contos tradicionais. Era das primas mais novas da minha mãe. Nunca tinha tido um livro tão volumoso. As ilustrações dos livros, e desse livro em particular, eram, para mim, lindíssimas. (Professora Carla – Porto)

Os professores relatam o que ouviam lido ou contado. A professora acima relata ainda, que na escola ela ouvia histórias principalmente lidas e na casa do pai, e principalmente da avó eram sempre contadas.

Entre os elementos nas narrativas maravilhosas e contos de fada, Nelly Novaes Coelho aponta algumas constantes, tanto nos Contos Maravilhosos, como nos contos de fada, como: *a onipresença da metamorfose*, normalmente desencadeada por um “ser maléfico”; *O uso de talismãs*, que são conferidos por objetos mágicos, interferindo na sorte dos personagens, como ajudante ou como opositor, que num passe de mágica impossibilita o personagem em um desígnio, ou ajuda a solucionar problemas difíceis, realizando desejos impossíveis à condição humana; *A força do destino*, que aponta ao ouvinte/leitor um caminho previsto, determinando o que vai acontecer; *O desafio do mistério ou do interdito*, onde o enigma é decifrado e vencido pelo herói, principalmente para conseguir casar com a filha do rei; *A reiteração dos números*, principalmente o 03 e o 07; *A Magia e a divindade*, onde o milagre, a mágica, o divino surgem, representando possivelmente a transição entre as religiões pagãs e a modernidade cristã.

“Era uma vez”, “outrora”, “um homem ia de viagem”, “certo dia”. Fadas, duendes, princesas, cavalos brancos, caçadores, guerreiros valentes. Bruxas, dragões e gigantes. Pé cortado, maçã envenenada, tranças jogadas do castelo, avó engolida. Varinha de condão, espelho mágico, tapete mágico, carruagens, anões...E foram felizes para sempre!

A linguagem configura-se num pretérito imperfeito que registra uma ação suspensa no tempo. O tempo é indeterminado, não há tempo histórico. “Aconteceu certa vez”, aborda uma noção de tempo que “resulta da consciência mítica, peculiar à humanidade no início dos tempos” (Coelho, 2000. p.104). Nascidas em um mundo explicado pelo pensamento mágico, as narrativas primordiais puderam dormir a acordar por tantos milênios sem prejuízo temporal, mantendo um esqueleto estrutural base, se repetindo quase iguais, sem perder a força.

E se não morreram, vivem felizes até hoje”, diz o conto de fadas. O conto de fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, porque foi outrora o primeiro da humanidade, permanece vivo, em segredo, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o dos contos de fadas. (Walter Benjamin, 1994, p.197).

Os contos de fada, iniciados como narrativas primordiais, que o tempo se encarregou de transformar em contos populares, essa voz da tradição foi ouvida de Portugal ao Brasil, e entre tantos outros países do ocidente, em diferentes territórios. Com origens, extensões, semelhanças e diferenças, aninharam as infâncias destes professores que somos hoje, nos terreiros, nos quintais, nas fogueiras, na hora de dormir, nas noites de lua cheia. São essas mesmas narrativas que vão se transformar em obras clássicas do gênero, e ouvimos na rodinha de leitura, o barulho do cavalo branco chegando nas escolas, seus guerreiros, princesas e bruxas. No Brasil, eles vieram se misturar a outras narrativas com curupiras, sacis, botos cor de rosa, iaras, caboclos e santos.

Os contos de fada falam de amor, de abandono, de abuso, de sacrifícios, falam com o interior do humano. Se os contos têm por natureza, componentes da literatura oral, eles acabam por serem mais fáceis de contar, e estão presentes entre as contações de histórias nas escolas, tanto na forma escrita quanto como narrativa oral.

Enquanto os professores brasileiros relatam ter ouvido na infância, contos de fada, mas principalmente histórias nascidas do povo, mitos e lendas de um sertão, os professores portugueses ouviram, em sua maioria, narrativas com bruxas e guerreiros, princesas e castelos. Quando criança “*ouvia principalmente O Capuchinho Vermelho, A gata Borralheira, A bela adormecida e Os Três porquinhos*”, relatou o professor “que conheceu Deus desde cedo”<sup>20</sup>, acrescentando que esses contos eram primeiro contados e depois lidos, principalmente por sua mãe.

De longínqua tradição oral europeia, há quem diga que os contos de fada vêm dos celtas. Um povo, que estando à frente de outros povos porque possuíam formas aprimoradas de guerrilha, um povo que vai ocupar as terras lusitanas, que persiste à invasão Romana por 500 anos, e insere suas narrativas nestas terras. A cultura celta se insere e se mistura ao povo lusitano, deixando marcas de ensinamentos de guerrilhas, navegações e religiosidades, deixando também o maravilhamento das narrativas vastamente espalhadas: os contos de fada.

Com seus heróis, “cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural” (Coelho, 173), visa uma realização interior do ser humano. É dessa realização sobrenatural, do

---

<sup>20</sup> Professor português



mistério além-vida que temos a presença da fada. Se fada vem de “*fatum*” que significa destino, os contos de fada, mesmos sem a presença da fada, aponta um desígnio para a condição humana.

E se as fadas permearam as infâncias do homem, alimentando a produção do imaginário por tanto séculos, um ser de colheita dos nossos anseios e desejos, uma ajuda mágica para nos auxiliar em nossas aspirações, ela “pertence à área dos mitos, a fada ocupa ali um lugar privilegiado” (Coelho, 2000), compreendendo o mito como expressão da comunicação primordial da relação do homem com a vida, da relação com seres sobrenaturais, e também como personagem. O mito personagem, como o saci, a mula sem cabeça, a bruxa. Em torno dos mitos, um universo de lendas; no caso da fada, um universo de contos. E a narrativa primordial continua cá entre nós, até os dias atuais, confiando à imaginação, a possível realização dos sonhos humanos.

As fadas, os talismãs, as varinhas e tapetes mágicos se encontram no campo dos *mediadores*. O gigante, a bruxa, os feiticeiros, seres maléficos, estão neste contexto narrativo, no lugar dos *opositores*, configurando a ética maniqueísta, na nítida diferença entre o bem e o mal, do pensamento mágico que dominou a humanidade, e ainda domina o universo infantil (Coelho, 2000).

Embora os contos maravilhosos e os contos de fada possuam intenções que divergem, ambos apresentam uma linha narrativa de mesma estrutura, conforme estudos realizados pelo folclorista russo, Wladimir Propp, que resulta na obra *A morfologia dos Contos*, publicada em 1928. Uma obra que não suscita tanto interesse na data da primeira publicação, sendo raramente lido no ocidente, e tem uma reviravolta em sua recepção em 1958 com uma publicação em inglês.

Do modo estrutural desenvolvido por Wladimir Propp sobre os contos de fada e contos de encantamento, Nelly Novaes Coelho extrai cinco invariantes que perpassam por todas as narrativas nestas duas modalidades: “aspiração (ou desígnio), viagem, obstáculos (ou desafios), mediação auxiliar ou conquista do objetivo (final feliz)” (Coelho, 2000, p.109).

Todo conto maravilhoso ou de fada, apresenta um contexto no qual o herói ou heroína tem um desígnio que a leva à uma ação, à uma viagem, e nesta viagem encontra

auxiliares e opositores. Com os auxiliares, o herói ou heroína, vence os opositores, e alcança o objetivo. Após a conquista dos objetivos, todos são felizes para sempre.

Segundo Coelho (2000), elaboramos contos de fada em cada fase da nossa vida. As estruturas, principalmente dos contos de fada, que são de natureza *espiritual/ética/existencial*, estabelecem alegorias das lutas por objetivos, frequentes da vida humana. O homem está lá no “castelo” da sua humilde casa, tranquilo e calmo (ou não), e de repente, não tão de repente, mas com a matéria extraída da dureza da vida, cria anseios, encontra problemas e precisa resolvê-los para alcançar o tal objetivo. Encontra auxiliares e opositores, nem sempre alcança o objetivo, e nunca é feliz para sempre. Talvez no dia da conquista exista uma felicidade eterna, que mora ali, somente dentro naquele dia. O dia da formatura, o dia do casamento, o dia da celebração. E assim o conto se encontra com os desejos de felicidade eterna do ser humano, e sua relação com as metáforas mortas: “promete ser fiel, na alegria e na tristeza?”; “E foram felizes para sempre!”. Uma felicidade fundada em valores, em previsibilidade do curso da vida.

E por fim, outra frequência apontada por Coelho (2000) são os *valores éticos-religiosos*, com seus valores humanistas de preocupação fundante com a sobrevivência, neles vamos encontrar: a ética maniqueísta em sua nítida separação entre o bem e mal/ bonito e feio; a ética relativista onde o que parecia mal, ressurgiu como bom; e a moral prática que perdoa pequenos delitos, onde a inteligência e a astúcia, vencem a força e a arrogância.

Os mais velhos têm poder de autoridade. O herói que consegue vencer as provas passando das menores dificuldades a um nível mais alto é alguém com poderes especiais. A mulher é um ponto central de ascensão masculina, o casamento com a filha do rei vai levar o plebeu à nobreza. “As qualidades exigidas à mulher são: beleza, modéstia, pureza, obediência, recato...e total submissão ao homem (pai, marido, irmão)” (Coelho, 2015, p.180).

Se a literatura infantil é o primeiro exemplo de mundo “escrito” com o qual as crianças têm acesso, os contos de fada é um exemplo de narrativa nas quais somente aparecem ilustrações de personagens com caracteres arianos, personagens europeus, obviamente brancos. Discutimos nos encontros com os professores as

qualidades narrativas dos contos e seu poder de envolver, mas precisávamos falar sobre os estereótipos estreitadores da visão sobre as coisas.

Falamos da ilustração das narrativas tradicionais, sobre as princesas brancas, magras, loiras e altas, com seus príncipes com cabelos lisos caindo no rosto. Falamos do conceito de família padrão com pai, mãe e filho, presente nos contos, da presença do negro como serviçal da literatura tradicional, do homem como herói, da mulher como frágil, do bandido como pobre. *“Mas se os contos são europeus, os personagens teriam que ser brancos mesmo! E conceito de família é mesmo pai, mãe e filho!”*: Disse uma professora portuguesa.

A questão que se coloca é como se confundem, mas também como se molda e acentua uma falsa relação entre o ético e o estético, entre “a palavra e a coisa”: *o bonito é bom, e o bonito é isso!* Há uma necessidade pedagógica de questionar, não a estrutura, que recorre alegoricamente à nossa própria humanidade, que faz o homem continuar acreditando em um porvir, ensinando que a cada objetivo conquistado há um recomeço e um novo conto de fada, ainda que você saiba que não será feliz para sempre. Isso que é primordial à sobrevivência, o desejo de continuar. Mas apresentar a palavra família com a cara das famílias dos nossos alunos, e das outras crianças, que só tem mãe, que tem dois pais, que tem duas mães, que só tem um avô, que não tem ninguém. Apresentar a palavra princesa cheia de outras possibilidades de ser princesa, porque se o conto é para nos ensinar a seguir, eu preciso me sentir personagem: asiática, negra, cadeirante, que usa óculos, que não tem cabelos. Princesas podem trocar a fragilidade pela força em nossos questionamentos, pode trocar o cavalo branco por uma moto, o príncipe por um passaporte. A vida acima do amor romântico. A palavra negro com sua beleza dentro, a palavra a serviço da poética destes personagens, que se encontram entre nossas crianças. A palavra como metáforas vivas, de agora.

A palavra tem porto? Por quanto tempo ela fica no porto? Ela anda de porto em Porto? Ela muda de Porto para Porto? Aportar é pausa, tudo muda e se transforma quando pousa, quando vê, quando toca, quando mistura. Quando uma criança nasce o mundo recomeça, como diria Riobaldo<sup>21</sup>. Se a palavra tem corpo é um corpo lambido de

---

<sup>21</sup> Personagem da obra *Grandes Sertões Veredas* – João Guimarães Rosa

sentidos, variados sentidos. E se ela tem porto, onde ela pousa, ela leva e ela deixa, é o “duplo roubo” em um processo de entender as pessoas e as palavras que elas estão saindo delas.

Eis que as palavras não são as mesmas quando o lugar é outro. E são menos óbvias ainda quando se muda de país. Então as palavras vivem “ocas”, e elas se enchem da cultura, do frio, do calor, do povo, do pão, do cuscuz...as palavras vão se enchendo de cada coisa que ela é, quanto mais ela é?

Talvez seja verdade que o poeta não sabe o que procura, mas acha. Que ele, realmente, precisa "adotar o nome daquilo que o possui, daquilo que invade e toma a morada da sua alma, daquilo que o arrebat" (Zambrano, 2021, p48) para que ele não enlouqueça e continue a se lembrar que o delírio vale a pena. E isso que te arrebat toma forma no encontro das linhas, aí no meio. É no meio que acontece. E se faço jus ao ser poeta que estar a “viver inundado pela graça” tenho acontecimentos a contar. Vamos fabulando!

### **3.3.2 O RIO DO CONTO: Brasil, Portugal e África**

Rio morre podre se parar diante das pedras. O Rio segue. Leva água, mata a sede, faz caminho. O rio talvez não saiba que ele está indo de encontro ao mar, porque ele é poeta do fluxo, mas ele vai denso no seu leito, um leito que vai se fazendo no caminho, levando folhas, lavando pedras, mudando pedras de lugar, carregando galho, trazendo enchente, e fazendo frescor.

Para ouvir o rio e o vento "é preciso estar no vazio dos pensamentos e preocupações" (Munduruku, 2016, p.34). Não é preciso se concentrar nas palavras do rio, mas em seu fluxo, é ele quem diz, ouvir o rio é como ouvir o corpo de uma pessoa, é como ouvir uma história se fazendo no corpo, e ver a história transformar o corpo, se transformar, e transformar a gente. Levando consigo as palavras e rolando pedras que encontrou no caminho. Passando pelo lugar, mudando o lugar. É como ouvir a vida, que segue na lógica dos percursos e dos fluxos contingentes onde deitamos nossos sonhos.

Vivemos rodeados, no cotidiano das nossas conversas fabulosas, de nossas fábulas e metáforas indígenas. O rio, assim como seres extraordinários: a iara, o curupira, a vitória régia, o boto cor de rosa, compõem-se como metáforas bastante usadas nas narrativas indígenas.

O indígena é o primeiro que contou suas histórias destas terras: de suas plantas, dos céus, do sol, dos deuses plantados ali em árvores. Uma linha disposta nos primeiros tempos do tornar-se Brasil, alinhavando as primeiras narrativas, somando-se forçosamente às referências portuguesas, e africanas.

O pesquisador de referência para nos falar sobre essa literatura Oral no Brasil é Câmara Cascudo. Este foi um renomado escritor, antropólogo, folclorista e escritor brasileiro, que se dedicou aos estudos sobre a cultura popular e as tradições do povo brasileiro, especialmente o nordestino. Apesar de sua vasta produção, Cascudo não esteve livre de críticas. Além de um grande pesquisador e escritor, foi considerado também conservador, regionalista e isolado. Por consequência de suas opções políticas, ele foi rechaçado pela esquerda, além de católico fervoroso na juventude, ele foi monarquista, e na década de 30, chefiou o Estado Integralista Brasileiro, movimento político de extrema direita, inspirado no fascismo europeu, que defendia um estado autoritário, nacionalista, religioso e anticomunista. Com as decepções posteriores advindas com a eclosão da segunda guerra, ele chega a queimar a camisa do partido e os livros de sua biblioteca. Os críticos apontam, com certa razão, um olhar nostálgico de Cascudo, pelo desaparecimento de costumes e manifestações culturais, sem que ele considerasse os movimentos e deslocamentos ocorridos pelas contradições e conflitos sociais no Brasil. Ele peca em não dialogar com teorias e métodos da antropologia e sociologia contemporâneas, e teria sido regionalista quando se limitou a estudar o folclore nordestino. As críticas nos revelam as possíveis limitações de sua pesquisa, mas não diminuem a originalidade, nem a importância do rico legado deixado pelo autor à cultura brasileira. Sem me ater ao seu desejo de Cascudo, de manutenção de uma cultura, que naturalmente se movimenta no tempo, mas aos registros feitos por ele, o autor é, portanto, usado aqui como referência histórica nordestina, com dados e informações que não seriam possíveis, sem o seu olhar peculiar e minucioso.

A Literatura Oral Brasileira vai se compondo “dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos” (Casculo, 2012, posição 267). Nos registros escritos sobre esses povos pintados, que possuíam suas celebrações coletivas com cantos, danças, narrativas mitológicas místicas, religiosas, Casculo (2012) diz que a referência indígena fica reservada à um lugar de difícil colocação “dentro do quadro colonial” registrado por inúmeros escritos. Esses são registros encontrados na literatura e documentos históricos que se fixaram no Brasil Quinhentista, e Casculo interpreta o que encontra como o registro de uma nação indígena até o século XVIII, já transformada pelo contato branco, desviada pelos costumes, humilhada pelas derrotas”. O que sabemos desse indígena é que ele provocava “uma exposição alarmada dos catequistas, arrolando pecados, o que devia ser, urgentemente, corrigido”. (Casculo, 2012, local 267). Reverenciar o povo indígena, registrando “as manifestações de sua inteligência, impressionada pela natureza ou a vida, seria colaborar na perpetuidade de Satanás” (Casculo, 2012, local 267). Bem pouco, diante do que o ameríndio sabia dizer, cantar e dançar, foi escrito.

“Você já viu o rio ficar parado quando ele encontra uma dificuldade? Já viu o rio ficar chorando porque encontrou uma árvore caída em seu leito? Nunca viu e nunca verá”, era o avô de Daniel (Munduruku, 2016. p 34), indígena resistente, explicando que é necessário ouvir o rio diante das dificuldades, e que resistir é não parar.

Sabia que meu avô não queria uma resposta. Aquele era seu jeito de falar. Eram perguntas retóricas para prender a atenção. Ele sempre conseguia. Esse era o momento da pausa em que ele olhava para o público (nesse caso, eu) para se certificar de que sua mensagem estava sendo bem entendida. Eu já sabia disso e fiquei esperando que continuasse (Daniel Munduruku, p35).

Daniel, que se revoltava contra uma escola que o queria *civilizar*, ouviu do seu avô a história do rio, e assim como aquele avô continuou a ensinar-lhe sobre a vida através de uma linguagem metafórica com rios, estrelas, sol, seres mitológicos e bichos da mata, esses também são elementos que continuam a ensinar o povo que ouve histórias Brasil afora, misturadas à todas as outras referências que constitui a cultura oral brasileira contemporânea.

E se o indígena ensina a respeitar os seres da natureza, a superar os obstáculos, a não esquecer de onde veio, ter sentimento de gratidão e pertencimento, remontando a própria história através do seu povo, é, primordialmente, através de fábulas. As

fábulas serviam aos indígenas para assuntos vastos, para sugestões e distrações, divertindo e respondendo os meninos mais crescidos cheios de perguntas sobre a vida e sobre o mundo. A palavra fábula se origina do latim, e surge das alterações em torno do verbo falar, vem “*de fari, for, faris, falar*, a fábula é assunto de conversação, o conto, a historietta, a narração, a anedota, o caso, o motivo” (Cascudo, 2012, local 1846).

Temos hoje no Brasil o maior Prêmio de Literatura de nome JABUTI. O animal predileto nas fábulas indígenas, é uma predileção prestigiosa na oralidade Tupi, tendo domínio entre as narrativas “no extremo-norte, Pará-Amazonas. Em torno do nordeste é o sapo o substituto do jabuti na famosa carreira com o veado. Hartt já recebera essa variante no próprio Amazonas, em 1871” (Cascudo, 2012, local 1856). Não sabemos se os indígenas contaram as fábulas aos portugueses, mas sabemos que as marcas dessas narrativas continuaram caminhando através da oralidade, compiladas, transformadas, trocando personagens, mas ficaram no Brasil.

Enquanto os professores portugueses só me relataram contos de fada ouvidos na infância, no trabalho com as crianças vi diante de mim toda aquela faixa-etária conhecedora do saci-pererê, da cuca, da mula sem cabeça, e de diversos outros personagens, originalmente dos mitos indígenas, provavelmente vindos através do Sítio do Picapau Amarelo, como mencionou uma professora.

Nesta historietta indígena vemos o jabuti como personagem central, na versão nordestina a mesma história tem o sapo como personagem central, e no continente africano é a tartaruga que aparece em uma narrativa quase igual. Negros norte-americanos contam a mesma história com a presença da tartaruga nos Estados Meridionais dos Estados Unidos, “Nina Rodrigues aproximou esses modelos. O jabuti viera, em sua fama, com a memória negra? Ou o negro levara o jabuti americano para a África?” (Cascudo, 2012, local 1888). Talvez o negro liberto possa ter levado consigo as narrativas indígenas, e outras tantas encontradas por aqui. Com diversas hipóteses e sem todas as respostas, o fato é que essas longínquas histórias tocam nos mesmos motivos, “ao mesmo tempo, em povos diversos”, configurando um processo de agenciamento difícil de delinear. De onde veio, para onde vai, é sempre deslizante e incerto.

De acordo com Cascudo (2012), se os indígenas aparecem quase apagados na história das narrativas orais, nos registros escritos documentados no Brasil, os registros escritos desses períodos em relação ao povo negro, é de festejos, bailes, se constituindo como proposições para repressão e abusos. E com tantos séculos de convivência com os portugueses, seus mitos e lendas estariam agenciadas pela influência branca.

Apesar de até fins do século XIX, do africano ouvir-se muito pouco, e de que “o cuidado de estudá-lo, numa aproximação desinteressada, humana e lógica” (Câmara Cascudo, local 271) seja quase contemporânea, sua literatura oral é transmitida desde o seio nas amas de leite, e espalha-se na extensão do território brasileiro, mais rápida e facilmente, através do mestiço. E sendo a língua veículo das narrativas, é também o mestiço<sup>22</sup>, o maior disseminador da própria língua portuguesa, que vai se instalar no Brasil.

A escrita da nossa história sempre foi escrita com palavras habitadas de poder, deslizadas continuamente para dar a versão do colonizador sobre o colonizado, ou vice versa, a versão do quem ganhou a guerra ou o discurso, sobre quem perdeu, “cada partido ou não ‘enxerga o meio dia da porta de sua casa’ através do prisma das paixões da mentalidade particular dos interesses, ou ainda, da avidez em justificar um ponto de vista”. (Amadou Hampâté Bâ, 2016, p.236). E desse meio dia da sua casa, o português, um povo com sua própria literatura oral e escrita, o colonizador que conta a história de um indígena, sob sua perspectiva, com um oceano de distância das metáforas sutis das florestas. Distante muitos e muitos quilômetros daqueles dois povos que constroem suas linguagens de dentro da relação do povo com a terra, com o sol, com os espíritos das florestas e das savanas. Sendo o português aquele que

---

<sup>22</sup> A palavra mestiço vem do latim tardio *mixticius*, que significa “misto” ou “mesclado”. Ela é usada para se referir a pessoas que descendem de duas ou mais etnias diferentes, possuindo características de cada uma das etnias e povos de que descendem. Legalmente, até o período da independência dos países americanos, os mestiços tinham um status inferior aos brancos, o que lhes impedia de acessar certos cargos ou serviços. Eram também vistos com desconfiança pela população negra. Atualmente, o conceito de mestiço continua a ser usado para descrever as pessoas de várias etnias. No Brasil, por exemplo, os mestiços são a maioria da população, fruto da mistura entre europeus, índios e africanos.



venceu a narrativa, tanto histórica, como a perpetuação da literatura oral, obviamente, é da herança desse povo que temos um contingente maior de referências históricas nos registros sobre esta literatura, os contos contados de uma ponta à outra para as crianças deste imenso país, são majoritariamente europeus, com seus príncipes e princesas altos, magros e brancos.

Câmara Cascudo traz a presença da velha narradora Luísa Freire, Bibi (1870 – 1953), que na altura da sua infância, era “branca, octogenária ama da casa do meu pai, e até falecer na minha companhia”. Descendente de lavradores, Bibi, nascida e criada no Rio Grande do Norte de onde nunca saiu, sem saber ler ou escrever, era representante fiel da tradição oral. Ao ouvi-la, Cascudo pesquisava e registrava contos de influência indígena, africana e portuguesa em suas narrativas, pois era facilmente constatável a “porcentagem dos contos indígenas, africanos e europeus na confiança dessa Sherazade humilde e analfabeta” (Cascudo, 2012, posição 39) que viveu os primeiros tempos de sua vida em terras Tupis, “e devia possuir boa influência negra a deduzir-se pela proximidade do vale do Ceará-Mirim, zona dos engenhos de açúcar, com vasta escravaria durante o império” (Cascudo, 2012, posição 39).

E de conto a conto, de canto a canto, cabem na infância do brasileiro, narrativas que se espalharam realizando uma grande mistura. Os contos deslizam suas águas pelo leito dessa nação que se chama Brasil, passando por águas portuguesas, indígenas e negras, primordialmente, mas compondo-se de outros tantos povos “não o óleo de uma sabedoria, mas a canalização de outras águas, impetuosas e revoltas, onde havia a fidelidade aos elementos árabes, negros, castelhanos, galegos, provinciais, na primeira linha de projeção mental” (Cascudo, 2012, posição 274)

Nossas histórias advindas da cultura oral das trocas, dos agenciamentos entre culturas, muitas vezes levadas e trazidas por pessoas traficadas, fugitivas, peregrinas, impressionadas com o diferente, conectados com os que lhe parecem próximo, tudo isso soma o que Câmara Cascudo vai chamar de escurão dos séculos, “num enovelado alucinante de convergências, coincidências, presenças, influências, persistências folclóricas” (Cascudo, 2012, posição 283), que acabam revelando influências distantes, semelhanças com outras tantas narrativas distantes, e compondo o que conhecemos como literatura oral brasileira.

A relação entre os contos populares brasileiros contados no interior do nordeste brasileiros e os contos populares contados nos interiores de Portugal pode ser vista como um processo de agenciamento, no sentido deleuziano, entre as diferentes culturas que compõem a identidade nacional brasileira.

Um exemplo de agenciamento entre um conto popular brasileiro e um português é o caso de Pedro Malazarte, um personagem muito esperto e trapaceiro que aparece em várias histórias no Brasil e em Portugal. Nosso Pedro Malazarte “brasileiro” é uma versão brasileira de Pedro Malasartes, escrito com S, um herói popular português que também se envolve em situações engraçadas e engana as pessoas com sua astúcia. A diferença entre os dois personagens está na forma como eles se relacionam com a sociedade: enquanto Pedro Malasartes é um rebelde que desafia a ordem estabelecida, Pedro Malazarte “brasileiro” é um sobrevivente que se aproveita das oportunidades que surgem. A perspectiva do colonizador, e do colonizado. (Casculo, 2012)

O agenciamento entre os contos populares brasileiros e os contos populares portugueses pode ser entendido como uma forma de produção de sentido que envolve uma relação dinâmica entre os dois polos. Não se trata de uma simples reprodução ou imitação, mas de uma recriação ou reinvenção. Os contos populares brasileiros não são cópias fiéis dos contos populares portugueses, mas sim versões originais que incorporam elementos próprios da realidade brasileira. Ao mesmo tempo, os contos populares brasileiros não negam ou apagam sua origem portuguesa, eles estão ali presentes, as vezes com personagens indígenas e um jeito muito negro, quase religioso de contar. Por outro lado, a narrativa televisiva brasileira e grande parte de sua composição midiática, levou à Portugal uma linguagem que também colonizou a TV portuguesa.

### **3.4 CARTA 04: PARA UM PASSADO**

#### **3.4.1 História pra boi dormir: onde você ouviu? Quem te contou?**

## O CENÁRIO

Sou uma menina em que o pai é como o rio a contar uma história, cheio de desvios, ele faz pausas nos momentos mais triunfantes e espera sentir o rosto das pessoas pararem no silêncio, e responderem à narrativa com a expressão de: "o que vem depois?". Ouve-se alguém falar, ei psiu, silêncio! É agora!

Na minha terra enterra o umbigo do recém-nascido para que ele nunca esqueça de voltar. Como sempre estiveram os indígenas na constante luta em delimitar seu lugar na terra, em sua terra. Silva e Laroque (2012)<sup>23</sup> nos contam que a prática de enterrar o umbigo foi observada entre indígenas, talvez pelo medo constante de não ter um chão. Gonçalves (2008) lembra que o povo Kaingang estaria retornando ao seu território, demarcando-o, e recorre à tradicional ideia de pertencimento territorial ao lembrar de sua terra, de onde veio, marcando o retorno do grupo ao atual espaço, porque é "onde o umbigo de Manoel estava enterrado" (Gonçalves, 2008, p. 65, apud Silva e Laroque, 2012).

Além dos umbigos, os dentes também têm destino certo. Cada dente arrancado das crianças, normalmente com técnicas duvidosas - aos olhos dos dentistas -, porém, eficientes, é jogado em cima da casa para dar sorte. Acho que não conhecemos a fada do dente. As mães colocam um bolinho de linha vermelha colado na testa do recém-nascido para pararem de soluçar, e a criança precisa ser batizada logo para seguir o caminho certo.

Aqui no lugar que nasci, é da porta da casa que se sabe da vida de toda a comunidade. A sandália não pode ficar virada, pois a mãe pode morrer imediatamente. Veja que tenebroso!

Ainda tenho medo do ditado "para morrer basta estar vivo", imagina ficar sem mãe? É uma frase que pode matar meus pais todos os dias, porque eles estão vivos! Se dormir nua eu não ia pro céu (não sei quem me disse isso), aliás o céu sempre foi muito difícil. As histórias sempre estão repletas de religiosidade, e eu me desesperando sem fé aos oito anos. Na primeira comunhão eu inventei dois pecados, e desisti de

---

<sup>23</sup> A história dos Kaingang da terra indígena Linha Glória, Estrela, Rio Grande do Sul/Brasil: os sentidos de sua (re) territorialidade. (SILVA & LAROQUE, 2012)

fazer a crisma, porque ia ter que pecar de novo, inventando mais. Aí eu ganhei mais pecados, primeiro porque desisti da crisma, e depois porque não rezei todas as Ave Marias que o padre pediu. Então eu fiquei com medo de ser punida, e me tremia de medo de uma sombra que formava a imagem de um anjo de braços abertos que fica no quintal, à noite. Aquele anjo é o terror do xixi, porque o banheiro fica do lado de fora da casa. Eu fiquei achando que o anjo veio me cobrar as *avemarias*, e como não sabia quantas tinha rezado, rezei tudo de novo. Sem sucesso, o anjo continua lá toda noite, circunscrito pela sombra da árvore.

Para os “progressistas” o terror (trovões etc) das histórias indígenas são formação de amor à natureza, enquanto as narrativas portuguesas católicas são um horror negativo para as crianças, já para os "conservadores", as histórias indígenas são narrativas atrasadas que devem ser denunciadas. Ah!! narrativas.

A maioria das casas tem tamborete, que consiste em um banco simples de madeira com assento de couro, devidamente esticado. A maioria das casas tem colchas de retalho e cortinas artesanais que escondem os quartos sem porta, tem tapetes de fuxico, o piso é de cimento queimado, e as paredes exibem fotografias antigas em preto e branco, que mais pareciam desenhos. A árvore de natal é feita com o topo de um galho de sisal, uma planta usualmente plantada nestas terras, de onde muitos tiravam seu sustento. Nas árvores que fazem sombra nas portas das casas, quase sempre tem um balanço para as crianças brincarem. As crianças tem piolho, e as mães passam as tardes passando pente fino. As crianças correm, brincam de elástico, esconde-esconde, baleado, boca de forno, giribita (só quando não está chovendo, quando chove atrapalha o trovão) e pulamos a rua toda até às 22h, entramos em casa exaustos, suados, com os pés sujos, obrigados a tomar banho antes de dormir. Na época de São Cosme e Damião, nós ganhamos doces, esses santos eu não tenho medo!

As pessoas ali na porta não dizem boa tarde somente, elas gritam em seguida: “e fulano, como é que tá, melhorou? Fala que eu mandei lembrança, e passa aqui pra tomar um café!”, grita com o vizinho que já dobrou a esquina da rua e continua a responder de longe.

Os velórios acontecem na casa do finado. As pessoas fazem fogueira na porta e passam a madrugada a recordar o falecido, até chegarem em suas passagens cômicas, e aliviarem o luto com o riso.

As mulheres falam dos filhos, das birras com os maridos, das comidas e da juventude. Ali naquele papo entre mulheres, elas dão indiretas, para o bem e para o mal. Às vezes discutem em torno da criação dos filhos, como se a gente não estivesse do lado ouvindo! Será que acham que nós temos o poder de ficar invisível? Tem umas mães que lembram dos ex-namorados, às vezes com risinho, outras vezes com o olhar perdido no terreiro, vendo o passado no monturo. Os homens falam do plantio de feijão, dos “causos” dos homens valentes, das histórias engraçadas dos tempos de juventude, e das mulheres, entre sussurros e risos (que eu nunca entendi, por mais que apure os ouvidos)

As festas são prioritariamente, batizados, casamentos, quermesses, a festa do padroeiro da cidade, e o São João. As mulheres aninham seus filhos, cantando até a exaustão, e já crescidas, as crianças tomam banho de lagoa, e o lanche na época da seca, é *melancia da praia, paco-paco, budim, e bananinha de macaco*. Na época de chuva, todos se fartam com melancia, ciriguela, umbu e manga.

Nas portas das ruas as crianças ainda brincam de elástico, amarelinha, giribita, de bila, esconde-esconde, de salva latinha, criam jogos de palavras e mãos “andoleta, le peti, peti petá...”, repetidas vezes até ficar treinado. Brincamos de boca de forno, e cantamos num jogo de dois grandes grupos...“eu sou rica, rica, rica, de marré, marré, marré”, e todos respondem sinceramente, eu sou pobre, pobre, pobre.

É ali que está enterrado o meu umbigo, olha! Lá no quintal de vó!

## OS CONTADORES

Meu pai sempre esteve narrando histórias. Ele é um adulto que se mistura com a gente. Inteiro de meninice, conta histórias para mim, minha irmã e minhas amigas. Minhas amigas marcaram para ir em minha casa, ouvir meu pai contar as mesmas histórias, por diversas vezes. A maioria é história vivida por ele, ou de outras pessoas

que ele ouviu contar, mas estas ouvidas de outras pessoas, ele conta que chega a se colocar na história como se ele tivesse visto.

Em minhas férias, as crianças da minha família não têm o sonho de ir ver o mar, em Salvador (a capital do Estado da Bahia). Esse é um sonho muito distante, é sonho de quem trabalhava no banco, ou filho de médico, advogado, prefeito. O nosso sonho de férias é chegar logo nos dias em que podemos ir ver minha avó paterna fazer bolo. Nós passamos a tarde esperando o bolo ficar pronto, e pra acompanhar, um café, que é só um pouquinho, porque "criança não pode tomar muito café para não ficar rude", diz ela baixinho. E ela dá pra gente café escondido dos nossos pais. É sempre um pouquinho de café diluído em água, e eu me sinto infringindo regras com a minha avó paterna. Eu queria ter vivido mais com ela, ela era macia, me abraçava grande, e tinha um cheiro bom!

Um dia a avó vira um passado bom, uma avó que não contava histórias, ela falava sobre a vida, e sobre comida. Ela me ensinou a comer tomate, que eu não comia porque achava que ardia. Minha avó ficava ali naquela cozinha com as paredes escuras pelo efeito do fogão à lenha, marcando as paredes de adobão, de um tom que ia mudando de cinza para preto, de baixo para cima, no canto da parede até o teto, na altura do fogão. O teto já era todo preto e soltava o pó da fuligem, que constantemente se acumulava ali. Aquela cozinha quase sempre tem cheiro de chá de canela, café, bolo, carne de porco frita com andu, e carneiro cozido.

Já é quase década de 1990, interior do Nordeste brasileiro, e eu ouço histórias verdadeiras, contadas por sertanejos que não sabem mentir. Ouço nessa infância também histórias em que sensações confusas, diante do desconhecido, diante do medo, diante dos diversos sentimentos dos quais não sabem falar, mas criam suas próprias ideias sobre as coisas, inventam e fabulam.

Meu pai e meu avô paterno, contam histórias para toda a gente, acrescentando elementos para entreter o público. As crianças que ouvem, percebem a transformação contextual nos detalhes dos personagens. Se o tempo é curto, meu pai conta que era *um homem que vendia melancia*. Se o público está disponível, esse mesmo homem é seu *Chico pobre, pobre, que morava na Beira da Barragem do Mirirós e resolveu plantar 10 tarefas de melancia*. Ali eu vejo as histórias se transformarem com a

recepção, com as condições do público. Mas se, no início da narrativa, ele reduz alguma coisa, quando começa, flutua no tempo sem pressa.

Esses homens e mulheres não imaginam onde as histórias deles foram parar na menina!

Do meu pai levo os gracejos, a surpresa, o rosto que se transfigura, os braços que levantam apontando os lugares... "lá pro lado das matas". Da voz sai uma pergunta que antecipa o próximo acontecimento, e religa todos os ouvintes à sequência dos fatos. Da pausa, ele chega na parte mais importante. Às vezes a parte mais importante são os detalhes...

*"No fim da tarde, voltamos. Eu não era acostumado fazer essas coisas (ele sempre era o mais certinho da história), mas Dai sugeriu roubar o galho de mamão que a gente conseguia ver por cima da cerca de varas de pau, madurinho, madurinho... Era uma cerca já deitada para dentro do roçado, de tão velha. Eu fiquei em cima da cerca e ele foi roubar o mamão. Mal chegou lá, ele, numa velocidade do cão, colocou um mamão maduro com o talo pendurado na boca, e os outros dois nas mãos. Aí uma coisa se mexeu embaixo da cerca. Então...vi Dai olhar pra alguma coisa bem ali, embaixo de mim. Eu olhei de volta pra ele, ele deixou cair o mamão da boca, e gemeu: Aiiii!!! E levou a mão até a barriga*

*Eu falei: foi dor de barriga, Dai?*

*Ele gemeu de novo: aiiii...Tirou os chinelos "véi", esbagaçados dos "pezin" rachado da terra, e enfiou nos dedos das mãos. Saiu feito poeira. Ele corria tanto, que só via o vulto rasgando espinho e mato nos peitos. Ele atravessou cinco quilômetros de caatinga e foi parar no fundo lá de casa, só com o colarinho da camisa e cós da calça pendurados no corpo. Todo rasgado!"*

O início, e o resto da história não importam, porque o que triunfa nela, para mim que ouço essa história repetidas vezes, sobre a infância do meu pai, são os detalhes do meio. Ele chegar só com o colarinho da camisa e o cós da calça, é algo que perpetua na memória. Um tempo de penúria e traquinagens, onde se precisava roubar fruta, ou por necessidade ou por diversão, e de mais penúria para o dono de um roçado, que

embaixo da cerca curvada, apontava uma espingarda para um menino de nove anos. O que mexia embaixo da cerca era o dono da roça.

Não são só histórias, mas também personagens que desfilam diante de mim. A fantasia, as crenças e os personagens me acompanharam. Uma vez uma professora me contou, em segredo, que o pai virava Lobisomem. Ela tinha todos os indícios. “*Não é mentira, meu pai vira lobisomem*”, dizia a professora!

Eu ri, mas também fiquei com medo quando lembrei que o meu avô paterno e meu pai juntos, viram uma mulher de branco flutuando no meio da estrada. Meu avô materno jura que já viu o bicho do umbu. Histórias que perpetuam o imaginário do nordestino, sertanejo, contador de histórias, que acredita piamente nas próprias narrativas, as vividas e as inventadas.

Uma vez meu avô contou que uma história é mais ou menos assim.

*Certa vez viram no meio do mato uma luz brilhando no alto da árvore, era tempo de chuva, estava úmido e quente. Juntaram alguns meninos e foram lá, curiosos, verem do que se tratava. A luz continuava lá, imóvel, parecendo uma estrela, brilhando no alto da árvore. Eles pegaram um pedaço de pau grande e maleável e cutucaram a luz. De repente um trovão se fez no céu, como ninguém nunca tinha visto. E a luz sumiu.*

*A luz era um raio enganchado!*

Lembro dessa história e dou risada, “um raio enganchado” é genial! Parece uma história que só tem final, porque só ali o personagem principal se fez, o trovão. Meu avô, na verdade, conta de uma maneira mais simples ainda, essas palavras, como “quente e úmido”, vem do cenário da minha imaginação, porque é mais ou menos assim que as histórias fazem com as crianças, elas deixam um espaço para criar, para colocar outras palavras dentro. Deveria ser uma luz mesmo muito grande para chamar a atenção. Mas meu avô não diz isso, ele abre os braços e fica em pé. Do alto dos seus 1.57 de altura, ele fica do tamanho da árvore.

E é na simplicidade dele que a história não tem lição de moral, é uma anedota, uma historieta de humor. Percebo que ele carrega a capacidade de redução da narrativa, e diz em poucas palavras, mas palavras cheias de vida, palavras levantadas do banco,



para soar em sua voz, que quando termina, tece qualquer comentário como: “o homem era bruto demais!”; ou “aquela mulher era retada, ninguém mexia com ela!”

Eu ouvi histórias da agricultura, dos bons tempos de plantio e colheita do feijão, e do cultivo da mandioca nas casas de farinha. Tempos que vi esses homens e mulheres espalharem centenas de sacas de feijão no terreiro da roça.

Meu avô paterno, um desbravador, caixeiro viajante. Em seu tempo de moço novo, carregava a carroça com sacas de farinha, feijão, milho e carne seca. Viajava até a Chapada Diamantina ou para Xique-Xique, com cavalos levando uma carroça cheia de mercadorias, e de lá trazia peixes para vender no sertão, mas trazia também muitas histórias. Era o tipo narrador viajante, da classe dos marinheiros.

Benjamim me faz lembrar a célebre frase popular "quem viaja tem muito que contar!". E há quem imagine que este é o principal narrador, o que tem histórias para contar porque viajou longamente por outras cidades, estados e países. E este é de fato um potencial e profícuo narrador, mas não é viajar fisicamente que o faz contar, são as motivações próprias do desejo de narrar. No entanto, o que mais escutamos nos interiores do Brasil, é o narrador que “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”. (Benjamin, 1994, p.198).

Benjamin, apesar de não ter se referido ao narrador brasileiro, completa falando referindo-se a esses dois tipos de narradores que sussurram vozes dos povos de longe, e os que narram percepções próprias, vidas e tradições, dizendo que a figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. São esses dois grupos que compõem os perfis de narradores, aquele que viaja para longe, e aquele que peregrina com as palavras cheias de gente da sua própria comunidade.

Desses contadores, que ouvi, dois deles tinham personagens fixos. Meu avô paterno, tinha como nome de batismo o mesmo nome do general grego, nascido em Atenas, *Temístocles* Sancho Paiva. E como o personagem Sancho Pança, ele era simples e carismático, e era chamado de “Seu Temisso”. Um nome da altura da sua presença, alto, da voz firme, e persuasiva. Um nome que no interior do Sertão, onde morava, ninguém sabia falar. Nas histórias do meu avô tinha um cavalo chamado Biro-biro, era um cavalo que não sabia nadar. Mas ora ou outra um ouvinte mais atento o pegava

atravessando um rio, dentro naquela história, onde todos sabiam que até então, ele estava acompanhado do cavalo. E as pessoas perguntavam: e o cavalo Biro-Biro? Ele prontamente respondia: *Biro-Biro ficou em certos meios!*

“Certos meios” era a maneira que ele encontrava para se livrar da pergunta, e deslizando continuava fabulando sua palavra contadora. A história seguia sem ninguém questionar nada, porque ali não importava mais a verdade dos fatos, mas o encanto para onde a história ia levando. Ele contava histórias para as pessoas próximas ali da comunidade toda sexta-feira, e as histórias se estendiam sem fim, enquanto tinha público. Já tarde da noite, as pessoas iam embora, mas com o desejo de ouvir mais. Meu pai conta que certa vez uma das ouvintes das histórias falou: Seu Temisso, semana que vem o senhor pode contar as histórias na quinta? Porque amanhã é sábado e a gente tem que acordar cedo pra ir pra feira. E agora tô assim, só acordo atrasada, por causa das histórias da sexta, mas perder as histórias, não perco!

Se nas histórias do meu avô, tinha o cavalo Biro-Biro, nas do meu pai tem um pássaro gigante. Aí a fantasia já é assumida desde o princípio. O pássaro funciona como um transporte que o levava de lá para cá, de um lugar a outro, sem pagar passagem. Ele sempre diz com cara séria, de certeza incontestável, que tinha ido com o pássaro. Eu acho bom acreditar!

“A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (Benjamin, 1994, p.205), é assim que o povo se comunica no sertão. É contando histórias que conversamos. Oi, como vai? Tudo bem? A conversa não para nas respostas a estas perguntas com um simples: Oi, tudo bem! Para-se na porta da casa e a conversa se estende em histórias.

Mesmo querendo saber, mesmo os fuxicos nascendo nessa mesma porta, essa comunicação interiorana não está somente “interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório” (Benjamin, 1994, p.205). A pessoa que se comunica “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1994, p. 205). E as histórias vão passando de um

narrador a outro, de pessoa a pessoa, e, de cada pessoa que ouviu, de cada trejeito que viu, de cada tom de voz diferente, constantemente repetido, constantemente imitados, nascem as narrativas novas, das velhas contadas.

E foi com esses homens e mulheres que descobri que nossas histórias podem ser muito boas. Foi com eles que me movi a contar também, mesmo sem saber dessa influência, foi escrevendo que descobri. E sem saber eu enchi uma sacola de histórias e saí por aí contando, e, cada vez sentindo que era importante continuar, como o rio. Foi com eles e elas que eu vi que contar que é dar cadência à vida, é guardar os dias dentro das histórias.

Existem diversos motivos para contar. Contamos porque não cabe mais dentro. Contamos porque nossas palavras estão se contorcendo no vazio do peito, na perturbação da mente, no absurdo do acontecido, na graça inusitada do fato. Contamos porque parece ficção. Contamos para aprender sobre o que a vida nos faz, contamos para conversar com a vida. Para ver esses detalhes é preciso aprender a ouvir os seres animados e inanimados, para só então, aprender a contar o que viu. Saber ouvir. Ouvir os sinais. O que está escrito nos braços abertos. O que soa na voz, ouvir o som, não só a palavra. Afinal o rio não fala.

## A VOZ

A partir de Câmara Cascudo, escreve-se outras histórias para a literatura oral, e rumamos em direção à poética da linguagem na observação do texto poético vivo, em suas diversas formas de oralidade, em suas escalas, na relação diversa com o escrito, tanto os textos poéticos que a menina ouviu na infância seu povo recitar, quanto o texto poético que ouviu na escola a professora contar, foi tudo por intermédio da voz que sentiu a poesia da literalidade. E a poesia ficou nela, mesmo antes de aprender a ler, porque “o texto em suas gradações, é historicamente provisório, mas poeticamente definitivo” (Cascudo, 2012. p.54). Essa direção aponta para a reelaboração nos novos modos de perceber essa interação entre voz e texto, que está intrinsecamente ligado às noções básicas de performance.

O interesse pela voz suplanta inclinações científicas, e ele traz alguns “desvios” pensados na pesquisa sobre essa questão, e um deles é a questão da voz e da

palavra, nas formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal, mas interrogando-se sobre a palavra poética e “suas finalidades internas”. E nos desperta para a questão de que, quando conseguimos alcançar um público, quando nossa presença alcança o terceiro nível, que é o nível da performance ou representação, onde há um eco de significados em quem ouve, “essa percepção é poética e não da dedução” (Zumthor, 2018. p38).

Um outro ponto é situar um estudo sobre a voz em relação aos estudos literários na compreensão mais global do estudo da enunciação vocal. A voz vai suplantiar todas as disciplinas específicas porque, a palavra é afetada de sentidos, através da voz humana. Neste lugar da oralização da palavra é, portanto, necessário separar a poesia do tempo/espaço enquadrado na literatura, uma vez que a poesia aqui surge como uma arte da linguagem humana, fundada em “estruturas antropológicas mais profundas” (Zumthor, 2018. p07), de maneira quase religiosa, ou mesmo religiosa, como no caso do uso da palavra poética do povo africano.

Zumthor (2018) usa o termo “poesia vocal”, no lugar do tão frequentemente utilizado “literatura oral”. A terceira questão colocada por ele é a dicotomia entre o oral e o escrito. Se a oralidade é soprada pelo vento transformador e mantenedor do frescor, a escrita perpetua o autor e fixa as palavras.

Se a literatura oral registrada em livros e difundida no Brasil tem traços diversos, mas, prioritariamente portugueses, e em segundo plano as referências indígenas, nosso desejo de contar, nosso afago com as palavras desde o berço, é inspiração africana. A palavra poética brasileira tem o balanço da África.

## **3.5 CARTA 05: PARA QUEM NASCEU**

### **3.5.1 O menino**

Fizeram o chá de revelação, ou foi pomposo, ou só explodiu um balão azul, ele é brasileiro. O menino nasceu. Seus pais são jovens, e há alguns meses pesquisam sobre amamentação, melhores fraldas, leituras para bebês, e até as creches mais adequadas às suas maneiras de pensar a educação. Se os pais não têm recursos,

darão preferência à uma que tenha uma boa alimentação e transporte público. Se essa criança tiver sorte, e tiver um núcleo familiar onde tenha cuidado, terá muitos adultos no seu entorno. E acompanhado de lancheira embaixo do braço, choros, despedidas, beijos, mordidas, sensação de abandono, sensação de encontrar novos afetos, passam os tempos de adaptação pela creche, e é chegada a hora da escola, lá onde se aprende a ler, e a mãe lê alto para si mesma um livro de Daniel Pennac (1998, p.40):

*A escola veio na hora certa. E tomou o futuro pela mão. Ler escrever, contar...No começo ele sentiu um entusiasmo verdadeiro. Que todos aqueles pauzinhos, laços, curvas, redondos e pontezinhas juntos formassem letras, era bonito! E que aquelas letras juntas dessem em sílabas, lado a lado, fossem palavras, ele nem acreditava. E que certas palavras fossem familiares, era mágico!*

*Mamãe, por exemplo, mamãe, três pontezinhas, um redondo, uma curva, outra vez três pontezinhas, outros redondos e curvas, mais uma nuvem em cima e o resultado: mamãe. Como se recuperar desse deslumbramento!*

Mesmo que todos os dias não sejam bons, muitas vezes o menino desperta esse desejo de aprender, de ouvir histórias lidas, histórias contadas, numa roda com outros meninos e meninas. É que a professora dele, a Matilde, aprendeu isso faz um tempo. E se a professora desse menino descobriu na profissão entre as décadas de 90 e anos 2000 do século XX no Brasil, ela precisou ter formação minimamente acadêmica para continuar na profissão, foi a lei quem disse. E essa professora descobriu, de alguma maneira<sup>24</sup>, que o papel da escola é de fazer o parto literário e ver nascer a boniteza plantada pelos autores. Talvez tenha percebido também que a gostosura de aprender a ler, é um gosto que nem ela tem. Se ela teve a sorte de morar em Irecê (acho que ela mora), ou em outras tantas cidades que abraçaram projetos de formação de professores, decentemente nestas décadas, ela vivenciou autores pensarem na formação estética dessa profissão através da literatura, e outras tantas áreas de conhecimento que envolvem as complexidades de ler. Ela refletiu sobre

---

<sup>24</sup> Ou porque a lei lhe obrigou fazer o Proformação, depois o curso de graduação que lhe chegou pelos programas acordados pelas Prefeituras junto às Universidades.

aprender a gostar de ler, para então gostar de partilhar. Também porque as leituras literárias chegaram nas escolas brasileiras, primeiro de maneira tímida e reduzida à exemplares moldados nos mesmos tamanhos, editados para a distribuição (governo Fernando Henrique); depois em seus formatos originais, de capa dura, letras saltando das páginas, já então no governo Lula. O encantamento dos alunos não era maior que dos professores, descobrindo cada pérola nas palavras. A grande maioria dos professores alfabetizadores e professores promotores de leitura, brasileiros, moradores do interior do nordeste do país, aprendeu a gostar de ler (o que aprendeu) com o desejo de ensinar. Mas se você fizer uma visita nas escolas brasileiras, também encontrará muitas destas obras ainda no plástico, dormindo nas prateleiras, longe das mãos e olhos hábeis das crianças, nunca foram abertas!

E aquela professora nordestina, moradora de Irecê-Ba, no Brasil, no interior do país e no interior do estado descobre através de tantos atravessamentos formativos, que a escola é feita, também, para descobrir a pedra filosofal da leitura. Despertar a volúpia por ler sozinho. Mas que, para isso, é preciso caminhar pela sedução do prazer de ler e pelo desejo de descobrir. E ela sugere aos pais que façam o mesmo, o menino ainda é pequeno.

E aquele menino tinha história na escola e em casa. Todos os dias à noite a hora do conto. Uma voz, e as palavras iam com o vento! Um sussurro na hora do medo, onomatopeias, espantos, ruídos...princesas, guerreiros valentes, e todas as noites uma luta, uma conquista, um cavalo cavalgando e o vento soprando os cabelos antes do sono chegar. Se continuar tendo sorte, terá um ambiente deslumbrante entre 0 e 04 anos: carpetes no chão, almofadas, fantoches vivos, dançando nas mãos da professora. Imaginário suscitado, livro apresentado, a magia se inicia, sem cobrar nada! Ali onde se ouvia por prazer, por deleite, para abrir outros olhos e outros ouvidos, se ouvia porque suscitava o imaginar. O ruído da porta está lá dentro, a voz baixa e meiga da menina, o ruído do dragão, o cavalgar da mula sem cabeça, tudo se faz no mundo da leitura em voz alta, da leitura oferecida a ele, gratuitamente, “aqui, tudo se passava no país da gratuidade. A gratuidade é a única moeda da arte”. (Pennac, 1998 p.34). Será mesmo, Pennac?

Presente, bem assim que ele sentia! Um presente dentro da voz, dentro das palavras, um presente de falas grossas, finas, sussurros e paradas para degustar o dito, o sentir,

o não dito. Um presente de mistura literária, uma salada de livros, e cada dia era encaminhado por um contador especial, por um fazedor de cócegas nos ouvidos. Cócegas de graça, de susto, de emoção, de gostosura, de silêncio, de entrar em si mesmo e lá ficar! E assim ele foi crescendo e aprendendo pelos sentidos que, se a leitura não for chata e enfadonha, daquelas que fazem bocejar nas primeiras linhas, o livro pode ser um companheiro insubstituível.

E assim finada a parte Terra, e a narrativa sobre uma pesquisa-formação vai flutuar no ar em movimento, com professores e alunos.

# 4. AR

Figura 03 – O que movimenta o ar



Fonte: imagem gerada pelo Microsoft Copilot no Microsoft Edge em 04/02/2024.

## MOVIMENTOS



## **O Ar e o Vento (Mario Quintana)**

*Havia uma escada que parava de repente no ar*

*Havia uma porta que dava para não se sabia o quê*

*Havia um relógio onde a morte tricotava o tempo*

*Mas havia um arroio correndo entre os dedos buliçosos dos pés*

*E pássaros pousados na pauta dos fios do telégrafo*

*E o vento! O vento que vinha desde o princípio do mundo*

*Estava brincando com teus cabelos...*

**Roteiro 03** - O elemento Ar é essencial para o conhecimento, a comunicação e a troca de ideias, ele nos lembra que a vida requer flexibilidade e adaptação para interagir com o mundo ao nosso redor, ele faz fluir o roteiro de uma pesquisa. Este horizonte da investigação circula entre os encontros realizados com professores e professoras no Brasil e em Portugal, é neste palco também que se vê a escola, as crianças, e o objeto de pesquisa em movimento. É neste cenário de sopro que as ideias sobre narrar saltam da terra dos professores e professoras e flutuam juntas nos ares de uma pesquisa-formação. Na narrativa sobre as experiências dos encontros, emergem mini histórias pessoais, quintais, terreiros e personagens. Emerge o experimentar da performance do corpo na narrativa, experiências de trocas, e o encontro com a palavra lida e contada nas escolas.

### **4.1 UMA PESQUISA-FORMAÇÃO**

Recapitulando: o era uma vez dessa pesquisa-formação em campo se passa em dois momentos, e em cidades de dois países diferentes: Brasil e Portugal. Em relação à própria estrutura de promover os acontecimentos dos quais propunha como geradores dos debates em torno das narrativas, um primeiro momento acontece com oficinas destinadas à professores e professoras com o intuito de discutir e exercitar questões

específicas das práticas de ler, contar e recitar; e em um segundo momento, intercalando com as formações, encontros com alunos *“Eu conto e elas contam”*. Neste segundo momento fui às escolas contar histórias e ouvir professores, e principalmente professoras contando para seus alunos.

A proposta inicial era que fossem 06 oficinas de 03 horas cada, com os professores, que culminariam em cinco encontros de contação de histórias, nas escolas com os alunos, de Irecê-BA (Brasil) e do Porto (Portugal).

Em Irecê aconteceram as cinco oficinas com os professores, com a carga horária prevista (três horas cada), e cinco encontros nas escolas, com os alunos. No Porto (Portugal) aconteceram três oficinas com os professores, com a carga horária entre duas horas e duas horas e meia, cada; e 08 encontros de contação de histórias com os alunos. A experiência fora pensada para profissionais que atuam com crianças entre 07 e 10 anos, tendo em vista a prerrogativa de que quando as crianças aprendem a ler, os momentos de narrativas pelo simples prazer de ouvir, passam a ser cada vez mais raros. Aprendem a ler e são convidadas a abrir mão da magia de ouvir!

Em Irecê, propus à Secretaria de Educação a disponibilidade de um grupo que pudesse participar das duas experiências, com professores das escolas de tempo integral e integrada, que fazem parte do currículo da rede. A Rede Municipal, no entanto, fez uma contraproposta: que o trabalho fosse feito com um grupo que tinha disponibilidade na segunda-feira pela manhã, não necessariamente eram das escolas de tempo integral, mas eram atuantes nesta faixa-etária de alunos. Em Irecê, o público participante oscilou entre 13 e 30 pessoas, nos encontros. Firmou um grupo de 20 pessoas (em média) fixas em todos os encontros. Em meio às mulheres, a presença masculina de um professor contador de histórias, que trabalha com teatro de bonecos, participou de duas oficinas.

Na cidade do Porto, em Portugal o contato foi feito através da professora de Estágio, no departamento de Letras da Universidade do Porto, Sofia Araújo, coorientadora deste trabalho, que deixou a cargo de um querido professor de língua portuguesa da Escola Júlio Diniz, e foi através dele que mantive o contato para os acordos em relação aos encontros. As oficinas foram ofertadas para quem quisesse se inscrever, para

acontecerem às sextas feiras, após as aulas (dia e horário que dificultou um pouco a permanência do grupo). O grupo participante girou em torno de 10 pessoas, número que alternava, de um encontro a outro. Um grupo misto, composto majoritariamente por professores de Língua Portuguesa, com a presença de uma professora de francês, duas professoras de Educação Infantil, e uma professora de geografia. Um grupo majoritariamente feminino, com a presença de dois homens. Todos os professores trabalham com crianças entre 05 e 11 anos.

<b>Atividade/tempo</b>	<b>Irecê</b>	<b>Porto</b>
<b>Quantidade de encontros previstos com os professores</b>	05	05
<b>Encontros realizados com os professores</b>	05	03
<b>Quantidade de professores</b>	20	10
<b>Carga horária dos encontros com os professores</b>	03 horas	entre duas horas a duas horas e meia
<b>Contação de histórias com as crianças</b>	05	08
<b>Carga horária (em média) das contações de histórias</b>	1h30mim	1h30mim
<b>Faixa-etária das crianças</b>	07 a 10	05 a 11

Quadro 01 – Encontros com os grupos Irecê (Brasil) e Porto (Portugal)  
Construção da autora

Os encontros de contato com as crianças, ocorridos nas escolas, primeiro no Brasil e depois em Portugal, fizeram o narrar dos professores se estenderem ao ouvir dos alunos. Eis a ideia: elaborar momentos nos quais o professor ou professora, responsável pela turma, desenvolveria uma performance narrativa, lida, contada ou recitada, e eu os acompanharia com mais algumas outras narrativas. Chamamos esse momento de: *Eu conto, e elas contam!*

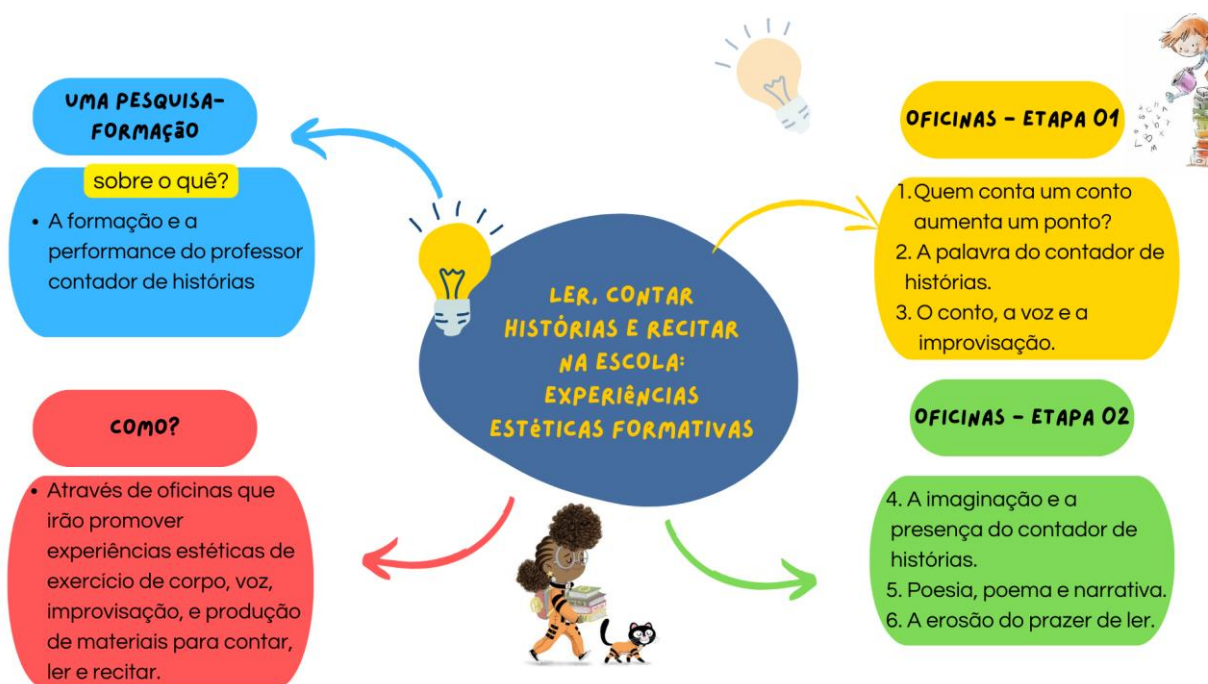
Para estes encontros com os professores foi estruturado um mapa das atividades com os caminhos de discussão pensados abaixo. Uma estrutura que chamamos de Mapa dos encontros, apresentada aos professores como um convite à participação.

Figura 04 – Estrutura das oficinas/convite



Fonte: imagem criada no Canva em 01/03/2022.

Figura 05 – Estrutura das oficinas/etapas




Fonte: imagem criada no Canva em 01/03/2022.

Figura 06 – Estrutura da oficina 01 - A Jornada do ser criador

**OFICINA 01**

**QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO?**

**FONTE DE HISTÓRIAS E A JORNADA DO SER CRIADOR**



Somos feitos de histórias?  
Como narramos nossas experiências?  
Como nossa história de vida interfere em nossa docência?

**Ementa**

**Perspectiva da Experiência**

**Pauta**

Ninguém pode ensinar uma pessoa a ser boa contadora de histórias e, ao mesmo tempo, qualquer pessoa pode aprender a contar bem uma história.  
Regina Machado

A ficção e autoficção na narrativa; os sentidos, e o corpo na contação de histórias; o olhar diante a plateia; a intenção do narrador e a perspectiva do público.

Este encontro será tecido sob a perspectiva das pessoas como fonte de histórias. Os professores serão mobilizados a exercitarem os sentidos próprios do corpo, e a entenderem diante exercícios de sensibilização, o prisma das crianças e adolescentes sobre as coisas que as cercam, e que se transformam em narrativas.


- História compartilhada
- Caminhar com sua intenção
- Olho no olho
- A jornada do ser criador
- Um passeio com a criança
- Mapa virtual
- Sua pequena história

Fonte: imagem criada no Canva em 01/03/2022.

Figura 07 – Estrutura da oficina 02 – A palavra do contador de histórias

**OFICINA 02**

**A PALAVRA DO CONTADOR DE HISTÓRIAS**



Ao narrar histórias, de que preenchemos nossas palavras?

A palavra oca penaliza a história, a palavra habitada passarinha qualquer história. Não é sem dor que abro a boca. Mastigo. Conto. Mas nunca estou pronto. Sempre quero mais.  
Celso Sisto

**Ementa**

**Perspectiva da Experiência**

**Pauta**

Conceitos de palavra oca/palavra habitada, metáfora viva e metáfora morta; Exercício das habilidades comunicativas do contador de histórias.

Trabalhar com a performance do narrador no uso palavra contadora, despertando o corpo, afinando a voz e focando o olhar.

- História compartilhada
- Despertando silêncios e palavras
- A palavra nova - ampliando repertórios
- A jornada do ser criador
- Varal de leituras
- O que fazer na escola?


Fonte: imagem criada no Canva em 01/03/2022.



**Figura 08** – Estrutura da oficina 03 – O conto a voz e a improvisação

## OFICINA 03

### O CONTO, A VOZ E A IMPROVISACÃO



Quem conta um conto aumenta um ponto?  
De que preenchemos os contos que narramos?

E se não morreram, vivem felizes até hoje”, diz o conto de fadas. O conto de fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, porque foi outrora o primeiro da humanidade, permanece vivo, em segredo, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o dos contos de fadas.  
Walter Benjamin

Ementa

Características estruturais dos contos de tradição oral; os contos de fadas como os primeiros conselheiros; os estereótipos dos contos de fada; a preparação da voz; a improvisação do narrador.

Perspectiva da experiência

Discutir como as palavras são levadas pela expressão do corpo na narrativa oral; Debater os estereótipos presentes nos contos de fada e improvisação do narrador presente na narrativa oral.

Pauta


- História compartilhada
- Despertando silêncios e palavras
- A palavra nova - ampliando repertórios
- A jornada do ser criador
- Varal de leituras
- O que fazer na escola?

Fonte: imagem criada no Canva em 01/03/2022.

**Figura 09** – Estrutura da oficina 04 – A imaginação e a presença do contador de histórias

## OFICINA 04

### A IMAGINAÇÃO E A PRESENÇA DO CONTADOR DE HISTÓRIAS



Como nos fazemos presentes ao contar histórias?

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais.  
Walter Benjamin

Ementa

A presença do contador de histórias; o ritmo da narrativa; a intenção do texto narrado; as técnicas utilizadas na contação.

Perspectiva da experiência

Experientiar e discutir o estado ou qualidade do contador de histórias enquanto presença composta por ritmo, intenção e técnica, bem como a preparação interna e externa, para o exercício da narrativa, as identificações, presentificações e representações do narrador.

Pauta

- História compartilhada
- Afinar a voz e focar o olhar
- Leitura em pé
- História "O corvo"
- Manuseio de argila
- A fabulação, o ritmo a intenção e a técnica

Fonte: imagem criada no Canva em 01/03/2022.

Figura 10 – Estrutura da oficina 05 – Poesia, poema e narrativa

**OFICINA 05**

**POESIA, POEMA E NARRATIVA**

o olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê, é preciso tranver o mundo!

Manoel de Barros

**Ementa**

O poema e o ritmo sonoro; a poesia presente no conto; a metamorfose de sentidos nos textos poéticos; a poesia presente na arte literária.

**Perspectiva da experiência**

Refletir sobre as características dos poemas narrativos (poemas que contam histórias), a interpretação performática do poema, e a construção e complexidade do texto poético presente na literatura infantil como elemento possível para a “ampliação da presença do ser”.

**Pauta**

- Recital - poesia lá fora
- O lugar da poesia e do poema na escola
- Você é o que você gosta
- A cor das palavras (exercício de poemas)
- Coisinhas à toa....

A construção do poema no corpo, e a “ampliação da presença do ser”.  
Qual o lugar do poema em nossa formação?




Fonte: imagem criada no Canva em 01/03/2022

Figura 11 – Estrutura da oficina 06 – A erosão do prazer de ler

**OFICINA 06**

**A EROSIÃO DO PRAZER LER: LEITURA PARA ALÉM DOS OLHOS - LEITURA PERFORMANCE E RECEPÇÃO**

O verbo ler não suporta o imperativo. Aversão que partilha com alguns outros: o verbo “amar”...o verbo sonhar...

Bem é sempre possível tentar, é claro. Vamos lá: “Me ame!” “Sonhe!” “Leia” “Leia logo, que diabo, eu estou mandando você ler!”  
Resultado?  
Nulo!  
Ele dormiu em cima do livro. (PENNAC)

**Ementa**

Diferenças entre ler e contar; o que acontece com o cérebro durante a leitura; a recepção como elemento da performance;

**Perspectiva da experiência**

Este encontro se propõe pensar sobre a leitura, e neste âmbito discutir porque alguns textos precisam passar pelo ouvido para alcançar a recepção; realizaremos os testes psicolinguísticos de Frank Smith (leitura para além dos olhos); exercitaremos estratégias leitoras para deleite.

**Pauta**

- Leitura Deleite
- Imagem/Som/Palavra
- O que é ler?
- O que acontece com o cérebro durante a leitura?
- Livros à mão cheia

Como promovemos a formação leitora?




Fonte: imagem criada no Canva em 01/03/2022.

Os professores de Irecê foram recebendo as pautas/convites paulatinamente, na medida em que os encontros foram acontecendo. Os professores do Porto receberam

toda a estrutura de uma só vez (por solicitação do coordenador da escola), tiveram acesso às discussões pensadas para os encontros a serem realizados, e enquanto os encontros aconteciam, eles se organizaram para a realização das atividades do “Eu conto e elas contam” na sala de aula.

Os encontros aconteceram em 2022 em Irecê, e na cidade do Porto em 2023.

A estrutura dos encontros, mapeiam de maneira antecipadamente programada, discussões que eu gostaria que fossem levantadas como pontos importantes para o debate em torno da formação do narrador/contador de histórias longo da pesquisa, e é esta estrutura que vai alimentar tópicos que emergiram neste trabalho, especialmente até a realização da pesquisa de campo. Porque foi a vida em seu vertiginoso e improvável acontecer dionisíaco que preencheu esta narrativa, foi na vida vivida no encontro com crianças e professores que o conceito *NARRAR* se se compôs agenciado de culturas diferentes, de corpos que dançam e se comunicam de maneiras diferentes. Corpos que conversam de lugares diferentes, na alegria do calor e na quietude do frio. E se fosse para rimar, na segurança da Europa e agonia do Brasil. É um puxa e estica...lá é um isso, aqui é bom aquilo!

## **4.2 MOVIMENTO 01**

### **4.2.1 PEGANDO O VENTO PELO PE: QUANDO A PALAVRA PASSA PELA VOZ**

Método, Método, que queres de mim? Bem sabes que comi do  
fruto do inconsciente.

(JULES LAFORGUE, *Moralités légendaires*, Mercure de  
France, p. 24)

ALI EM IRECÊ



Da passagem da experiência de Irecê para chegar à experiência no Porto, vi que o impacto de elaborar e ver de perto o que se estava procurando na investigação, causa em nós, pesquisadores, um deslumbramento ou decepção, que nos aflige as palavras e deixa estática a escrita, com suas dúvidas e surpresas, encontrando o que não esperava e o que nem procurava. Encontrei professoras leitoras e contadoras, mas encontrei também os contos primordiais que muito me disseram, encontrei crianças que me deram dicas de como contar histórias, encontrei a construção do texto na recepção do ouvinte.

Naqueles encontros com os professores da Rede Municipal de Irecê eu estava pisando em minhas terras, territorializada de conforto, com os meus. Era um momento diferente, novo, mas no mesmo lugar. A intensidade do acontecido, entre a incerteza de ser mais do mesmo, e tudo muito diferente. O que aquela experiência fez comigo? O que ela me apresentou?

Essa escrita começa a deslizar com fluência no dia em que contei histórias virtualmente para as crianças da Escola Sinésia Caldeira Bela (Irecê-BA, Brasil), já do Porto. Eu aqui no Porto, e eles ali em Irecê. Sentir Irecê, ouvir as professoras que participaram das oficinas e as crianças, foi a ponte para eu voltar à narrativa sobre a experiência. Meu corpo não havia se aquietado para escrever a experiência ainda, porque o intervalo entre o fim das oficinas em Irecê e o início das oficinas no Porto, foi a preparação burocrática de: matrícula – visto – preparação para viagem – chegada – busca de local para morar – adaptação.

Para mim, Irecê será sempre ali, bem pertinho. Aquela região, aquele povo, está sempre perto de mim, ainda que parte desse texto eu escreva aqui, aportada do outro lado do oceano, é assim que sinto minha terra, bem pertinho. Mas foi aqui, de longe, que eu consegui enxergar, onde as linhas se cruzaram, e a escrita fluiu.

Eu precisava enxergar a paisagem com o olho virado, como nos convida Machado (2015) a dar um “passeio com o olho virado” para conversar nas entrelinhas com as coisas que povoam o mundo

Às vezes você acorda de manhã, abre a janela e encontra um céu cinzento cor de chumbo, um vento sacudindo as árvores. Você fecha a janela, faz (ou não) uma cara desanimada, vai procurar uma roupa de frio para sair de casa. Você conversou com o tempo. É claro que

você não disse: “Bom dia, tempo, que notícias me traz?”, e as nuvens e o vento não responderam: “Nós estamos aqui para dizer que o dia hoje vai fazer muito frio e que talvez chova daqui a pouco. Acho bom você vestir uma roupa quente e levar um guarda-chuva quando for sair” (Machado, 2015. p 121).

Foi o tempo que disse o que eu precisava carregar na mala das minhas oficinas. Conversando com o tempo das narrativas, coloquei na mala alguns elementos que achei que não poderiam faltar nessa viagem das oficinas com os professores: o levantamento de discussões sobre linguagem e leitura, a performance e a palavra do contador de histórias, e o exercício do corpo na narrativa.

A maioria daquelas pessoas eu conhecia, se não pelo nome, por já ter visto em algum lugar. Havia uma prévia intimidade entre nós. Eu precisava “transver” aquelas pessoas e suas práticas narradoras. Eu precisava aprender com elas, sobre ser professor que conta histórias na sala de aula, o que as move, o que as encanta. Eu precisava cruzar linhas novas entre nós. Encontrar aquelas professoras era refazer meu traço acostumado. É que contar história é uma arte sonhadora, mas...

A expressão reta não sonha.  
 Não use o traço acostumado.  
 A força de um artista vem de suas derrotas.  
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um  
 formato de pássaro.  
 Arte não tem pensa:  
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
 É preciso transver o mundo.  
 Isto seja:  
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.  
 É preciso desformar o mundo:  
 Tirar da natureza as naturalidades.  
 Fazer cavalo verde, por exemplo.  
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.  
 Agora é só puxar o alarme do silêncio que saio por  
 aí a desformar.

(BARROS, Manoel. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2010).

## VER, REVER E TRANSVER

“O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê: é preciso transver o mundo”, foi ele quem disse, o poeta passarinho. Ahhh Manoel, como se recuperar desse deslumbramento? É deslumbrada que chego aqui.

Sento na roda de professoras na cadeira branca de plástico, do lado esquerdo do auditório da UFBA, com paredes brancas e colunas quadradas, que atrapalham no meio da sala, estou em Irecê. De um lado está minha grande saia preta que uso para contar histórias sentada, ela é composta por imagens de casinhas, bichos e caminhos, e ali se disfarça de tapete, sobre ela estão muitos livros infantis, que deverão ser manuseados pelas professoras. Do outro lado estão distribuídos papéis de diversos tipos, tamanhos e texturas, canetas, lápis, tintas, pincéis, retalhos de tecido, colas, tesouras, linhas e botões.

Eu sou ali a professora da UNEB, a contadora de história, a professora que escreve literatura infantil, e por tantas vezes estive nas escolas daquelas mesmas professoras a contar histórias para seus alunos. Ver aquelas pessoas na experiência daquele contexto, era um “ver novamente”.

O primeiro encontro tinha como perspectiva ser tecido através das pessoas como fonte de histórias. Além de rememorar seus “quintais” e “terreiros” os professores seriam mobilizados a exercitarem os sentidos próprios do corpo, e a entenderem diante exercícios de sensibilização, o prisma das crianças sobre as coisas que as cercam, e que se transformam em narrativas.

Através de um mapa visual, explorando todos os materiais e cores disponíveis, eles foram rememorar os quintais como quem olha para o passado, enxergar do presente aquilo que está no fundo da casa, guardado na infância, na juventude, em uma vida que quase não se recorre mais. Usar os mesmos materiais para o mapa do terreiro, o que se apresenta na frente da casa, a fachada de como os professores se percebem e se apresentam hoje. Narrar seus quintais e seus terreiros como quem lê sua própria vida.

No primeiro encontro degustamos experiências sensoriais e intuitivas do processo de narrar com a temática *“Quem conta um conto, aumenta um ponto? Fonte de histórias*

*e a jornada do ser criador*”, nele levamos como proposta de discussão sobre a ficção e autoficção na narrativa.

Um texto narrado oralmente é sempre reconstruído?

Um texto bem narrado vem de algo que está dentro de você?

Que histórias você traz?

Qual o sentido do corpo na contação de histórias?

Poderíamos dizer que o corpo aprende a narrar?

O que acontece com o nosso olhar narrador diante a plateia?

Além destes, outros questionamentos surgiram nos encontros posteriores: ou provocados pelos temas propostos, ou provocados pelos contextos dos acontecimentos. Provocados pelo próprio intuito de pesquisar levantamos temáticas sobre: a palavra do contador de histórias, a palavra cheia e a palavra vazia; a intenção do narrador; a recepção; diferenças entre ler e contar. Temáticas que vieram se comprometer com a performance, que em sua inteireza compõe-se com: a voz, o olhar, e uma poética especialmente sonora que nos invade como música, e nos faz plateia, um conjunto de olhares interessados. Eis que no andar dessa investigação outras temáticas emergiram os contos de primordiais, que são contados no Brasil e em Portugal; a diferença entre as línguas; o medo, e os mitos brasileiros, bem como a emergência de diversas formas de preconceitos, e neste contexto os contos de fada como pauta.

Já no primeiro encontro, o exercício de olhar e as histórias das professoras foram os destaques.

Um bom encontro, fervilhando de vida nas pessoas, deu-me uma paz boa de ter começado bem, mas contraditoriamente, estava eu, elétrica e cansada. Depois da oficina eu dormi por duas horas, cansada da noite mal dormida, ansiosa. Durante esse primeiro encontro, emocionei-me. Eu queria ir devagarinho de encontro àquelas pessoas, e elas todas, devagarinho, esticando a teia de olhares, de falas.

Eu queria ir no conforto/equilíbrio da flauta de Apolo. Mas Dionísio deixou que o saci atrapalhasse um pouco, estava lá fora remexendo nas coisas, então, se não fosse a serra elétrica cortando o pé de algaroba eu diria que foi um grande encontro (talvez você diga: só isso? Eu respondo: só!). Era só um encontro de uma pesquisa-formação, mas eu estava emocionada ao fim daquele primeiro contato. E tem uma medida para a emoção? Talvez o ridículo, o ridículo é o trincar, o desencaixe entre a máscara e as poses, mas o que houve foi uma *potência de vida*, como diria Nietzsche. Mas vale ressaltar que minhas máscaras e minhas poses já haviam se trincado na percepção daquele público, ele conhecia meu estilo.

## O OLHO VÊ

Exercitamos o olhar, olhando umas para as outras, com o corpo em movimento. Me parece que quando as pessoas tem algo no olhar para te dar, e tem uma ponte de recepção até você, permanecem ali, confortáveis te olhando no olho. Quase todas elas tinham olhar de par, de parceria, umas com as outras. Elas já chegaram sentando juntas. Da mesma escola, vinham andando juntas desde a porta, e lá ficaram. Em meio a todas, uma professora inquieta, com um olhar novidadeiro de criança, empolgada e silenciosa, se esquivava de participar, mas ia em tudo que íamos propondo de movimento. Ela fazia cada coisa rindo, feito criança tímida e curiosa.

Na tríade da performance do narrador: olhar, a voz e o gesto. A voz informa medo, alegria, serenidade, surpresa, e os gestos dão formas aos personagens e coisas, e o olhar precisa confirmar em sua fabulação que tudo isso é “verdade”! Por trás do olho que vê tem uma pessoa que sente a história, e assim a revela de maneira mais poderosa. Um olho que vê, e um olhar que abre uma janela para o que está dentro. “Assim como falar e “escutar” não estão estritamente associados aos aparelhos fonético e auditivo, o olhar também não está necessariamente *apenas* ligado à visão” (Zumthor, 2018, lugar, 334 - grifo nosso).

As professoras se olhavam em pares num exercício de um minuto, sem falar, só percebendo o olhar, e sentindo a dificuldade de manter-se olhando sem parar. Em seguida, enquanto uma se desocupava de olhar, a outra mantinha-se olhando (plateia e público). É um exercício simples para promover um diálogo sobre o olhar, porque o olhar de contar histórias só se aprende mesmo contando.

Mas nem é sobre contar histórias somente, o olhar vem antes! Não é um jogo de linguagem poética, nem mesmo uma pauta semântica, olhar é sobre um poder que suplanta a racionalidade. Se temos vergonha não olhamos, se temos medo fechamos os olhos, se temos saudades choramos, se gostamos olhamos indisfarçadamente. Olha-se de vez porque ouve-se uma voz interessante. Interessante para quem? Olhar é sobre fazer ponte imediata entre a visão e o interesse. Podemos também educar o interesse?

Entre os verbos ver e olhar, o primeiro, talvez seja matéria para a poesia e segundo para a ciência. Para olhar é preciso ver, mas do mesmo jeito que muito ouvimos e pouco escutamos, ver e escutar tem a ver com querer, são da ordem das coisas não somente externas, mas prioritariamente internas do homem.

Ver é inerente, nascemos vendo ou não, mas podemos aprender a olhar. Talvez essa ideia sobre ver e olhar, repousa sobre uma dicotomia, mas pode também indicar somente uma separação entre duas ações distintas, que obviamente se complementam. Se nascemos vendo, os professores de educação infantil nos ensinam a olhar as crianças, os poetas nos ensinam a olhar as palavras como se olha passarinho, as crianças nos ensinam a olhar os passarinhos e as pedrinhas pelo caminho. Os poetas-professores-crianças ensinam.

A grande maioria das professoras revelaram desconforto em algum momento, ora por ser olhada, ora por ter que manter o olhar. Elas pontuaram a percepção de que nossos olhos são muito mais acostumados a ser plateia, aquele que assiste, e muito menos ao que se entrega a ser palco, para ser olhado.

**Figura 12 – Sobre o olhar**

Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2022.

Olhar e ser olhado é também uma questão de se deixar, de estar exposto à experiência, suspenso dos julgamentos. Aprender a olhar com intenção e a compreender os olhares de recepção, é uma aprendizagem de “palco” de se deixar ser visto. Através do olhar revelamos também como vemos o mundo, e de quais maneiras nos encaixamos nele. Se há potência de vida nas diferentes maneiras como nos educamos para olhar o mundo, há potência de vida no próprio exercício de olhar e perceber as nuances do outro, diante de nós. Uma potência passível de aprender e ensinar. É através do olhar que expressamos confiança e aprendemos a confiar, aprendemos a acreditar, a suspeitar, a conviver, a perceber.

Olhar e estar exposto aos riscos das experiências. A experiência estabelece relações, e o “olhar pode estabelecer vários elos entre o contador/animador, o ouvinte/espectador e os objetos, como cumplicidade, destaque, aproximação, afastamento” (Medeiros, 2016. p 334). Se olho para o teto e falo sobre o imenso castelo de cristal que vejo, e acredito no castelo, os olhos dos alunos se tornaram cúmplices. Se há objetos em cena, o olhar pode funcionar como o teatro de bonecos “o olhar como indicador da ação”, conduzindo a plateia para o foco da cena.

A expressão do olhar do meu ouvinte anuncia se a minha palavra narrada está sendo entregue no sentido e contexto em que eu, enquanto narradora, intento. E a minha expressão do olhar tem anúncios também. Veicular a mensagem na performance numa sincronia entre voz, gesto e olhar, portanto, “ligar a palavra que diz ao olhar que se lança e à imagem que o corpo oferece” (Medeiros, 2016, p.334) mediado pela voz

é o elo central entre contador e público. Contar história usando a palavra poética e chamar para olhar o mundo de outros jeitos.

Fazer o corpo sentir o mundo, sentir de olhos fechados. Fizemos o exercício de olhar, fizemos um exercício de andar pelo jardim da Secretaria de Educação, olhando o mundo com os olhos de criança com o mote “o que você mostraria à criança que você foi”? Foi um exercício de um ser guiado pelo outro, enquanto um guiava, o outro sentia o mundo de olhos fechados. Os olhos, que quando aberto vêm, quando fechados incitam o tato, o olfato, a audição. Falamos sobre sentir e recuperar a criança que um dia fomos, para ser possível conectar com as crianças que estão diante de nós.

Figura 13 – Mosaico infância experimentando o mundo



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

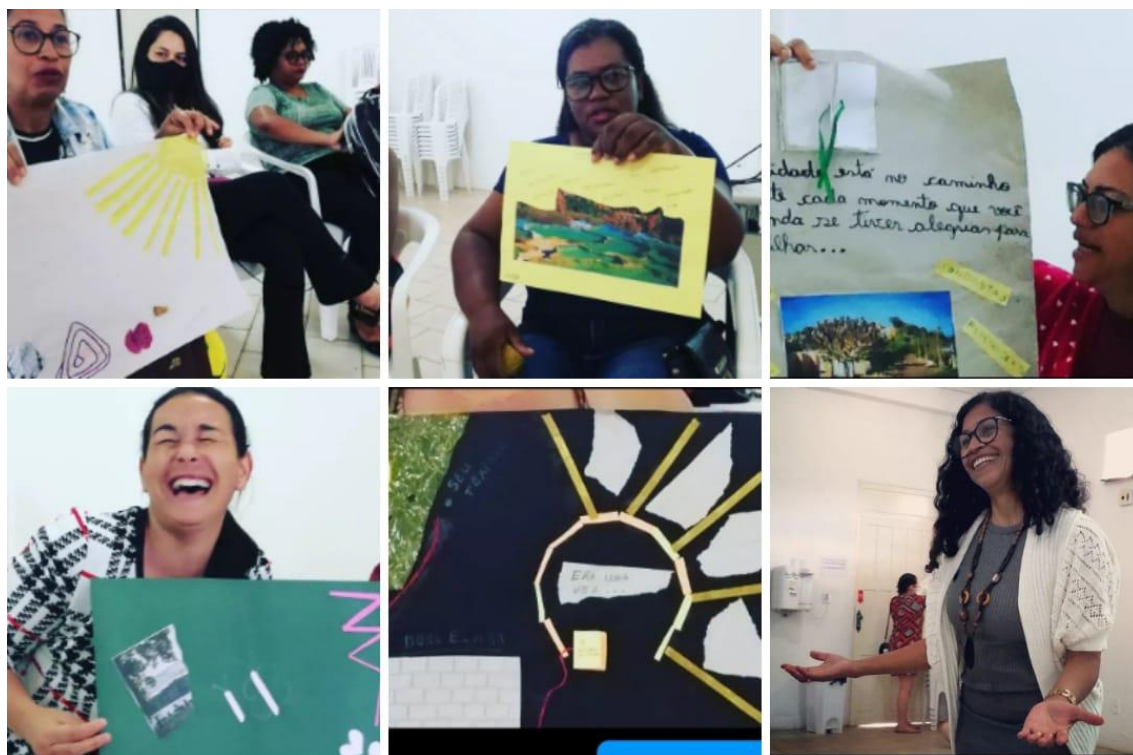


## A LEMBRANÇA REVÊ

Essa mesma atividade havia desenvolvido em Paulo Afonso-BA, com os pesquisadores do FEP (grupo de pesquisa do qual faço parte na UFBA), utilizando como referência, as pesquisas de cada um. Cada um de nós apresentou por um lado as condições do início da pesquisa, representado como quintal, e como ela se encontrava naquele momento, apresentado como terreiro.

Entendi que as professoras poderiam pensar sobre contar história, a partir de suas próprias histórias, seus quintais (baú de memórias do passado), e seus terreiros (como se percebem agora). E lá em suas histórias, quem sabe encontrar uma infância.

**Figura 14** – Mosaico mapa de si



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

Nessa conexão entre o quintal e o terreiro, trata-se de mergulhar na reconstrução do vivido, “de mergulhar em direção a esse eu desconhecido a fim de reconstruí-lo de uma maneira ou de outra como personagem” (Ganette, 1991, *apud* Gasparini, 2014, p 205). Queria que pensassem sobre a infância tentando sentir e narrar as crianças que um dia foram. Arrogando-lhes “a liberdade de transformar os fatos, mas nunca as emoções” (Lejeune e Valain, 2014. p 226), tentando deslizar pelas possibilidades de

aflorar narrativas autoficionais, e pensando como *Lejeune Valain* que, “se por um lado não tenho escrúpulos em deformar o que vivi, de outro eu teria a impressão de me trair se não redescrevesse fielmente as emoções que senti” (Lejeune e Valain, 2014. 226). Eu queria que, além de pensarem sobre o olhar, ao pensarem sobre o exercício de corpo, o sentisse em ato como experiência estética. O corpo que caminha, que lê, o corpo que conta histórias na escola. Aprender a usar melhor o veículo que carrega todos os instrumentos para nossa expressão, nosso movimento de viver. Com o corpo, a voz, os braços, o olhar, e o sentir.

Assisti as professoras sentindo o pôr do sol esquentando a pele, o toque das plantas de olhos fechados, os espinhos da barriguda<sup>25</sup> pontilhando de pontas finas a palma da mão. O tato com a terra, assisti elas experimentando as coisas com as mãos. Foi assim que as professoras andavam pelo jardim do Espaço UFBA em Irecê, tocando as plantas, os seguros e firmes espinhos da barriguda, aquela árvore ali se misturando com as pessoas, provocando sensações de cuidado com os perigos, enquanto as professoras, em duplas, levavam umas às outras (uma guia e outra de olhos fechados) para tocarem um mundo que gostariam de mostrar, com as mãos da outra, à sua criança interior. Senti que elas queriam prolongar a experiência. Doaram-se ali a uma intensa e silenciosa entrega.

---

<sup>25</sup> Árvore típica da Caatinga e do Cerrado brasileiro

**Figura 15**– Mosaico infância



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

Ser criança de novo, feliz ou infelizmente não com a inocência, com a entrega para experimentar o mundo com o corpo, olhos, ouvidos e mãos. É preciso ir na infância, lembrar de si, rever o tempo e como ele corre com calma e com pressa para as crianças.



Sentir empatia entre mim e aquelas pessoas, ter empatia com elas enquanto professoras, que também têm sede de experiências estéticas. A formação a partir da experiência estética. É isso! O corpo sem sentir não produz, não gera, não cria. Retomarei sempre Larrosa “é preciso parar para sentir, sentir mais devagar”, todos nós. Ser infantil e não ser pejorativo.

Sentir é sobre experiência estética. O que eu sei sobre experiência estética? Sei mais como aprendiz, porque "eu aprendi que as pessoas vão esquecer o que você disse e o que você fez, mas nunca esquecerão como você as fez sentir"<sup>26</sup>. Foi o que Maya Angelou disse, e é um pensamento simples que caminha leve sobre sentimentos. Fazer sentir! Deixar que o corpo aprenda a fazer-se sentir, o corpo em ato, nos exercícios, quase como dirigir, andar de bicicleta.

O que difere de técnicas mais precisas da aprendizagem do corpo ao narrar uma história, é que a história que você vai contar, precisa ter tanto de você, a ponto de você se emocionar, a ponto de você achar engraçado novamente, a ponto de você se arrepiar mais uma vez. A linguagem da fantasia remete à vida real com sua palavra poética a ponto de você “acreditar” no que está dizendo, até chegar ao estado de arte. Neste acreditar, os músculos do seu rosto mudam, sua voz muda, e mesmo atento à técnica, atento a como seus braços precisam movimentar-se, seus olhos enchem de lágrimas pela milésima vez. É essa a emoção que deve chegar nos alunos!!

É com essa emoção que aprendemos a narrar as primeiras histórias, as nossas mesmas. Foi assim que vi algumas professoras contando histórias em Irecê. Emocionando com as histórias de suas vidas, já reconfiguradas pela formação adulta, já ficcionadas pela própria linguagem.

A forma como a arte surge naquelas narrativas parece tão fácil! Ahhh, antes fosse! Naquelas narrativas de vida, as histórias foram amadurecidas, coloridas pelo tempo, mas não é sem dor que se trabalha as palavras para a colheita da poesia, e ninguém saberia contar melhor aquelas histórias do que elas mesmas, porque ninguém as sentiu como elas. Nasceram delas, unicamente delas cada palavra escolhida. E elas eram artistas na arte de narrar, afinal para ser artista convém “amadurecer como uma

---

<sup>26</sup> Entrevista realizada com Bill Moyers, em 1973.

árvore que não apressa a sua seiva” (Rilke, 2009. p 18), não acelera o passo, sente e diz.

É a narrativa enquanto criação lenta, que se elabora com o exercício de experimentar e pensar sobre as experiências. E no tecer do nosso caminho de relações amorosas, nosso caminho profissional, nossas tantas relações com o mundo, mesmo despretensiosamente, experimentamos contar nossas próprias histórias. Guardamos a vida nas palavras, ou pelo menos nossa versão dela. Nem que sejam palavras ditas para nós mesmos, palavras feitas de muitas coisas, inclusive segredos, alegrias profundas e absurdos! Às vezes alguns segredos, de tão guardados, vão virando histórias mirabolantes, elaboradas pela imaginação do curioso. Alegrias profundas vão se tornando lembranças rarefeitas por falta de palavras habitadas, é difícil habitar a palavra da felicidade, ela está diluída no prazer! É uma palavra tão vazia de letras que ela suspira. E por fim, alguns absurdos vão ficando bobos com o tempo, ninguém acha mais absurdo, e então os absurdos já são outros. Parece que narrar vai mesmo nos ajudar a remontar o cenário, vai colocando as palavras que a gente encontra da vista que temos da nossa janela, na ordem do interpretado, tentando perceber a vida sem enlouquecer com o roteiro dela.

## AS HISTÓRIAS DELAS

Em Irecê foi o lugar de conhecer professoras, que viveram histórias, ouviram, contaram e contam histórias que se perpetuam no Sertão, e Sertão afora. Além das histórias delas, surgiram as histórias que ouviram e que não deixam de ser as histórias delas, além das histórias que criaram. O sertão nordestino dá o tom sertanejo aos personagens. Percebi ali que em nosso cotidiano escolar fazemos aproximações entre diversas histórias que têm enredos parecidos, em diferentes lugares do mundo, realizamos aproximações também entre personagens. Ariano Suassuna - autor nacionalista com referências europeias - afirma que “Dom Quixote é sonhador, como Chicó<sup>27</sup> (mentiroso, lírico, alucinado pelo sol do sertão), e que Sancho Pança é um

---

<sup>27</sup> Personagem da Obra o Auto da Compadecida de Ariano Suassuna

pícaro, como João Grilo (Suassuna, 2015. p.76). Ariano adapta os personagens e inverte a coragem entre eles. Um Suassuna é um europeu que detesta americano.

“Costumamos separar a cultura popular do conhecimento, o canônico do não canônico nas aulas de literatura, a música clássica do cancionero” (Costa, 2015. p 38) destinando a estes um lugar menor. Estariam estes, que moram em lugares menores, criando suas histórias menores, encaixados na ideia mesma de “literatura menor” pensado por Deleuze? Como um povo que faz da sua língua um instrumento peculiar de comunicação?

As *narrativas primordiais*<sup>28</sup> em nossas performances narradoras, foi um ponto emergente que elaborou uma rede de conexões com as demais temáticas abordadas durante o estudo, contos transformados, alterações de personagens que atravessam oceanos, entre Brasil e Portugal, e a forte presença dos contadores de história em uma infância rural.

Há no imaginário coletivo uma ideia de narrador “primitivo”, o ancião, o griot, a avó que senta na porta da casa com a fogueira acesa, ou na sombra de uma árvore, e foi assim que eu também ouvi histórias na infância. Um “narrador vinculado ao mundo rural” (Costa, 2015. p.39), que meninos e meninas ouviram na infância nos interiores do Brasil.

No diálogo com professores lá em Irecê, foi este narrador que emergiu da memória das professoras, o da roça, do roçado, da vila ou povoado. Nas memórias deste grupo, em sua maioria meninas (agora também narradoras) os gêneros surgem de suas bocas: contos, mitos, lendas, fábulas, historietas, anedotas. Surgem as narrativas e os cenários preparados naturalmente (lua cheia, fogueira, luz de vela) para as narrativas. Ouvir histórias era mais frequente para todas as crianças nos períodos de férias. É como se o ambiente rural permitisse esticar o tempo e tudo se transformar em longos contos, que aninham as noites, ou para trazer o sono, ou para balançar o

---

<sup>28</sup> Termo utilizado por Nelly Novaes Coelho na obra *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*. (Ed. Moderna, São Paulo, 2000). Embora ela não forneça uma definição direta de “narrativas primordiais”, a autora apresenta o termo para referir-se às primeiras narrativas que surgem na Europa e que vão dar início aos textos orais e escritos mais antigos. Textos cantados e escritos para adultos e que posteriormente foram lidos e contados para crianças ao longo do tempo, com formas narrativas das quais emergem arquétipos que teriam um impacto profundo na literatura e na compreensão humana sobre a vida em sociedade. Dentre eles estão contos de fada, mitos, lendas e fábulas.

medo. Entre as vidas daquelas meninas, tinha sempre uma mãe que contava história em casa na hora de dormir, avós, tios e vizinhos, em tardes e noites ansiosamente aguardadas pelas crianças. Entre estes, sempre havia um contador que mudava a voz, interpretava personagens, e criava histórias no instante da narração. Fica a pergunta: e hoje quem conta histórias para as crianças?

Os gêneros eram especialmente os fantasiosos que exploravam os medos, os amores, a morte, os sonhos e a proteção divina. Lendas, consideradas pelos professores, como narrativas da cidade, surgem com frequência como: o velho do saco, o papa figo, e a mulher de branco. Surgem, em meio a estas, as lendas consideradas por elas do meio rural<sup>29</sup>, como a mula sem cabeça, o lobisomem, o curupira e o bicho do umbu. O cenário é o sertão *“outrora sem energia, num vilarejo, ficávamos na calçada alta na casa de meus avós, sentados em tamboretas, tendo como cenário as estrelas”* (professora sonhadora)<sup>30</sup>

As meninas, agora professoras, sentaram a debulhar tudo que ouviam, embaixo das árvores, na casa de farinha, na porta da casa, nas noites de lua, quando faltava energia! Sim, já existia energia elétrica, e quando chovia ficávamos sem luz, e já era motivo para uma história. Ouvia-se de tudo, fatos reais como de fato aconteceram, fatos reais fabulados por quem contava, história de assombração, contos, cantigas, lendas, casos bíblicos, e citações do apocalipse.

*“Eram contadas pelos meus pais, meus avós, tios e vizinhos. Principalmente no período que íamos para o festejo de São José em Monte Alto, pois lá não tinha energia e nem televisão. Então, depois da novena, ficávamos sentados na calçada ouvindo as histórias dos nossos avós, das suas vidas, até história de quando lampião passou por lá na pensão da minha avó. Era 10 dias vividos de grandes emoções”<sup>31</sup>.*

---

<sup>29</sup> Apesar de algumas professoras considerarem estas histórias como narrativas do meio rural, porque foi neste meio que elas ouviram sobre estes personagens que tem suas características diretamente ligadas à proteção da terra e dos animais, hoje estas histórias são contadas tanto no meio rural quanto no meio urbano.

<sup>30</sup> (Professora Mariazinha).

<sup>31</sup> Esse diálogo foi registrado em um grupo de WhatsApp “Tenda de Histórias” que mantivemos no Brasil, durante as realizações das oficinas, para comunicação e relato de experiências realizadas em sala de aula.

A literatura popular, o conto de narrativa oral, é uma literatura feita e refeita com “uma comunidade narrativa” seja ela indígena, sertaneja, nórdica, africana, etc. Embora a literatura popular nasça de um povo, sua memória, seus modos de criar e ter fé, representando modos próprios de existência, essas narrativas não se mantêm isoladas ou inertes. Elas interagem com outras comunidades narrativas, e quando a história tem endereço certo ela se transforma e transforma o ouvinte.

#### **4.2.3 TEXTOS IMPRESSOS NO CORPO E O EXERCÍCIO O DA FLEXIBILIDADE IMAGINATIVA**

Ouvimos os contextos narrativos umas das outras, ouvimos as histórias e como elas eram contadas, aí, do nada apareceu um ser fabuloso, daqueles que só pode ter saído do ar soprado pelos silfos, e sopra no meu ouvido: parece que está faltando alguma coisa!

Faltou, faltou narrar o detalhe dos momentos das oficinas onde os professores, além de colocarem seus corpos e vozes em exercício para dar voz ao texto, também exploraram os salões da imaginação.

Brincamos de criar mundos e personagens, e fomos felizes com esses mundos, pelo menos por um dia. E nessa parte de ser feliz na pesquisa a gente descansa e aproveita, como um estado de descoberta brincante, de pensamento solto, de deleite diante da criação. Esse regozijo da imaginação aconteceu quando tentei provocar nas professoras o que chamei de habilidades imaginativas.

E SE.....?<sup>32</sup>

Esse era o comando para criarem uma história fabulosa.

---

<sup>32</sup> Atividade inspirada em uma oficina elaborada pela Professora Daniele Andrade (Nascida em Curitiba, vive em Salvador. É licenciada em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná, com formação em Clown na Escola do Ator Cômico). A oficina citada faz parte do “Caderno de Atividades para formação de professores em contação de histórias”, do Grupo Haktuir Ai-knanoi. Trata-se de uma coletânea de oficinas elaboradas por contadores de histórias brasileiros, coordenada pela Professora Keu Apoema (Doutora em educação pela UFMG), e por mim - obra ainda a ser publicada -.



Aquelas pessoas já tinham ouvido muitas histórias, elas sabiam, de tanto ouvir, o que faz uma boa história, e para ficar mais fabulosa ainda, elas tinham já tinham os próprios alunos como fonte de pensamento, no cotidiano da sala de aula. Era o exercício de pensar situações, seres animados ou inanimados, e palavras, dentro de um cenário inusitado, habitado de sentidos não habituais, era o exercício da poética do improviso e do imaginário.

Surgiram motes como:

E se em vez de folhas, as árvores tivessem bolinhas de sabão?

E se um dinossauro viajasse num barquinho de papel?

E se em vez de água saísse cerveja na torneira? (cabeça de professora esperando a sexta chegar)

E se os livros dormissem?

E se a boca fosse na barriga?

E se a zebra amanhecesse sem as listras?

E se o elefante montasse um consultório dentário na floresta?

E se todo o mundo fosse governado pelas crianças?

E se o dinossauro soltasse um pum gigante?

E se chovesse chocolate?

E se a princesa fosse cadeirante?

Nas respostas para essas perguntas saíram histórias curtas, histórias mais elaboradas, saíram histórias ensaiadas com encenação de um grupo, e histórias narradas por uma só pessoa. Foi um exercício de criar, de se colocar no lugar de quem se provoca a imaginar, a improvisar, a narrar uma história a partir de um anúncio fabuloso.

Ninguém teve vergonha. Parece que quando a criança da gente aparece, a gente entra no teatro, entra no fazer de conta como se morasse ali. Ninguém teve vergonha de criar histórias fantasiosas com personagens engraçados, feitos de pedras, de gravetos, de palitos de picolé, de rolinhos de papel higiênico. E cada um, depois de pegar seu mote, sentou-se com seu grupo a divagar e registrar uma história, e dedicadamente pegar seu material e ir pintar as pedras, enrolar os gravetos de tecidos, fitas e colar olhinhos. Era o momento de abstrair a parte boa de se sentir na infância, a licença para brincar!

**Figura 16**– Mosaico criando histórias



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

Tivemos encontros para o exercício do corpo sem voz, o corpo sozinho narrando provérbios conhecidos pelos demais, através de mímicas. Textos que precisavam ser lidos no corpo do outro para compreender e descobrir qual era o provérbio. E quem

se fazia lido, tinha diante de si o desafio de ser observado, enquanto imprimia um texto no corpo. Descontraidamente nos divertimos, reafirmando o poder das expressões faciais e da importância da mobilidade do corpo para permitir que o texto passe por ele.

**Figura 17-** Mímica



**Figura 18-** Despertando o corpo



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

Em um dos encontros, depois que lemos a lenda “Como o corvo criou o mundo”, tivemos também um momento em que cada participante criou um personagem, exercitando a flexibilidade imaginativa de pensar a complexidade de um personagem. Enquanto moldava com argila seu ser fabuloso, cada um ia dando nome para a sua criação. Na socialização as demais pessoas do grupo iam atribuindo poderes especiais e características fabulosas aos personagens. Que poderes teriam personagens como: Ana, a aranha costureira, a borboleta falante que tinha palavras coloridas, a ave humana que tinha asas e pernas, a lua apagada que quando acendia transformava o céu, o menino Vivi e seus cabelos estranhos, que desenrolava as ideias quando penteava, o pássaro sonhador que queria ensinar as pessoas a voarem, etc??



Figura 19- Mosaico criando personagens



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

Criamos personagens! Se pensarmos nos personagens de maneira geral, podemos dizer que para criar um personagem complexo, é preciso conhecê-lo bem, explorar suas forças e deslizes, os seus desejos e medos, os seus valores e conflitos, os seus aliados e inimigos, os seus obstáculos e saídas. É preciso dar uma voz, um rosto – uma aparência –, é preciso atribuir-lhe segredos, sonhos, gestos, hábitos, dilemas, escolhas e consequências. E se este personagem é pensado para uma criança é possível que ele tenha poderes especiais. Tentamos exercitar nossos pensamentos/crianças, são desses pensamentos que mudam a função habitual e possível das coisas e palavras, e os colocam em outros lugares no exercício de criar. Um lenço pode virar os longos cabelos da menina, um cabo de vassoura vira o cajado da morte, um espanador já é o rabo de um cavalo, onde a proximidade do faz de conta não é uma relação exterior entre as coisas, há ali um signo obscuro de parentesco entre objetos, feito a similitude de Foucault.

Mas a criança vai além, seu pensamento ainda desvencilhado da ordem “natural” e social das coisas, acredita que se pode fazer um foguete com caixa de papelão para ir até o céu, dá pra viajar num barquinho de papel, os dinossauros podem morar numa ilha, e talvez os livros nas prateleiras estejam dormindo. E é mentira? Se noventa por cento é invenção, só dez por cento é mentira, diria Manoel de Barros. Os livros quando guardados, estão com as palavras adormecidas na metáfora do sono. Uma ciência animada de imaginação vai criar coisas que só moravam no sono do impossível, e de repente a gente vai vendo que além do acaso, nada se cria sem antes imaginar que aquilo possa existir. Viva a imaginação!

## 4.3 MOVIMENTO 02

### 4.3.1 AS PROFESSORAS E PROFESSORES DO PORTO

Eu escrevo essas linhas no gramado do Metrô da Trindade, olhando as flores brancas do mato invadindo o tapete verde da *relva*, pintando-o de branco.

O primeiro encontro com os professores começaria às 17h do dia 03 de março de 2023, no Colégio Júlio Dinis, na Rua Silva Tapada, centro do Porto-Portugal. Confesso

que fiquei nervosa a partir das 15h. Pois só então me dava conta de que eu não sabia o que me esperava (como sempre nunca se sabe), mas lembrava da cara da professora me olhando de canto com aquele livro escrito no “português do Brasil”. Eu queria não ligar para o que me espera, porque me colocar com medo do que me espera, reduz a experiência ao espaço do limitado conforto. O conforto do não exagero, o conforto do pouco.

Reterritorializado meu corpo e minha pesquisa do outro lado do oceano, estava eu lá com professores e professoras portuguesas. Ali depois de quatro meses, só depois de quatro meses consumindo-me de angústia, porque eu queria para logo. Mas o tempo da vida é outro, “paciência, disse o corvo, paciência!”<sup>33</sup>. Eis que depois de tantos agenciamentos era tempo de conhecer de onde narra cada professor, cada professora a sua história, seus quintais e seus terreiros portugueses.

Tive a presença de cerca de 10 profissionais, destes 02 homens. Eu precisava me sentir em casa, mas a formalidade estava ali, havia um silêncio entre as palavras (minhas e deles), com uma ou outra pessoa, eu consegui estar mais perto, no olhar ou na resposta a um sorriso.

No primeiro encontro de formação, na medida em que a proposta foi desenrolando, Dionísio e o Saci Pererê também estiveram por lá, a projeção desconectava (um cabo HDMI a toda hora dava problema) e eu ainda “pisava em ovos”. Falamos dos nossos encontros e dos encontros com os alunos, a intersecção entre o meu trabalho e o deles, a troca de experiências. Ali estava um público silencioso, eles pouco perguntavam. Contei-lhes uma história. Os olhos de duas das professoras brilharam, como se já soubessem o que as esperavam, os demais pareciam ainda tentar encaixar-se no que acontecia naquela sala.

## DENTRO DO OLHO

Com eles, assim como em Irecê, realizei a atividade de olhar. Se para a performance o olhar é um dos aspectos importantes para um processo de aprendizagem do narrador, fomos exercitar o nosso olhar, o nosso parar para ver. Deixar ser visto

---

<sup>33</sup> Referente à uma História dos Povos Inuti, O Corvo.

através do olhar, capturar o outro pelo ato de olhar, distribuir o olhar e capturar todos. Se você tiver palco e luz talvez não precise tanto deste olhar, lá está a quarta parede, mas dentro da sala de aula essa performance requer uma captura pelo olhar. Se ver é difícil, olhar não é fácil! Ver é uma questão de consciência, mas olhar é uma entrega! Olhar ajuda a dizer e ajuda a ouvir. A maioria achou mais difícil ser olhado do que olhar. ser observado.

**Figura 20** – Sobre o olhar



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2023.

E ali, naquele instante uma professora disse que podemos fingir um olhar também. Refletimos sobre a questão de que ao contar história, de certa maneira, se finge um olhar, ou se interpreta um olhar, ou até mesmo se treina um olhar. Sentir emoção ou não, vai depender muito do que significa aquela narrativa para quem conta, mas no acontecer da narrativa, a troca de olhares que circula entre o contador e o ouvinte, transforma completamente a performance narradora.

Contei uma história no início da atividade, achei que minha história saiu meio murcha, era como se ela tivesse ido escrita, com emoções interpretadas, com olhares “fingidos” ou treinados. É preciso encontrar o olho do outro, como uma credibilidade de diálogo, o olhar do outro alimenta a solidão do contador, para que ele fareje a respiração do ouvinte, do outro lado. Quantas vezes nos pegamos empolgados a contar uma grande novidade, e se enquanto contamos, a pessoa que ouve não demonstra interesse, a história vai perdendo a grandeza, as palavras vão ficando sem nada dentro?

Aqueles adultos não me pareceram acostumados a ouvir histórias, era o que dizia minha narração silenciosa. Era o que sentia, um tanto de apatia. Até os quintais e terreiros se revelarem.

Escolhi a mesma metáfora do quintal, (aquilo que temos guardado na caixinha da intimidade do sonho, o que foi germinado no passado), e a metáfora do terreiro (como apresento-me agora).

E eu ali tentando usar a conjugação na régua do Português de Portugal. Uma comunicação paulatina, é como se eu fosse apalpando a “relva” para saber onde tem espinho, e só então poder deitar.

Eu ia contar e ouvir os professores portugueses contando histórias. Para dar início, queria ouvir deles suas próprias histórias, e uma outra história me inspirou para isso.

## O DOM DAS HISTÓRIAS

*Em um tempo onde tudo principia, em um lugar onde as montanhas se avizinham do mar, vivia uma mulher. Seu nome era Manzandaba. Com seu marido, Zenzele, passavam os dias a fabricar cestos e cultivar a terra, para alimentar a família. Tinham muitos filhos. Às vezes iam todos juntos até o mar, brincar na beira d’água e se deliciar com o vento e o vôo das gaivotas.*

*Zenzele tinha alma de artista e com seu machado transformava velhos troncos secos em magníficos passarinhos, de todo tipo e forma, que enfeitavam a casa da família. Eram felizes na maior parte do tempo. Mas à noite, depois do jantar, reunidos em volta da fogueira à espera do sono chegar, sentiam que algo lhes faltava. Ali onde antes se ouviam as brincadeiras das crianças e o machado de Zenzele, o silêncio vinha fazer sua visita. As crianças, inquietas, pediam:*



- Sifuna izindaba, conte-nos uma história, mamãe...

*Acontece que Manzandaba não conhecia história nenhuma. Zenzele também não. Pensavam, pensavam, procuravam, mas não encontravam nada. Toda noite era a mesma coisa: o silêncio chegava, seguido do pedido das crianças. Decidiram perguntar aos vizinhos, mas eles também não conheciam nenhuma história. E, noite a noite, o pedido das crianças se repetia. E, noite a noite, era o silêncio quem respondia.*

*Um dia Zenzele sugeriu a Manzandaba que ela fosse para o mundo em busca das histórias.*

- *Eu ficarei aqui e tomarei conta de tudo* -, disse ele.

*Manzandaba achou que era uma boa ideia e, num dia de céu claro e sol firme, se despediu do marido e dos filhos e começou sua caminhada. Atravessou o vilarejo, pegou o caminho que levava à floresta e caminhou por muito tempo. Estava decidida a pedir histórias a quem encontrasse. Logo na entrada da floresta, viu Nogwaja, a lebre.*

*“Esperta e rápida como é, deve ter histórias para contar”, pensou.*

- *Nogwaja... Procuo histórias para contar aos meus filhos. Você conhece alguma história?*

- *Histórias...?* - respondeu a lebre sorrindo. - *Claro, conheço um monte delas.*

- *Poderia me contar uma?*

- *Agora estou ocupadíssima. Aliás, onde já se viu querer ouvir histórias de dia? Que ideia!*

*E a lebre, que provavelmente não conhecia história nenhuma, desapareceu rapidamente das vistas de Manzandaba.*

*Manzandaba agradeceu, respirou e, decidida, seguiu.*

*Um pouco mais à frente encontrou uma mamãe babuíno com seus filhotes. “Ah, sim, ela me compreenderá”, pensou Manzandaba.*

- *Fene, estou em busca de histórias para contar aos meus filhos. Você, que também é mãe, poderia me ajudar?*

- *Histórias...? E qual a necessidade disso?* - respondeu a macaca. - *Eu tenho muito trabalho cuidando do que é realmente importante para os meus filhotes, não tenho*

*tempo para esse tipo de coisa. Aliás, não sei o que você está fazendo aqui ao invés de estar lá cuidando deles... Que ideia!*

*Manzandaba agradeceu, respirou... e, decidida, seguiu.*

*Caminhou, caminhou, até avistar no alto de uma árvore uma coruja.*

*– Khova, com licença. Estou procurando histórias...*

*Mas antes mesmo que terminasse seu pedido, a coruja, abrindo seus grandes olhos e nada contente em ser acordada, murmurou um mau-humorado “histórias, que ideia!” e já foi voando para um galho bem mais alto, onde já nem podia ser vista.*

*Manzandaba agradeceu, respirou... e começou a se perguntar se encontraria o que buscava... Mas sua necessidade era grande. E, decidida, seguiu.*

*Caminhou até que encontrou um elefante.*

*– Ndlovu, estou em busca de histórias para o meu povo. Você conhece alguma?*

*O Elefante tinha o dom da escuta. Olhou bem nos olhos de Manzandaba. E respondeu:*

*– Eu mesmo não conheço nenhuma história. Mas procure por Nkwazi, a grande águia. Ela, que tudo enxerga desde o alto dos seus vãos, deve poder te ajudar. Procure por ela ali perto do rio, ela costuma pescar por lá.*

*Manzandaba agradeceu com entusiasmo e seguiu. Chegou à foz do rio Tugela no exato momento em que a águia pescava um grande peixe. Correu até ela entusiasmada, chamando:*

*– Nkwazi, Nkwazi...*

*A águia se assustou e deixou cair o peixe do bico. Deu um voo em meia-volta se aproximando de Manzandaba e perguntou:*

*– O que de tão importante, mulher, a ponto de me fazer perder meu jantar?*

*– Ah, Nkwazi, grande e sábia águia... Há muito estou em busca de histórias para contar aos meus filhos e ao meu povo. Você poderia me ajudar?*

*Nkwazi viu em Manzandaba a sinceridade do seu pedido. Ela também não conhecia histórias. Mas conhecia quem pudesse conhecer.*

– Me aguarde bem aqui. Vou em busca de uma amiga que conhece os segredos dos mares profundos e, creio, poderá te ajudar. Voltarei assim que possível – disse a águia, já alçando seu vôo bonito.

Manzandaba esperou por vários dias. Até que Nkwazi voltou, anunciando:

– Tenho boas notícias. Minha amiga Ufudu Iwasolwandle, a grande tartaruga, aceitou te levar até a fonte das histórias.

Ah... isso era mesmo notícia boa. Manzandaba agradeceu alegremente e juntas, ela por terra, a águia pelos ares, seguiram até a beira-mar onde a grande tartaruga já estava à espera.

– Suba no meu casco. – convidou a tartaruga. – Vou te levar à terra do Povo dos Espíritos, é de lá que as histórias vem.

Mergulharam. Foram fundo e mais fundo. Manzandaba estava encantada com tudo que via. Tantas cores e tantas formas. E foram mais fundo e mais fundo ainda. Quando chegaram no mais fundo dos fundos do mar, a tartaruga levou-a ao encontro do rei e da rainha do Povo dos Espíritos.

Eles eram tão imponentes... ! Manzandaba sentiu um pouco de medo e ajoelhou-se, em reverência.

– O que quer de nós, mulher da terra seca? – perguntaram.

Manzandaba contou-lhes de sua busca pelas histórias para contar aos seus filhos e ao seu povo.

– Vocês teriam histórias? – perguntou, timidamente.

– Sim, temos. Muitas. – respondeu o casal real. – E o que nos dará em troca das histórias, Manzandaba?

– O que vocês desejam? – Manzandaba perguntou.

O rei e a rainha disseram que o que mais desejavam era ver como era o lugar onde ela vivia, já que não podiam ir até lá.

Manzandaba sorriu, agradecendo, e prometeu voltar em breve.

Chegando à praia, pediu à tartaruga que voltasse ali para buscá-la quando fosse novamente a lua cheia.

Em casa, foi recebida com grande alegria por Zenzele e as crianças. Contou a eles tudo que tinha acontecido, tim tim por tim tim, desde que saíra, o encontro com a

*lebre e tudo que se seguiu até chegar ao elefante, à águia, à tartaruga e, enfim, à terra do Povo dos Espíritos e o pedido do casal real.*

*Zenzele ficou entusiasmado:*

*– Posso esculpir um quadro para eles.*

*E já foi logo iniciando o trabalho. Em um grande tronco velho de árvore começaram a brotar as casas, as crianças, as mulheres e os homens do vilarejo, as grandes árvores, os pássaros, os campos semeados por eles...*

*A vizinhança, logo sabendo do retorno de Manzandaba, do quadro de Zenzele e das histórias que iam ouvir, vinha regularmente acompanhar o trabalho.*

*E assim o quadro foi tomando forma.*

*Quando Zenzele deu a última talhada na madeira, a lua ia aparecendo redonda no céu novamente. Juntos, ele e Manzandaba caminharam até a praia, onde a tartaruga já estava à espera.*

*Com o quadro amarrado às costas, Manzandaba subiu no casco da tartaruga e lá se foram as duas novamente. Fundo, fundo, fundo no mar.*

*Quando encontraram o rei e a rainha, Manzandaba lhes ofertou o quadro. O casal real não se conteve de tanto encantamento. Quanta beleza, quanta maravilha, quanta coisa nunca antes vista.*

*Enquanto admiravam, Manzandaba contava-lhes sobre tudo o que estava ali. Como construía suas casas, como as crianças brincavam juntas de pé no chão, como eram as fogueiras que faziam para aguardar o sono chegar e proteger suas noites... Enquanto falava, Manzandaba, pela primeira vez, ouviu a si mesma. E, lá no fundo, desconfiou de que sempre tivera histórias para contar.*

*O rei e a rainha agradeceram muito, elogiando também o talento de Zenzele. Colocaram em torno do pescoço de Manzandaba um colar de conchas coloridas, belíssimas, as mais belas já vistas.*

*– A você e a seu povo, ofertamos o dom das histórias. – disseram, entregando-lhe uma outra concha, a maior de todas, e ainda mais bonita. – Toda vez que quiser ouvir uma história, basta colocá-la junto do ouvido.*

*Manzandaba agradeceu profundamente e se despediu em reverência. Agarrada ao casco da tartaruga, retornou à sua terra. Na praia, Zenzele, as crianças e a vizinhança aguardavam por ela. Naquela noite, todo o vilarejo se reuniu, olhares e ouvidos atentos. “Conte-nos uma história, Manzandaba, conte-nos uma história...”. Ao redor*

da fogueira, o silêncio teve então companhia. Com a concha juntinho do ouvido, Manzandaba começou:

– *Kwesuka sukela... Era uma vez...*

*E foi assim que as histórias passaram a habitar a terra. E foi assim, de boca a ouvido, de vilarejo em vilarejo, de continente em continente, que essa história chegou até mim, e eu conto para vocês.*

Eu ouvi narrativas emocionadas daquelas pessoas (professoras e professores portugueses) falando sobre seus quintais e terreiros (que no Brasil e em Portugal tem a mesma conotação). Senti que as palavras eram pedras que podiam ser transpostas, desviadas, transformadas, e fomos como o rio.

Assim como em Irecê, eles também foram convidados a montar painéis que representassem seus quintais e terreiros, usando retalhos de tecido, linhas, papéis de diferentes tipos, canetas, tintas, folhas, etc. Se fazia ali visualmente um pouco da história de cada um, que na narrativa, aquelas telas iam se tornando histórias cheias de surpresas e sentimentos sinceros.

Houve quem embargasse a voz ao falar da sua infância na praia, correndo descalço no quintal da avó em Aveiro.

Houve quem entrelaçou seu quintal e seu terreiro com linhas rosas e amarelas que se cruzavam entre o amor do pai e o amor da mãe, formando uma rede de seis filhos. Ali ela apresentava um trançado de vida numa linha de crochê até chegar ao terreiro professora, e neste terreiro o que mais deseja é que seus alunos possam sonhar.

**Figura 21** – Mapa de si



**Figura 22** – Mapa de si



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2023.

Houve quem desenhasse seu quintal em papéis coloridos de sonhos, e disse da menina que ouvia música, lia livros, queria mudar o mundo com suas próprias mãos, e agora com as mãos dos seus alunos.

Houve quem lembrou do cheiro de vinho nas mãos do pai quando chegava do trabalho.

Houve a menina que morou em Paris e de lá vinha ao Porto, visitar o berço dos pais, e de tanto amar “o estar aqui”, o Porto a trouxe de volta como professora de francês.

**Figura 23** – Mapa de si



**Figura 24** – Mapa de si



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2023.

E quem não sabe ainda se é menina ou se mulher, que teve na infância um cenário afetivo que tinha como centro a avó e suas histórias, que gosta da vida e fala com uns olhos brilhantes de quem vive com humor.

Houve o menino que encontrou Deus desde cedo, houve outro menino e sua trajetória do Porto a Gaia.

Surge um pai que levava as crianças nas praças para brincar, demarcando que ali era fim de semana, um livro importante, um quintal, crianças correndo e a felicidade da infância! Nestas mini-histórias pessoais, a avó apresentava um papel central na atenção à infância, e na relação com a narrativa.

Ali eu descobri que todas elas podiam contar histórias, e que depois de toda a trajetória para conseguir um repertório de histórias se ouve contar suas próprias histórias. Eu pedi a eles essa troca, que me dessem suas histórias para eu poder levar, e as histórias me foram confiadas com uma entrega que me surpreendeu.

Depois daquele encontro eu conhecia os dois grupos e suas histórias. Ali eu tinha ouvido histórias de vida reais, infâncias, juventudes e um ser professor em duas culturas irmãs, pela língua e por tantas outras influências. Territorialmente distantes, com suas similitudes e distanciamentos, com linhas que se cruzam e outras tantas que se afastam, mas que elaboram um cenário de narrativas repleto de curiosidades, intersecções, permanências, mudanças e resistência ao longo do tempo.

### 4.3.2 OS CENÁRIOS DAS NARRATIVAS COM AS CRIANÇAS

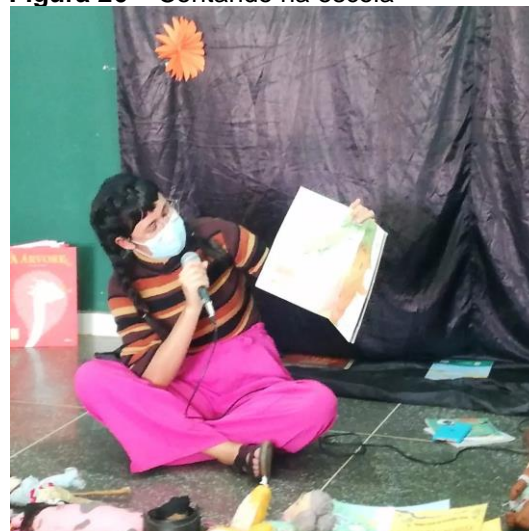
*Em Irecê*

Na Escola Padre Cícero toda a escola foi convidada e três professoras que participaram das oficinas contaram e leram contos para os alunos, em um cenário montado com tapetes, almofadas e livros, contendo um palco com o nome “Quem conta um conto?”.

**Figura 25** – Contando na escola



**Figura 26** – Contando na escola



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

Na Escola Sinsia Caldeira Bela, foram duas professoras a participar, elas optaram por contar com o livro em dupla, numa performance que aconteceu sob uma tenda com



fitas coloridas, tapetes e almofadas. A tenda faz referência ao perfil criado por mim no Instagram @tendahistorias, elas estabeleceram toda uma conexão estética, com a ideia da tenda.

**Figura 27** – Contando na escola



**Figura 28** – Contando na escola



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

Na Escola Nossa Senhora Aparecida também montaram um palco com malhas coloridas, e optaram por convidar somente as turmas das professoras participantes, que somavam quatro turmas de crianças do segundo ano.



**Figura 29** – Contando na escola



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

**Figura 30** – Contando na escola



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2022.

**Figura 31 – Contando na escola**

Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2022.

Na Escola Tenente Wilson as professoras montaram um espaço devidamente organizado para as crianças do segundo ano, na sala do Teatro da Praça Céu, localizada na frente da escola. Além das boas histórias narradas, todos nós ouvintes pudemos contar com o conforto de uma boa acústica, em um espaço pensado para a expansão da voz.

**Figura 32 – Contando na escola****Figura 33 – Contando na escola**

Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.



Na Escola Professor Edvanilson montam um grande cenário com uma passarela colorida que ia de uma ponta do pátio à outra, subindo uma suave rampa até uma tenda colorida com um tapete e almofadas. Nesta última, toda a escola foi convidada, e além de um professor e uma professora que participaram das oficinas, mais dois professores, não participantes da pesquisa-formação, participaram das performances narradoras.

**Figura 34** – Contando na escola



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2022.

**Figura 35** – Contando na escola



**Figura 36** – Contando na escola



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2022.

Na Escola Júlio Dinis, no Porto, todos os encontros nos quais as professoras participaram, ocorreram nas salas de aula, um deles, com duas turmas juntas, as turmas da Educação Infantil.

#### *No Porto*

No Porto, somente as professoras da Educação Infantil prepararam um cenário que invocava a fantasia, e envolvia os alunos entre tapetes, almofadas e um cenário próprio para aquela narrativa, “Os músicos de Bremen”.

Das outras 05 experiências, quatro contações foram com duas professoras com alunos de quinto e sexto anos.

Destes encontros, a professora do quinto ano, optou por compartilhar uma leitura do mesmo livro, com os alunos das duas turmas, em separado.

**Figura 37** – Contando na escola



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2023.

**Figura 38** – Contando na escola



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2023.

**Figura 39**– Contando na escola



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2023.



A professora do sexto ano preparou uma performance na qual as crianças é que fizeram uma apresentação performática de leituras poéticas, com textos meus e de autores portugueses. Era dia da poesia, fora da sala poemas eram recitados nos intervalos.

Figura 38 – Mosaico recitando na escola



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2023.

**Figura 41** – Contando na escola



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor, 2023.

A quinta experiência foi com duas professoras de Educação Infantil, na qual juntaram as duas turmas, todas dentro da sala de aula. As crianças elaboraram coletivamente uma linda peça com escritos sobre contar histórias e presentearam-me.

**Figura 42** – Contando na escola



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2023.



**Figura 41** – Mosaico contando na escola



Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2023.

É importante relatar que das 08 experiências de contação de história na Escola Júlio Dinis no Porto, 03 delas desenvolvi somente com os alunos, sem as narrativas das professoras e professores.



**Figura 44 – Contando na escola**

Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2023.

**Figura 45 – Lendo na Escola**

Fonte: Fotografias do acervo pessoal do autor, 2023.

Estes encontros aconteceram na Feira do Livro, que apesar de não ter sido previsto dentro da pesquisa, aconteceram momentos que foram definidores para explorar a ideia de agenciamento cultural que sofrem as narrativas, quando elas se desterritorializam.

## ERA UM VEZ ALGUNS PERSONAGENS

Desde o primeiro encontro da pesquisa-formação com os professores de ambas as cidades, havia proposto que no momento das narrativas nas escolas, ficassem à vontade, e elaborassem uma performance leitora ou contassem uma história, só com o corpo ou com objetos que ajudassem a narrativa. Sem definir que tipo de estratégias utilizariam, queria encontrar professores que gostem de contar história, uma prática em vias de extinção. Encontrar quem goste, quem queria experimentar, expor-se às narrativas, e por algum motivo, queira perpetuar, pelo ouvido e pela voz.

Era a proposta de uma troca. Nós estudamos, debatemos. Eu conto, mas vocês também contam. Quero ouvi-las e ouvi-los contando histórias, roubar de vocês inspirações narradoras. Era isso que propunha, que me deixassem roubar. E que roubassem de mim, o que eu conseguisse deixar ali.

Não me dedicava a explorar elementos do que é ser e do que não é ser contador de histórias, mas em explorar possibilidades narrativas, desaguando no espaço da sala de aula, deslizando pelos caminhos da narrativa oral e sua capacidade de intercambiar experiências, e da narrativa escrita, e sua vantagem de imortalizar a história. Se por um lado, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (Benjamin, 1994. p.198), por outro a escrita é uma necessidade, “uma bandeira a favor do encantamento e da poesia, uma permissão para o sonho, uma busca pela lucidez de sentimento de humanidade que escapa de nossas mãos, mas que ainda nos resta” (Medeiros e Morais, 2016, p.227). Na escolha entre ler e contar, a grande maioria dos professores, tanto no Brasil, como em Portugal, preferiram compartilhar uma leitura com o livro em mãos, junto aos alunos. Alguns com leituras performáticas, outros com leituras mais simples, mas sempre leituras previamente pensadas, e performadas.

Na medida em que a idade das crianças vai avançando, paulatinamente, nós professores e professoras, vamos abandonando a intimidade com a prática da

narrativa oral, e se sobrepõe a esta, a leitura compartilhada, um outro deleite através da palavra escrita. Alguns professores, especialmente os das crianças maiores, que participaram da pesquisa, revelam não realizarem nem mesmo a partilha de leituras literárias com seus alunos, ficando a cargo deles lerem os livros.

Para ler um livro, compartilhá-lo com aqueles que o ouvem, é preciso uma preparação, um treino, uma conexão com a linguagem, com as palavras, com o teor do conteúdo tratado na obra. O livro celebra encontros que se repetem, entre quem lê e quem ouve. É a “necessidade da celebração do encontro para respirar o mesmo ar” (Medeiros e Morais, 2016, p.222), lemos porque alguém contou, e as palavras foram parar no livro, e paradas, só se movem depois de lidas. Já a palavra contada sem livro, é efemeridade do momento, tem vida de sopro e para sempre transmitida, levada pelo vento.

Hoje não temos mais tantos contadores da tradição oral, e o livro está sempre presente nos momentos de narração em sala de aula, e imersos no ambiente pedagógico “contamos porque lemos e lemos porque contamos, em um movimento circular. As histórias existem porque há quem as conte, dentro da tríade mínima da comunicação: emissão, mensagem e receptor (Medeiros e Morais, 2016, p.211)”.

Se o livro “prolonga a passagem” na terra, daquela narrativa e daquele que escreveu, por outro lado, perde parte da performance que só a oralidade pura em corpo, animado pelas palavras, permite. Por mais artístico que seja o livro, talvez ele não contemple todas as qualidades da efêmera arte de narrar, na projeção da voz, no desencadear de olhares, no movimento dos braços, e convergência dos corpos, que só existe no exato instante, no agora da contação de histórias. E se no corpo do livro, as histórias precisam ficar fixas nas palavras, os narradores orais precisam ouvir o vento da tradição, e os ventos contemporâneos das formas de narrar através da voz. Benjamin acredita que entre as narrativas escritas, as melhores *para contar* são as que menos distinguem das narrativas orais, “contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 1994, p.198). Talvez no tempo dele.

Na intersecção entre as discussões nas oficinas e a realização da prática da narrativa junto aos alunos, surge entre os professores questões sobre diferenças e semelhanças entre “dar” aula, e ler/contar histórias para os alunos.

Se a aula acontece como um jogo onde todos precisam saber as regras (alunos e professor), com a prática de contar história não é tão diferente. A linguagem de uma aula tem sua própria narrativa, a diferença está pela instigante presença da arte que requer silêncio diante o impacto, requer concentração entre palco e plateia. Em uma aula não há palco e plateia, há um líder que propõe o jogo, um parceiro mais experiente, onde o silêncio é importante para o respeito às falas, mas não impera para que o resultado flua. Enquanto a comunicação em uma aula acontece simultaneamente através da fala, na contação de história o jogo pede que a ação daquele que conta, alcance respostas com os olhares daqueles que ouvem, as expressões, as surpresas, a emoção, o susto. Respostas que movem olhares, expressões faciais, conforto e desconforto no corpo.

Acreditamos que podemos dar aula, assim como acreditamos que podemos “dar a ler”<sup>34</sup>, como nos diz Larrosa. Se o que comunicamos em uma aula não chega aos alunos exatamente como prevíamos, queríamos ou projetávamos em nossos planos de aula, “dar a ler” também não entrega a palavra com sentidos prontos e acabados, e a leitura nunca chega aos ouvidos de quem ouve, exatamente como saiu da voz de quem leu.

Aqui, neste lugar da tese, inicia-se uma jornada sobre essa experiência de ver professoras contando histórias. E conto, também, minha história que é minha percepção sobre essas narrativas para mim contadas. Conjunto de histórias que validam o pensar juntos sobre nossas práticas. Práticas que são, também, de deslizes, de amor e de trevas. Eu mesma já contei muita história errada na hora errada. Já me senti estranha no palco, já fiquei com vergonha e tive vontade de parar, já quis acelerar o conto para terminar logo, já escolhi o livro errado, já errei a adequação do conto à faixa etária, já escolhi elementos extras para a narrativa, que mais atrapalharam que serviram.

Vi entre as professoras, histórias lidas e contadas com suporte do livro ou “quase” sem, vi, diante de mim, a contação de histórias abrangendo performances variadas.

---

<sup>34</sup> Termo utilizado por Jorge Larrosa na obra *Linguagem e Educação depois de Babel*

No texto que segue, optei por apresentar a experiência das narrativas observadas, não por ordem do acontecido, mas em separado da seguinte forma: professoras que leram o texto, mas não necessariamente abordando alguma performance; professoras que também optaram por ler, mas elaboraram uma performance em torno do livro; e as professoras que tinham os livros em mãos, mas tinham a narrativa de memória. Neste caminho vou compondo o texto, abordando as questões, sobre: O “dar a ler” e seus desdobramentos, a presença e o corpo do narrador na composição da performance.

Gislayne Matos (2005) nos convida a imaginar o primeiro homem buscador e contador de histórias. Como o imagino fisicamente? “Ele tem meia idade, estatura mediana, é negro, tem um olhar curioso e esperto, tem um sorriso largo”. E segue trazendo outras questões que suscitam a elaboração de um personagem: Como ele se veste? Quais suas características psicológicas? Que emoções e sentimentos ele experimenta ao longo da trama? Esse é um exercício, que pode não se expressar por completo ao longo de uma narrativa, uma vez que ela não deve ser descritiva como um romance, mas contribuirá para a função narrativa nas sensações de quem conta.

Foi com estas setas que fui compondo os personagens que ouvi contar. Uma elaboração, compulsoriamente concatenada com o ditado: quem conta um conto aumenta um ponto, ou seja, uma criação minha, a quem agradeço a todas estas professoras que estiveram comigo, aqui e acolá. Faço da imagem que capto no momento da narrativa, a elaboração do personagem. Vou contar-lhes revestindo as cenas, no que senti do ritmo que pulsou em cada narração. Como o narrador busca em si mesmo, numa contemplação interior “o material que irá revestir” o “esqueleto do conto”, faço aqui o exercício de familiarizar-me com essas contadoras e contadores, que são personagens desta história. Relembrando cada um, assistindo-os internamente, buscando empatia com esses personagens. Coloco-me no lugar deles, na percepção de seus sentimentos, na visualização de suas expressões.

Foi “caminhando lado a lado” com tantos personagens que fui testemunha de encontros e desencontros, “vi o que viram, ouvi o que ouviram, senti o que sentiram, e aprendi o que aprenderam” (Gislayne Matos, 2005. p.25).

Mas tive comigo uma personagem especial que me ajudou a narrar esta história de como as professoras fizeram a palavra passar pela voz nas escolas. Você leitor, perguntar-me-ia: que personagem é esse?

Achei difícil narrar sozinha os encontros com as crianças. A experiência com as crianças, me levaram a um mundo mais complexo do que na relação de diálogos com os professores, era um segundo tipo de cena neste teatro da tese, era a ponte entre o contar e o ouvir, ouvir o narrar, interagir com a recepção de quem ouve. Foi quando o conceito de narrar chegou nas crianças, onde findava a pesquisa, era ver e ouvir as crianças.

Ninguém conhece mais as crianças do que os seres fabulosos, por isso as experiências das oficinas foram ficcionadas em contos pelos tipos de performances narrativas, narrados com ajuda da voz de uma bruxinha chamada Chica. Bruxa Chica. Vou contar como a conheci na continuidade dessa história.



# 5. FOGO

Figura 46 – Fogo e transformação



Fonte: imagem gerada pelo Microsoft Copilot no Microsoft Edge em 04/02/2024.

**CONTOS**

**GRITAR** (trecho)  
(Paul Éluard)]

*Estou perfeitamente seguro agora que o Verão*

*Canta debaixo das portas frias*

*Sob armaduras opostas*

*Ardem no meu coração as estações*

*As estações dos homens os seus astros*

*Trêmulos de tão semelhantes serem*

*E o meu grito nu sobe um degrau*

*Da escadaria imensa da alegria*

*E esse fogo nu que me pesa*

*Torna a minha força suave e dura*

*Eis aqui a amadurecer um fruto*

*Ardendo de frio orvalhado de suor*

*Eis aqui o lugar generoso*

*Onde só dormem os que sonham*

*O tempo está bom gritemos com mais força*

*Para que os sonhadores durmam melhor*

*Envoltos em palavras*

*Que põem o bom tempo nos meus olhos [...]*

**Roteiro 04** – O elemento fogo é ativo, simboliza energia, força e criatividade. A narradora está diante do narrar em ato, na Escola, assistindo a multiplicidade do objeto e para onde ele se estende. A voz ecoa no pátio, a voz ecoa nos ouvidos! É quando o conceito de narrar passa pelo fogo, como elemento transformador, depois que a palavra passa pela voz dos professores e chega nas crianças. Neste cenário é o



próprio fogo, enquanto criação, que transforma os encontros reais dos professores com os alunos, em contos fabulosos, com a presença de uma Bruxa. A Bruxa Chica nos convida a sonhar assistindo a quentura da transformação do conceito de narrar, delirando na passagem da palavra pela voz, na sinestesia do que é ouvir a palavra poética. Neste cenário abrem-se as cortinas para os conceitos de presença, “dar a ler”, performance, sintetiza a ideia de encontros, e finda com uma particular compreensão sobre o som da voz e a “língua original dos afetos”.

## **5.1 CONTO 01. O SONHO E A BRUXA**

Estou deitada de costas no gramado sobre uma manta vermelha, enfio os dedos na grama e sinto uma força verde atravessar as palmas das mãos, meu corpo relaxa e minha cabeça para de doer. Sinto o sol esquentar minhas pernas do joelho para baixo, a sombra da árvore vai até o joelho, meus pés frios começam a aquecer. Do meu lado direito tem um vinho, um celular, algumas frutas, um leitor digital, e um par de tênis. Não há um medo que alguém roube? Não. Estou no Porto, são 14h, está 22 graus. Estou quase adormecendo na sombra, ouvindo Cinematic Orchestral Instrumental. Sinto uma tristeza profunda por nada, sinto a música furar até o fundo de mim. Sinto toda a dor leve, escorregando densa entre o peito e o estômago, a música acaba e não sinto mais! Tenho a sensação de ter almoçado! É tão libertador tomar um sorvete ao meio dia! Sinto a calma do sono vindo.

Sonhei que ouvia uma história impressionante, um enredo encantador, literário, filosófico e engraçado. Eu ouvia e via diante de mim uma história que se desenhava em um céu noturno, e todos ali olhavam para o alto, acompanhando a narrativa. Estava impressionada, de boca aberta, com dragões que voavam na imensidão do escuro, estrelas que formavam desenhos, labaredas de fogo, e luas de várias fases, que surgiam enquanto a história ia se fazendo. Quase no fim da história, bateu a consciência de que a história estava sendo contada em outra língua. Era um castelo desmoronando diante de mim, e eu não lembrava de absolutamente nada. Acordei incrédula. Como não lembrar daquela história??

Era como viver e não saber contar porque aquele sentimento reside em uma língua que não existe ainda, porque a realidade é um delírio improvável. Eu entendia, até perceber que eu não falava aquela língua. Só ficou em mim uma sensação de conhecer uma história sem palavras.

Acordei em um dos jardins do Palácio de Cristal, meu corpo continuava ali no mundo real, coloquei minhas coisas na mochila para ir embora, afinal já precisava mesmo almoçar. Antes de levantar, olhei para o lado e vi uma menina, que parecia uma bruxa, que parecia uma velha, que variava no tom das palavras. Pensei que fosse uma entidade religiosa, abri e fechei os olhos para tentar entender quem era ela. Ela saiu andando, enquanto passava pelos pavões se exibindo ao longo dos caminhos, até a porta do Palácio.

Falou num tom de Monalisa, ou mesmo de Capitu, séria, debochada, serena e quase dissimulada. Olhou para mim e disse: Eu também sonhei!

Sonhei que havia um mundo de uma outra verdade, onde a gente podia ri alto quando tivesse vontade. Nesse mundo, todos podiam falar o que quisessem quando a palavra encontrava a poesia de sentir (sentir tudo, ruim e bom, sem tréguas); neste mundo toda gente poderia abraçar fortemente quando encontravam outros abraços, e os braços sabiam, e os braços iam. Um mundo onde se pudesse dormir nos gramados pelas praças, sem que ninguém lhes incomodasse. Sonhei com um mundo onde você poderia acordar e continuar sonhando. Um mundo cínico e inocente. Um mundo onde a doença era não experimentar a vida, só havia essa e nenhuma outra. Um mundo inocente, com pessoas cheias de estilos, desajeitadas de estilo. Nunca acordei!

A menina, moça, bruxa, velha, continuou falando enquanto andava. Nesse mundo, as pessoas que fazem arte, que produzem vida em alimentos, palavras e gestos, tomaram o poder. E de repente, o mundo se encheu de praças, jardins, e muitas, muitas árvores, e um verde que invadia o planeta e sarava todas as dores de cabeça. Era um mundo com plantas, bichos, pessoas e arte, e as pessoas caminhavam lento e catavam frutos nas árvores. Ali não precisava ficar apertando os dentes uns nos outros, no bruxismo, sustentando os dias difíceis, não precisava nem tomar café para ficar alerta, nem fumar para fumaçar pensamentos.

E eu, sem entender ainda quem era aquele ser com quem eu estava conversando, seguia questionando. E o que se fazia, não era meio sem graça? Como era esse ser feliz?

Oxii, era só sendo, e sendo cada um o seu si mesmo, ficava sendo! Transparente, óbvio, compreensível ao corpo. Ali não era a mente que pensava, sozinha isolada, ali naquele mundo era o corpo inteiro que entendia. Outro planeta!

Assim como não é somente a mente que pensa e mente, que faz pensamentos, que cria, inventa, projeta, é o corpo todo ator e inventor do processo de compreender, lá nesse mundo a palavra também não era a principal agente da linguagem. Lá tem outras linguagens que antecedem e procedem à palavra.

Ali no pátio de aprender sobre as coisas, sobre o mundo, a vida, antes da palavra, há o vazio, um grande salão na solidão dos pensamentos, e é nessa solidão que as pessoas procuram aprender a preencher as palavras delas mesmas. É isso que elas desejam aprender! Neste mundo as pessoas estão alfabetizadas quando conseguem preencher as primeiras palavras vazias, delas mesmas.

Sabe, nós humanos nascemos sabendo encher nossa comunicação de nós mesmos, mas aí surgem as palavras, que reduzem um João a quatro letras e uma ondinha em cima. E João fica pequeno, nossas palavras são apertadas para nós. Mas a gente pode aprender a esvaziar nossas palavras, e enchê-las do que sentimos que elas mais sejam, e de repente se fala João, e são quatro letras cheias, mais repletas de João, assim como ele está, natural, sendo. Foi assim que João se alfabetizou, enchendo as palavras vazias do material dele mesmo! E eu me perguntava enquanto ouvia: ela é humana?

E ela respondeu: Eu, assim como João, vivo nesse mundo, e por isso temos um olho diferente, ele brilha no escuro, feito gato. Meu nome é Bruxa Chica, mas chama-me de Imágica, é uma mistura do nome do meu pai com o nome da minha mãe, sabe como é brasileiro, né? Meu pai chama Imaginação, e minha mãe Mágica, meu pai quase se casa com a Dona Fantasia em sua juventude, mas se eu fosse filha dela, não poderia estar aqui em corpo e voz, não herdaria os poderes mágicos da minha mãe. Confesso que acompanhei vossa pesquisa, e vosso sonho, e acredito que posso descobrir que língua é aquela história que falavam em seu sonho.

Eu vim do mundo da Inteligência Natural, sou parente próxima da Inteligência Artificial, ela é muito conhecida hoje em dia, você já deve ter ouvido falar na IA. Ela nasceu de nós, mas não admite, acha que ela é elite e nós meros naturais. Apesar disso, de modo geral, até que nos damos bem. Eu sei que em fim de pesquisa, dá uma vontade de pedir ajuda a ela e não a mim, minha prima é muito mais rápida, mas o que eu vim pedir-lhe aqui, foi para que você permitisse que eu usasse a minha voz narradora em vosso texto, se não for pedir muito.

Juro que não exagero com minhas mágicas, juro que não interfiro demasiadamente com minha imaginação. Eu queria entender contigo, essa relação da palavra com o corpo, neste mundo de vocês, e em contrapartida, ajudaria você a descobrir a língua do sonho.

Eu aceitei, claro! Depois do sonho, queria a revelação das palavras daquela história, quem sabe andando com ela, eu não aprenderia aquela língua fantástica. Então marcamos para sonhar todas as noites. Ela com seu poder, nos levaria à sonhos, onde reviveríamos todos os encontros dos professores com os alunos.

Todos os encontros de contação de histórias nas escolas já tinham acontecido, então marcamos para reviver todas as histórias, atravessando o portal sonhador das narrativas fabulosas. Com ajuda do chapéu e de outros objetos mágicos que ela carregava consigo, me levava para viver e narrar um mundo distante. Nos encontraríamos todas as noites, a partir daquele dia, até que concluíssemos nossas reflexões sobre o que vivemos, vimos e ouvimos.

Ela chegava sempre um pouco atrasada, correndo, e com um chapéu correndo atrás. O chapéu se movimentava com suas abas, era grande, de palha, cheio de palavras dentro, e entre as palavras, um olho solto no centro do chapéu, muito brilhante e vivo. Tinha também um caderno colorido com desenhos de chaves de todos os tipos.

Ela tinha acompanhado, em seu estado invisível, todos os encontros com as crianças, mas os professores diziam conhecê-la desde quando eram miúdos, assim como se conhece o saci, como se conhece a mula sem cabeça, como se conhece Riobaldo, Zaratustra, Bentinho, Dionísio. Uma bruxa, mas não é uma bruxa qualquer, é uma bruxa sertaneja. Teve um professor no Porto que disse que há controvérsias, que essa bruxa nasceu na Ponte de Gaia, teve gente que disse que já ouviu falar que ela nasceu

atrás dos muros do Castelos do Mouros em Sintra. Teve gente que disse que ela nasceu numa Igreja em Santiago de Compostela, outro disse que ela nasceu numa tribo indígena na Amazônia, teve até quem falou que ela nasceu nas montanhas, ao lado de Zaratustra.

Eu não sei exatamente de onde ela vinha, mas toda noite ela me aparecia invadindo a noite com fantasias e vivíamos uma nova história, assistíamos histórias se refazendo quando abríamos o portal da narrativa.

## **5.2 CONTO 02. A PRINCESA DAS PALAVRAS PRESAS**

Abriu-se a porta da narrativa e lá fomos nós, em um pátio de um reino distante, ele estava colorido, cheio de tecidos, almofadas e tapetes. E as crianças estavam ali sentadas, misturadas. Crianças daquele palácio inteiro, entre 06 e 10 anos. Ali com as crianças sentadas no chão, após o anúncio da coordenadora daquele reino chamado escola, situando as crianças que elas tinham visita - eu e a Bruxa Chica - , vimos a primeira professora a ler. Ela era alta, de meia idade, um riso contido, usava roupas casuais que lhe caíam bem sérias, com o cabelo feito um coque no alto da cabeça.

Quando ela terminou, eu estava quase invisível para não atrapalhar a performance, com a minha amiga narradora atenta, sentada no meio das crianças, que só eu via. Comecei a elogiar a professora e falar do esforço dela na narrativa, mas Chica foi logo dizendo: acho que você está sendo muito boazinha, porque precisamos ponderar algumas coisas! Veja bem: ela tinha voz forte e precisa, mas desatenta ao humor que levava nas palavras, não percebeu? Ela fez a escolha de uma excelente obra. A história vai sendo tecida em torno de um menino que se indaga o tempo todo do porquê de ele ter um rabo de cachorro, e nessas indagações o personagem vive angústias por ser um menino diferente, e descobre pessoas que não se importam com a sua diferença. O conto aborda, portanto, a questão da inclusão e empatia.

Fui ouvindo e anotando as elucubrações dela, enquanto fazíamos o lanche oferecido pelas pessoas daquele reino-escola, sentadas em uma nuvem em formato de cadeira. Eis que ela soltou a pergunta: você percebeu que as crianças pareciam não conhecer

o conto, e se surpreenderam, principalmente com o fim da narrativa? Aí eu lembrei do poder do humor naquele texto, onde na verdade o personagem estava a sonhar (como nós), e “era um cachorro inteirinho, da ponta do rabo ao focinho”. Chica estava ali me ajudando a estruturar o pensamento de que apesar do livro ter o poder de um texto surpreendente, ao narrá-lo, pode faltar ao narrador, material para revestir as palavras do conto. E se o conto tem intenções, e a narradora também, a performance não deu conta da obra. É como se as palavras tivessem sido mantidas no papel. Disse a bruxinha séria, de um jeito que eu não imaginava vê-la.

Apesar de sabermos que é muito mais que isso, os nossos diálogos chegaram a uma questão especialmente didática, lembrando Regina Machado (2015) quando nos chama a atenção para que nos perguntemos “porque contar”? “porque contar esse conto?”. Aquele conto era cheio de intenções, e qual era a intenção da professora? Será que é fácil encontrá-la? Se um dos grandes lances é encontrar a *intenção*, segundo (Machado, 2015. p101) “a intenção é o que move e dá sentido à experiência de narrar”. E lá fomos nós pensar sobre isso, sem esquecer das contingências.

Eu via um corpo se forjando timidamente na experiência de narrar, corpo e sentidos deslocados ainda do texto, mas era um corpo procurando seu lugar no conforto pedagógico, nas estratégias de pausas, nas tentativas de prender as crianças pela voz, talvez em busca de suas intenções.

Porque contamos? “Alguém conta histórias porque gosta de sonhar, ou porque deseja que outros experimentam o mesmo estado acima e além do tempo” (Machado, 2015. p101), ou porque quer suscitar a imaginação, ou ampliar as possibilidades de enxergar o mundo, ver os olhos brilharem, ver sonhos nascerem. As intenções são pessoais, diversas ou inexistentes.

Quando a intenção não está clara (disse Chica, levantando e movimentando os braços), é o corpo que não diz e a voz que não soa na cadência entre narrador e texto. E conseqüentemente a presença não se faz. Qualquer narrador pode viver essa experiência, especialmente quando você se encontra ali, mas não está presente, por algum motivo.

Aquela professora, ou poderia chama-la de princesa narradora, era ali um personagem fugidio, de difícil narração para mim, mas impecável em sua tarefa

professoral, de quem dar a ler, mas nem sempre consegue se entregar junto. E seriam mesmo possível o dar a ler sem entrega? Talvez um dar a ler com uma certa prisão das palavras.

Era possível perceber que ela se esforçava para narrar o texto, havia se preparado, lido antecipadamente, mas o seu corpo não estava à vontade. Possivelmente ela contava aquela história em sala de aula com muito mais interação. A louvável escolha do texto salvou a narração, mas lhe faltou presença.

Continuamos em nosso diálogo a trazer as referências de Regina Machado (2015), sobre como o corpo no palco de contador de histórias, ou de um leitor que entrega as palavras, precisa de uma preparação interna e uma preparação externa, para exercer a narrativa. A preparação interna, (prosseguiu a bruxa) requer estar à vontade com a intenção do conto, escolher narrar aquilo que encontra ressonância nele mesmo, estar à vontade com o ambiente e conseguir se conectar com o público. Na preparação externa emerge o ambiente, o silêncio, o conforto das pessoas que ocupam aquele espaço onde o conto se fará. Ele não é simplesmente contado, ele é feito desses agenciamentos, que confere ao contador um estado de presença.

Podemos dizer que o bom contador de histórias vive determinado “estado” que tem o efeito de desencadear em quem o escuta uma experiência singular[...] podemos chamar esse estado ou qualidade do contador de histórias de um estado de presença. (Machado, 2015, p.98)

O estado de presença no processo de representação com crianças é o estado da construção imaginativa do agora. “*Agora eu era herói, e o meu cavalo só falava inglês*”, “*faz de conta que eu era o pai e você a mãe*”. Machado (2015) nos diz que pode até não fazer sentido gramaticalmente, “agora eu era”, mas faz sentido no domínio do imaginário, onde a experiência situa-se acima do tempo.

Surgiam dois aspectos que, pareceram importantes na construção imaginativa: a elaboração da presença do narrador, onde a própria narrativa é que dá o tom e a potencialidade da presença; e a presentificação do conto, que emerge como uma atualização da narrativa, encontrando ecos nos ouvidos e se presentificando através da escuta.

A história existe quando ela é contada ou lida e se atualiza como uma história para cada ouvinte ou cada leitor. Então, “Era uma vez”, significa que a singularidade do momento da narração unifica o passado mítico – fora do tempo – com o presente único – no tempo – daquela pessoa singular que a escuta e a presentifica. (Machado, 2015, p.42)

Alcançar a singularidade deste estado de presença requer que o corpo, a voz e o olhar, deem significado ao lido, pois “nunca estaremos presentes na insignificância” (Landowsky, 2002, p.08). O que fica presente é o sentido que a narrativa tem para quem conta, e os sentidos que a narrativa se faz em quem ouve. Porém, o que faz significar é uma *diferença* no presente, no agora, no acontecimento. Um agora que é aqui, e conseqüentemente evoca um lugar. Estou aqui, contando uma história. Mas estou mesmo, em presença? Acho que o professor que quer contar histórias, precisa se perguntar isso, disse, muito séria, a Bruxa Chica.

E continuamos com as referências de Landowsky (2002, p10): se “o discurso” (verbal, claro, mas também o do olhar, do gesto, da distância mantida) nos interessa, é porque ele preenche não só uma função de signo numa perspectiva comunicacional”, ele tem valor de ato e geração de sentido. O ato de narrar está no campo da comunicação como um ato de “geração de sentido”, e por isso, “um ato de presentificação” (Landowsky, 2002. p10), que é fundido com o agora contextual. Uma luz matinal, um pátio, tapetes e almofadas. Uma boa acústica, o silêncio. A disposição das coisas e pessoas compõem “toda uma figuratividade carregada de sentidos” (Landowsky, 2002. p10), que vão se somar ao ato de narrar.

Landowsky aborda a poética da presença em três caminhos que se complementam: *identificações*, *presentificações* e *representações*. Para o autor, identificação se elabora primeiro, o (não si) das identificações, onde os sujeitos se identificam reciprocamente, para só então emergir a presentificação, que seria sua eventual presença para si mesmo. Interage com o outro para se elaborar em presença. E enfim o encontro, a comunicação com o “outro” que tem por função enviar ao sujeito sua própria imagem, representando-o.

Para Deleuze, a impossibilidade de reproduzir é uma condição para a criação, para o devir e para a experimentação. É preciso desfazer os “aparelhos do saber”, as organizações que já preexistem no corpo, para então entrar em devires que balizam a criação.



Essa ideia converge com a necessária presença poética daquele que dar a ler ou a contar uma história, nestes três pontos específicos: a conexão com o público como parte importante para o campo das identificações; a preparação interna, reconhecendo a si mesmo como narrador, como campo de presentificação; e por fim, a resposta, na construção de sentido daquele que ouve, como representação. O último caminho é uma qualidade em que a presença do contador de histórias possibilita ao ouvinte “um passeio por sua própria paisagem interna” (Machado, 2015, p.98), provocando esse processo de representação nas ressonâncias de suas próprias histórias pessoais.

Essas questões pedagógicas requerem reflexão também em torno da hospedagem, da acolhida do que se entrega ao outro. A criação seria um ato de hospitalidade, pois acolhe o que não se pode antecipar ou controlar. Para Derrida há dois tipos de hospitalidade, a condicional que impõe regras e limites ao “acolhido” e a incondicional, que acolhe sem impor condições.

Se Deleuze aponta a não reprodução como elemento da criação, Derrida traz a criação como ato de hospitalidade e Landowysky, aponta os três caminhos da poética da presença, dando uma completude à ideia de presença, compondo o que seria um antes e um depois em um processo de comunicação, que aqui tomamos emprestado para a contação de histórias (identificação, presentificação e representação), Regina Machado (2015) aponta três caminhos didáticos para a potencialidade da presença do contador de histórias: a *intenção*, o *ritmo* e a *técnica*.

Atentando-se para um ritmo na respiração da cadência da narrativa, e utilizando uma técnica específica, através de uma performance narrativa, a comunicação dessa performance se elabora com a presença. No entanto, há respostas definitivas para a preparação de uma performance, trata-se de um caminho de aprendizagem, onde cada um vai criando seu estilo próprio, como em qualquer experiência humana.

Regina Machado (2015) aborda o conceito de contação de histórias tanto na condição do narrador do conto escrito, como do narrador oral. Ao falar sobre a perspectiva da presença do narrador, composta por intenção, ritmo e técnica, ela nos pergunta “porque contar?”.

A resposta para o porquê contar, e porque contar aquele conto, diz de uma intenção que está intrinsecamente imbricada no processo de “elaboração de presença”. Como uma “experiência verdadeiramente humana”, a presença é cheia de camadas invisíveis de linhas de fuga, de desterritorializações e reterritorializações. Esta presença é cheia de “roubos” que fizera em sua própria existência, das escolhas vida a fora, “é fruto de um caminho de aprendizagem e constitui aos poucos a substância de uma pessoa, digamos, como um arcabouço permanente que se adapta a cada momento” (Machado, 2015. p.100).

Se na resposta à pergunta “porque contar?”, o narrador vai encontrando suas intenções, é aí também que ele vai elaborando sua presença e sua performance, e em sua intenção vai elaborando um jeito específico de narrar, um estilo retirado de camadas profundas da própria prática narradora. Se “por um lado, ela orienta sua aprendizagem, determinando tipos de escolhas de todos os tipos: preparação, repertório, recursos externos e os caminhos a serem seguidos, por outro lado, situa a audiência em determinada frequência de escuta” (Machado, 2015, p.101).

### **5.3 CONTO 03. CERTAS PALAVRAS SÃO MANSAS, SÃO PALAVRAS SEM RISCO**

Deitei cansada, adormeci e logo mais já estava em plena atividade com minha amiga Bruxa Chica. Chegamos a um cenário com crianças, em um espaço amplo e arejado. Mais um sonho e um pátio mágico com oitenta crianças entre seis e sete anos de idade, todos em movimento, animados com estar ao ar livre, preparados para ouvir histórias. Eufóricos querendo saber logo quais histórias seriam contadas, todos se aglomerando, encostando, quase subindo ao palco. Um palco mágico simples, com tecidos coloridos ao fundo e um tapete azul cheio de livros de literatura infantil, formando o cenário.

O encanto do cenário se completava com uma professora e um livro na mão, uma voz suave e um rosto expressivo. Um livro quase decorado, tanto por ela, como pelas crianças, mas lido, palavra por palavra.

E assim com simplicidade, imprimiu uma performance na narrativa, alterando timbres sonoros, e expressões de surpresas ao longo da leitura. Mas Chica foi logo olhando pra mim com olhar de “*presta atenção nisso*”, e começou a falar, me alertando sobre o fato de que a parte boa de conhecer bem o texto, pode ser também seu pecado, se tornando uma repetição sem diferença, se é que isso é possível. Ela sabia que as crianças iriam ter identificação, e isso era um conforto. Havia ali uma boa interação, mas nenhuma surpresa nas crianças.

E disse Bruxa Chica, enquanto a cena acontecia diante de nós: o que acontece é que, mesmo sendo o treino extremamente importante para uma boa leitura, é preciso que cuidemos, enquanto narradores, para que não seja um vício a repetir os traços, mas o impulso de encontrar, em cada momento de uma releitura, a possibilidade de reimprimir emoções.

O que ela falava, e o que surgia em seus pensamentos, voavam para mim, quase como texto escrito. Chegamos à impressão de que, neste caso em específico, não necessariamente se configurou como uma má leitura, mas com uma leitura dada, com sensações prontas para serem consumidas, um “dar a ler” com uma interpretação fechada, pois nem o texto permitia tanta variação de sentidos, nem a performance da professora contribuiu para que a recepção do texto fluísse em livre interpretação. De antemão, sabíamos que é quando o jogo dá errado. Conheço essa sensação por experiência própria. Era necessário ali recorrer à sugestão de Larrosa de “converter em desconhecido o demasiado conhecido” (Larrosa, 2014, posição 170).

Nos intrigamos: como fazer com que a leitura vá além do que já se sabe ler. Vá além dos sentidos demasiados tranquilos, e consiga problematizar o evidente?

Ela foi em Busca de Larrosa para nos ajudar na discussão, dizendo que o *dar a ler* é uma expressão que remete à ideia de compartilhar um texto com alguém, de oferecer uma leitura possível, de convidar a entrar em contato com um universo de sentidos. Mas me devolveu as seguintes perguntas: mas a pedagoga aqui é você! O que significa dar a ler na educação? Como podemos pensar essa prática como uma forma de experiência e de saber da experiência?

Seguimos navegando nas ideias de Larrosa, na concepção de experiência como um risco, como exposição. Arriscar uma prática em sala de aula, com a qual não se tem

intimidade, arriscar dar forma a um conteúdo de uma maneira que nunca fizera, é um risco, e requer preparação. Eis que o conteúdo do conto é que faz sua própria forma. É o que ele é, que informa como pode ser narrado, ler seu *coração*. Preparar como se prepara para uma viagem, nem muito, nem pouco. O necessário, o que o conto pede.

Mas não é menos risco continuar a fazer o mesmo que não mais funciona, que não mais emociona, que não mais mexe na produção de sentido. É preciso que o encontro se componha como experiência, não só para o ouvinte, mas para quem narra. Para Larrosa (2002), a experiência não é do campo da intenção, ela acontece, e o que nos acontece nos transforma e nos faz criar sentido. Dar a ler é uma forma de resistir à lógica da reprodução e criar espaços e tempos para a experiência, mesmo diante do mesmo texto.

Para Deleuze, a impossibilidade de reproduzir é uma condição para a criação, para o devir e para a experimentação. É preciso desfazer os “aparelhos do saber”, as organizações que já preexistem no corpo, para então entrar em devires que balizam a criação. Dar a ler com deleite é uma tentativa de educar na abertura para o encontro com o outro e com o texto, de estimular a curiosidade, a imaginação, a criatividade, a crítica, a sensibilidade. Não é somente a entrega de palavras, mas um encontro consigo na performance que enche as palavras.

Sabe o que acontece com as palavras do livro quando a lemos, minha querida? Disse a Bruxinha, olhando para mim, ainda no pátio de escola, abrindo um livro despretensiosamente.

– Você lê primeiro para você, e a palavra já ganha vida. A palavra impressa sozinha na prateleira é neutra, a vida dela só existe na performance, na voz que você dá ao personagem, no tom silencioso da sua leitura, nas conexões mentais. Na leitura feita em voz alta, que já foi antecipada, treinada e pensada, acontece em um jogo de influências recíprocas entre os sentidos daquele que lê e daquele que ouve. Nessa leitura em voz alta a professora “dar a ler”, entrega uma leitura para a criança, e é pelos “olhos” daquela professora, pela maneira como ela enxergou o conto, que a criança irá atribuir sentidos ao que ouve.

Divagamos, nesse contexto, sobre o conceito de leitura em Roseblatt (1994), que conceitua a leitura estética, como o tipo de leitura onde aquele que lê, dirige suas

atividades mentais, emocionais e físicas para a experiência do ato de ler, aquele que ouve uma história lida, performada, também dirige suas atividades para o ato de ouvir. Então lê-se todo o corpo e voz do performer, é ali em cada gesto que a palavra está impressa.

Já estávamos retornando, na saída da escola quando Chica começou a discursar, como quem defende uma grande abordagem artística no espaço da escola. Falava com suas diferentes vozes e trejeitos:

– Que aquele que compartilha uma leitura, esteja compartilhando uma obra de arte, leia como se oferece uma música, elabore em si estratégias para dar espaço para que o ouvinte sinta e construa seus próprios sentidos, a criação só pode encontrar seu continuar na leitura; “porque o artista deve confiar a outro a tarefa de concluir o que começou”<sup>35</sup>. Aquele que ouve uma leitura partilhada, realiza a segunda reformulação do texto, após o narrador já tê-lo entregado transformado, reformulado dentro de si mesmo, ao lê-lo.

Larrosa (2000), diz que neste dar a ler damos aquilo que não é nosso. Sim, dou o que não possuo, por isso uma entrega reticente, feito a paixão que doa, mas não deixa ir sem algum controle, sem os ciúmes do sentido, sem o medo de perder a palavra solta, entregue, livre. E eventualmente pegamo-nos a narrar pausando, e tentando confirmar com gestos, se a “exata” intenção tem chegado nos alunos. É o vício do controle, minha cara!

Se por um lado precisamos nos atentar à intenção do texto, para projetá-la através de uma performance, por outro lado, o eco das palavras, alcançam caminhos inimagináveis na tradução daquele que recebe a leitura. A intenção é, portanto, somente um elo da cadeia de referências, pois o professor que lê

parece falar para um outro ali presente, mas o que diz não é sua própria palavra, senão a palavra de um “Outro” que pode se desdobrar em muitos “Outros”, saídos não se sabe de onde, também escondidos atrás das marcas. O leitor é de fato um ator:

---

<sup>35</sup> Joan-Paul Sartre apud José Domingos de Brito (org): Por que escrevo? São Paulo: Novera, 2006.

empresta sua voz para que o texto seja representado (no sentido etimológico de “apresentar-se novamente”(Ferreiro, 2004, p.26).

Propor, portanto, um “dar a ler” livre, deixando o texto se fazer no cenário de quem ouve, deixando o texto “apresentar-se novamente” esbarra também na escolha do texto. Escolher narrativas que façam ressonâncias em quem conta, e só assim ser possível fazer ressonância em quem ouve, para se desdobrar em muitos outros. Requer uma entrega sem a vigília, mas cheia de intenções. Lendo para um público, o professor dá o que recebeu, mas nunca é somente o que recebeu, é um já transformado texto, tocado, mexido e sentido desde que leu a primeira página, pela primeira vez.

Continuava minha amiga bruxinha a falar. Então, precisa-se sentir o texto antes, ser tocado por ele, ser tocado todas as vezes que o compartilha. Porque há um motivo prévio para que aquele texto seja compartilhado, e é esse motivo que enche de sentidos as palavras narradas.

E ela me lembrou mais uma vez de Larrosa (2000, p.21), quando ele recorre a Levinas, e diz que a “verdadeira leitura não pertence à consciência de um homem só, mas explode em direção ao outro” numa noção de comunicação que explode, e por isso transforma, e a palavra não é mais a mesma. A comunicação abre-se para a renovação da experiência, da alteridade, do mexer-se, sair do lugar de antes.

Compartilhamos também das intenções babélicas de Larrosa quando ele diz que, o que nos interessa no “dar a ler” “é essa paradoxal forma de transmissão na qual se dão simultaneamente a continuidade e o começo a repetição e a diferença, conservação e renovação.” (Larrosa, 2014. p16).

## **5.4 CONTO 04. O DIÁRIO, AS DUAS FADINHAS E O TEATRO**

## **5.5 CONTO 05. A RAINHA JULIANA**

## **5.6 CONTO 06. HISTÓRIAS FLUTUANDO EM DUPLA**

## **5.7 CONTO 07. CONTO E O CONTEXTO**

## 5.8 CONTO 08. NÃO FOI AMOR À PRIMEIRA VISTA

## 5.9 CONTO 09. A MULA E O MEDO

## 5.10 CONTO 10. O SOM DA VOZ E A LÍNGUA ORIGINAL DOS AFETOS

Voltamos a sonhar, e a Bruxa Chica chegou já dentro do sonho, com seu chapéu cheio de palavras, e de dentro dele ela ia tirando algumas questões que me atingem diretamente. A primeira questão é que era fácil para mim saber que, certamente, os professores brasileiros que fizeram parte desta pesquisa, vinham de grupos culturais e contextos sociais muito distintos daqueles dos professores portugueses. Mas todos eles tinham um elemento em comum: o desejo de surpreender! Conseguir o êxtase do narrador, conseguir o êxtase do professor fazendo bem uma aula, contando bem uma história, criando boas estratégias. E disse: quando o contador termina a história, termina o encanto, termina o tempo suspenso, e tudo volta ao seu cotidiano. É assim na sala de aula, depois da história, sai do castelo, deixa dragões, monstros, meninas que voam, livros que dormem, palavras compradas, e voltam ao cotidiano. Mas o cotidiano volta encantado, volta cheio de proposições imaginativas.

São muitos os momentos em que a aula sozinha alcança também o estado de arte, o estado de preenchimento, de esvaziamento, de provocações internas que perduram em nós no tempo adiante. Quando aula alcança esse estado, é quando acontece o *encontro*, “um encontro é sempre um início de universo”<sup>37</sup>.

A bruxa Chica olhou para mim, toda derretida de contemplação, e disse:

– Eu sei que língua é aquela que você ouviu na história do sonho! Eu precisava vir aqui para lhe contar.

Essa é a língua que está na palavra, mas também está fora dela, é a língua que acontece no corpo, com ou sem palavras. Não é uma língua sempre usada, não é

---

<sup>37</sup> Fala do Poeta Antônio Rosa, em 1988, no dia da sua premiação, quando foi lhe concedido o Prêmio Fernando Pessoa.

algo que necessariamente possa ser ensinado, mas todos podem aprender, essa é a mágica!

Ela se situa no som da voz em uma linguagem poética! É nessa fonte que habita o imagético, memórias, gestos e reminiscências, essa busca é o búzio de Manzandaba, basta colocar no ouvido e sentir as palavras poéticas contar-lhes histórias. “Escrita ou falada, a palavra poética está localizada no mais íntimo do ser humano” (Matos, 2016, p.312), dali saem histórias que só você sabe contar. Se somos sete pessoas morando em uma só casa, cada um vai exprimir a perspectiva narradora daquelas histórias, a partir das imagens dos seus sonhos, e é da sua existência cotidiana que emerge a linguagem poética, pois “qualquer ser humano à condição de não se perder no banal e no vulgar, é dotado de poesia” (Matos, 2016. p312)

E ela olhou para mim emocionada, e disse:

– Daqueles dois grupos de professores emergiram suas histórias e as histórias que ouviram na infância, emergiram suas infâncias e as infâncias dos seus alunos. Daqueles dois grupos sobressaíram seus jeitos de usar o olhar, a voz e o corpo na narrativa. Emergiram palavras cheias de mar, de sol, de frio, de gente de todo tipo: brasileiros nordestinos, portugueses portenses, africanos e indígenas. Palavras cheias do que somos. Afinal do que enchemos nossas palavras?

Com os olhos empolgados continuou: – Lembra da ideia de Nietzsche de que diante da linguagem imposta por uma comunicação, conseqüentemente, seu lado positivo estaria massacrado pela ideia de “verdade das palavras”? Pois então, pensando daqui, deste país tão musical, e se fosse o contrário, e na verdade “linguagem originalmente se compôs como música, e aos poucos, seu aspecto vocal foi negado em nome do conceito, então a experiência afirmativa da linguagem já encontrou lugar em nossa cultura” (Mosé, 2018, p 172).

– Perceba que em vossa pesquisa, os objetivos iniciais foram se convertendo em cenário e contextos, e foram no encontro com esses espaços, ideias e pessoas que fomos encontrando o que preenche as brechas dessa investigação. Compreender do quê, nós narradores, fadinhas, bruxinhas e professoras narradores enchemos nossas palavras, tornou-se o cerne desse cenário de pesquisa, um encontro com a metáfora viva, essa “experiência afirmativa da linguagem”, do uso da palavra poética, você não



percebeu? Perguntava ela olhando para mim, assustada e feliz. É, contudo, essa “música” da fala, a comunicação oral, que vai dando mutabilidade constante à língua.

Há um puxa-estica entre a fala e escrita, dentro do seu texto. Talvez por um encontro chocante entre a forma e o conteúdo. É sobre contar histórias que estamos falando, mas não estamos contando, estamos escrevendo sobre isso.

Eu, inquieta, sem saber mesmo o que tinha encontrado nesta pesquisa, perguntei. Depois disso tudo, você pode me ajudar a responder o que acontece quando a palavra passa pela voz?

Ela olhou para mim e disse: – Existe o antes da palavra! Queria considerar três questões que envolvem essa história que antecede a história, o conto que antecede o conto, a pesquisa que antecede a pesquisa.

Antes de saber o que acontece quando a palavra passa pela voz, há o silêncio da palavra na leitura. Antes de saber o que acontece quando a palavra passa pela voz, precisamos descobrir o que acontece com o corpo quando o texto passa por você, contadora de histórias! A leitura das palavras, e nas palavras as ideias, as pessoas, o mundo, a leitura como provocadora de coisas internas, que cutuca, espinha, mexe, te faz dormir, te deixa indiferente. Mas nada acontece na indiferença, se o texto nada te diz, não há porque compartilhá-lo.

O texto fixa a palavra no papel, que pode ser lido tantas e tantas vezes. E se compreendemos a literatura infantil como algo que se constitui como o primeiro exemplar de modelo de mundo que uma criança tem acesso, precisamos pensar muito no que escrever para as crianças, pensar muito sobre o que ler para elas. Já a linguagem oral se situa como atividade estética do presente, alterada constantemente pelos novos personagens do mundo, e, portanto, também precisamos pensar bem sobre que histórias contar. É também importante não esquecer que só se conta o que faz história em seu corpo, marcado pela experiência, pela palavra lida ou ouvida.

A bruxa terminou de apresentar essas considerações teóricas em pé em tom de discurso, sentou-se na cadeira e disse:

– Então, sobre a linguagem que você ouviu naquele dia do sono. Ela reside tanto na leitura feita na solidão do seu quarto, quanto na leitura ouvida de alguém. Ela reside tanto na experiência de quem vive uma história, como na experiência de contar ou ouvir uma história.

É a língua original dos afetos. Só o que te afeta poderá ser dito nessa língua, e se fará nessa voz, é uma língua sonora que canta a palavra agenciada com a vida.

Perguntei logo em seguida: porque eu não lembro daquela história? Ela olhou pra mim com ar de desdém e disse: você lembra sim! Você me contou sobre as imagens que apareciam. Só falta preencher a história de você, do que passou por você, e com sua gagueira, contará. É essa língua que surge depois do silêncio afetado das palavras, e é por ela que contamos melhor.

Então ela ficou um pouco mais séria e disse: – Nietzsche vai estabelecer a relação entre a música e a linguagem em o Nascimento da Tragédia, não a música como arte propriamente, mas como “melodia original dos afetos” (Mosé, p 172). É a língua originária dos afetos que compõe a voz, elaboração que não ensina e nem aprende, ela existe “puramente sonora, impossível de ser simbolizada, que seria o fundo de todas as coisas [...]. Esta música impossível de se manifestar, por se caracterizar pela ausência de forma, é o dionisíaco” (Mosé, 2018, p173). O dionisíaco poético e impalpável da voz.

Porque algumas coisas precisam passar pela voz? O que acontece quando alguém conta uma história, que efeito de experiência singular é esse?

Perguntou-me a bruxinha, mas não esperou a resposta. Continuou em sua fabulação.

– O que se percebe é que o conto em sua estrutura, é também a manifestação apolínea desse dionisíaco. Mas ele vem antes, no silêncio da palavra escrita, estabelecendo um diálogo em sua forma objetiva, porém, com as ressonâncias subjetivas. Produzindo um efeito particular em quem ouve ou quem lê. E ao ouvir essa narrativa, quando ela passa pela voz e alcança esse estado específico de arte efêmera ancestral, cujo fascínio sobre o homem, perpetua e colabora para a permanência de um imaginário coletivo, ela comporta, além das funções psíquicas e emocionais, uma função política fundamental para a formação do indivíduo.

A língua que a arte fala é a do sentido, do sentir, da experiência. A língua do narrador, quando alcança o estado de arte, se faz como "linguagem primordial dos afetos", com sua ausência de forma, incapaz de capturar pela palavra, se não pelo sentido. Foi por isso que tentamos usar aqui, neste texto, a palavra para dizer do sentido, do que sentiu ao ouvir e ao contar, que sentido se fez. Mesmo que nem a arte da música consiga contemplar essa linguagem primordial da palavra, "é a que mais se aproxima dela" (Mosé, 2018, p.173). A música: arte mais próxima da linguagem dos afetos, essa coisa dionisíaca que mexe o corpo, com a memória, nos move e nos arrepia. Mas para traduzi-la, precisa-se da elaboração apolínea da escrita.

Parei abstraindo os pensamentos dela e lembrando de cada criança que mexeu com nossas ideias sobre essa arte que é contar histórias, e disse:

– Podemos aproximar, mas não traduzir tanta grandeza que foi contar histórias, junto aos professores e professoras, com estas crianças. Eram olhinhos brilhando enquanto ouviam história, numa viagem que não se paga um tostão. Éramos nós, bruxas, fadas e professoras sentadas diante daquelas crianças, a elevar nossos braços compondo personagens, fazendo com que enxergassem as sequencias narrativas através dos nossos corpos em performance, mas com os sentidos construídos por essa poesia interna, que é a experiência de cada um. Fazendo com que sequenciassem os fatos construindo imagens através das vozes narradoras.

O som da voz é o dionisíaco que usamos para fazer dançar as histórias nos pátios das escolas. Nietzsche se refere às línguas antigas como mais sonoras que as línguas que conhecemos hoje, como se a música fosse própria da linguagem vocal, onde menos importavam a fixação dos sentidos das palavras, mas propriamente "o movimento do sentimento que trazia o ritmo. Pouco a pouco a língua separou-se da língua das sonoridades".

Ao contar histórias, somente quando a performance da voz narradora alcança a arte, recupera esse estado primordial dos afetos. E você termina de contar as histórias e as crianças correm para te abraçar. *"Obrigada!"; "Foi muito bom!"; "Fiquei tão feliz!"; "Conta de novo!"; "Conta outra!"*. Mas são os olhares que falam da magia de dentro, sem voz, sem forma, em seu estado de sinestesia.

Culturas africanas acreditam no estado de repouso da palavra, e que todas as forças das quais somos herdeiros, ficam em repouso em nós, até que a fala nos ponha em movimento, “numa primeira fase, torna-se pensamento; numa segunda som; numa terceira, fala. A fala é, portanto, considerada a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças”. (Amadou Hampâté- Bâ, p240). A fala seria então, o grande agente da magia, no vai e vem da troca entre quem fala e quem ouve. “*Aquele que corrompe sua palavra, corrompe a si próprio*, diz o adágio. Quando alguém pensa uma coisa e diz outra, separa-se de si mesmo” (Amadou Hampâté- Bâ, p240). Sendo a fala a manipulação de forças de todos os elementos, cabe a quem a usa, entoá-las em ritmo, enchendo-as com as forças próprias do que sente e do que quer levar através dela.

Nós levamos nossas palavras para crianças brasileiras, e depois para as crianças portuguesas, nossas palavras cheias de índio e negro, entregamos na emoção da palavra poética quando ela é bem ouvida. Sim, aquele era um público interessado, respeitoso, que, no silêncio do suspense, olhava atentos, esperando os próximos passos.

## 6. ENTROU POR UMA PORTA E SAIU PELA OUTRA, QUEM QUISER QUE CONTE OUTRA

### 6.1 ALGUMAS QUESTÕES SOBRE A PALAVRA DO CONTADOR DE HISTÓRIAS

### 6.2 PARA ONDE VAI A PALAVRA?

A gente admira as pessoas que fazem algo que gostamos. Admiramos alguém que conta história de um jeito, que lê um poema num compasso certo, que conta com calma, num tom persistente e invasor de lugares em nós. E talvez comecemos com um quase imitar, uma tentativa por representação. O devir narrador, o devir contador de histórias, é um devir observador de detalhes no experimentar da vida, e logo, logo em seguida tentar conta-la. Se se perde a emoção do fuxico, perde-se o detalhe. Escrever sobre uma história é guardar um dia, é guardar um sentimento, é guardar algo caro, trágico, emocionante, contar uma história não é diferente. Assim que termina o fato a gente sai narrando pra gente mesmo. O exercício de contar para si mesmo, de lembrar porque riu, lembrar o detalhe que emocionou, é um exercício de fazer uma história nascer. Muitas vezes ela é incrível se narrada pela voz, mas na escrita dá qualquer coisinha. Talvez seja nesse vácuo que nasce o escritor. Aquele que diz, só que pela grafia. Não é fácil ser um escritor, mas quem sabe se parecer que a gente está falando em vez de escrevendo? Talvez seja impossível, são dois corpos/conteúdos que se expressam por meios distintos, e evocam poéticas específicas.

Mas quando eles andam perto pode ser bonito, a fala pensada bem escrita, o fato narrado com boa literatura, a oralidade e a escrita, como Apolo e Dionísio, a segurança do “harmônico”. A voz daquele que ler em voz alta, daquele que entrega, que dar a ler, pode ser configurado como o lugar onde habita o registro escrito com o devaneio do corpo que produz uma voz, uma voz que se perde no som dito, um som que não volta, um som que não se pode voltar à página. As palavras podem, o som não!

Durante este processo de investigação, fui percebendo que a sensação, a percepção o sentir precisava ser acolhido logo pela escrita, e em toda revisão, se revisava também as conexões teórica-filosóficas. Eu contando e vendo outros contarem, fomos

vendo que quanto mais se repete, mais diferente fica, mais encaixado a história com o corpo, a voz com o personagem, a narrativa com o sentimento. E se cada um que narra cria seu próprio jeito de narrar oralmente ou por escrito, assim como qualquer devir, este “é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo” (Deleuze & Parnet, 1998, p03).

E nenhuma de nós foi modelo, roubamos ideias umas das outras, encontramos, dialogamos. Na medida em que aprendi com essas pessoas, elas se transformam e me transformam, nesta dupla captura. E a questão nem é o que se torna, porque “na medida em que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (Deleuze & Parnet, 1998, p02). Eles sabem de uma parte que sou, mas nem sou mais, “do lugar de onde estou já fui” (Manoel de Barros).

## O TEATRO E A REPETIÇÃO

O que fiz em Irecê tentei repetir em Portugal. Tomo para mim a ideia de Nietzsche da vida como teatro com atores em seus papéis, músicas regentes, heróis, bandidos, e no jogo entre repetição e diferença, na vida vivida e na vida vivida/ensaiada, como no caso de uma pesquisa, um fato emergente é: na condição de um verdadeiro movimento “os atores ou heróis produzem na história algo efetivamente novo” (Deleuze, 2018, local.545), independente de para onde nossos corpos se movem, o contexto onde chegamos é algo que sempre desencadeia um acontecer indeterminável.

Propus-me a narrar em “movimentos verdadeiros” do conceito de narrar, incluindo as partes “trágicas” deste teatro que é uma pesquisa. Tomo como central aqui, ao falar dos movimentos que registro na pesquisa, a ideia de “movimento verdadeiro” e todos os seus perigos. Suponho que os movimentos são todas as partes feitas das naturezas das pessoas e coisas que podem envolver um encontro.

Utilizando a “tragédia” em Nietzsche como expressão da fatura de linguagens presentes na vida, me inspiro a dizer que a prática narrativa, assim como a atividade de força estética de qualquer arte, pode ocorrer com enorme potência produtora de signos. E a vida acontece no corre do dia a dia, lidando com imagens acústicas de palavras velhas e novas, atribuindo interpretações, atuando como uma produtora incansável de signos, a positividade da vida através da linguagem humana, somente se tornará

afirmativa se for possível de ser compreendida como uma interpretação infinita, afirma Deleuze (2018)

Há o teatro da vida, com projetos, mas sem ensaio. Há o teatro da pesquisa, com projeto e com ensaios. Os encontros tinham uma estrutura montada, a mesma sequência de atividades, e o mesmo repertório (meu) de narrativas nas escolas, mas é impossível repetir. Repetir é contra o fluxo, “segundo a lei da natureza, repetir é impossível” (Deleuze, 2018, local.444), e se os contos que contamos no Brasil, quase que se repetem em Portugal, nossos personagens, nossos anseios, nossa maneira de pensar, nossas vontades são outras, e “tudo muda em torno da vontade” (Diferença e repetição, local.444).

Então fui tentar seguir o mesmo cronograma, desenvolver “quase” a mesma formação com os professores, e contar “quase” as mesmas histórias, no Brasil e em Portugal. Gosto do dizer de Manoel de Barros, que mais parece um ditado popular, “repetir, repetir até ficar diferente”, certamente repito essa frase aqui, como aquelas frases que se repetem em contos de fada. Conforme Deleuze (2018), enquanto no “falso movimento” da composição dos saberes sobre um conceito, representa-se um conceito em vez de dramatizar ideias, eu desejei dramatizar ideias. Quando então ele diz que “o movimento é repetição”, e não se pode imaginar uma sequência onde se pode repetir tudo igualmente: uma formação, uma contação de histórias, o que vou perguntar, o que vou responder, o passo a passo exato daquele conto.

Eis como num teatro a sala de aula, um teatro do humor, da emoção e porque não da tragédia do cotidiano. Pensa-se no espaço cênico, a sala de aula, o pátio, as crianças, a língua, naquele país... pensa-se “no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que está desempenhando outros papéis” (Deleuze, 2018, local. 542).

Nos processos experimentados que antecedem o ouvir e contar histórias, experimentamos forças que nos unem ao ambiente, e essas forças, ainda fora da “representação dos conceitos”, convergem em experiências que ajudam a pensar sobre ele. Existe o antes da palavra, o antes da narrativa, antes do momento exato de estarmos em uma sala de aula contando histórias, para posteriormente pensar sobre isso. Antes de qualquer ato, experimentamos uma linguagem que fala antes das

palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes da pessoa, espectros e fantasmas antes das personagens – todo o aparelho de repetição como “potência terrível” (Deleuze 2018, local. 548). E se vale para a contação de histórias, vale para as histórias da vida que inspiram as narrativas, dentro e fora da sala de aula, dentro ou fora da literatura.

O que seria então o “movimento verdadeiro” ou a repetição de um conceito como narrar? Nietzsche (apud Deleuze, 2018, local 558) diz do teatro da descrença, do movimento e da crueldade “capaz de selecionar, de expulsar, assim como de criar, de destruir, assim como de produzir, e não de fazer retornar o mesmo em geral”.

E se a palavra explode no ouvinte ao contar uma história, para onde ela vai?

Se nós discutimos aqui aspectos sobre as práticas de narrar, tendo como meio de explicação outras palavras como presença, performance e a própria palavra, narrar trata-se de um conceito que pode ter um número infinito de palavras relacionadas. Mas a fala e a escrita na arte de narrar, das quais a palavra é inseparável, como explica Deleuze “dão a esta existência o *hic.et.nunc*”; o aqui e agora da palavra. E esta palavra: NARRAR, pode ganhar extensões de “tradução” para outros grupos, mas podem também frear, e escreve-se, e fala-se sobre narrativa, conclui a tese e “finda-se” o conceito. Isso é o que Deleuze chama de bloqueio natural da compreensão do conceito, extensão discreta ou compreensão finita.

Mas se nessa busca, nessas trocas de narrativas, encontrássemos um caminho para a “compreensão infinita” do conceito? “Ainda assim o conceito é o mesmo, no espaço-tempo de “eterno retorno”, à esta temática. Na perspectiva deleuziana seria passível ao conceito NARRAR, uma repetição que ecoa sobre si mesma, um conceito finito. O que salva a prática de narrar do fechar em si são as extensões infinitas em seu devir. O narrar é expresso por outros objetos e signos: emissão de voz e audição dessa voz.

Contar histórias compõe um conceito “nominal”. Narrar é fato e invenção, é produção imaginativa do homem, mas é conceito de compreensão finita. No entanto, a emissão sonora das palavras, e como elas chegam nos ouvidos, revelam conceitos de compreensão indefinida. “Compreende-se melhor esta situação se considerar que os conceitos com compreensão indefinida são os conceitos da natureza” (Deleuze, 2018, local. 635). A grande armadilha é que nesta perspectiva, falar e ouvir são conceitos “de



compreensão indefinida, mas são sem memória, são conceitos da natureza” (Deleuze, 2018, local. 644). Esse texto se empenhou em compor de memórias o que ouvi, fixá-la em palavras, mas estendê-la no tempo narrado oralmente, como uma história que a gente sempre conta.

Ouvir é um conceito “livre de faculdade”, que não se encerra no fim do conto, no fim do poema, no fim da narrativa, no fim da pesquisa. A recepção das narrativas, são determinadas por um sentido íntimo, a continuidade do ouvir pode ser um reelaborar-se pela narrativa, lembrar-se pela arte, e neste caso específico da pesquisa, pensar, falar e escrever sobre isso. Conhecer os pormenores do conceito de narrar, como forma de compreender o máximo do conceito finito, e pelo menos o mínimo, dos conceitos indefinidos que o completam. Trazer ao corpo e à consciência o que compõe nas lembranças desta prática, que tanto se estica para trás, no tempo-espço, como se estica para frente, na formação de um novo povo. O povo faz história, cria história, mas as histórias fazem um povo, como fazem uma vida. Trazer à consciência os processos formativos no ato de narrar, para a formação do narrador, enquanto corpo, voz e memória; enquanto performance agenciada de tantas referências, pode ser uma honestidade da memória que impede a repetição, pois do contrário, “quando falta a consciência do saber ou elaboração da lembrança, o saber, como tal é em si, não é mais que repetição do objeto” (Deleuze, 2018, local. 652)

Uma pesquisa é quase sempre uma tentativa de sair do encarceramento do conceito, de ampliá-lo no máximo de signos possíveis, e ao mesmo tempo cercá-lo de palavras para defendê-lo. A ideia que se tem do contador de história emerge como componente esporádico da vida: na infância na casa da avó, na escola com a professora de educação infantil. São memórias que podem adormecer o conceito numa redução simplória.

Fomos redesenhando o conceito no exercício de narrar e nas palavras que o define e o limita, experimentando e lembrando sobre o bom e o ruim das narrativas, tanto no ato de contar, como no ato de ouvir, entendendo-o como conceito limitado, como conceito que se fecha em si mesmo, que pode facilmente se reduzir à “um saber recalcado, resistente”, mas ao mesmo tempo, estes conhecimentos costumeiros que emergem em torno do conceito são matéria para uma não repetição inconsciente das práticas, uma

vez que “repete-se muito mais o passado quanto menos ele é lembrado” (Deleuze, 2018, local.658).

Narrar pode ser, portanto, um campo com suas limitações, que já falar e ouvir estão no plano da infinitude de conceitos da natureza. Eis que o ato de narrar para outras pessoas, é composto de palavras que explodem no ouvinte, na extensão indefinida da recepção, onde lê-se palavras, músculos, vozes, ali presente no narrador. Uma linguagem estética, onde não comunicamos pensamentos “puros”, comunica-se movimentos, signos mímicos e então chega-se aos pensamentos. Talvez seja neste processo que as extensões se expandem tempo afora indefinidamente, ao ouvir uma narrativa literária.

Contar histórias no Brasil não é a mesma coisa que contar histórias em Portugal, ouvir histórias, aqui ou na África, requer considerar os signos dos contextos, que são matérias para a extensão do conceito, “tendo então uma compreensão infinita” (Deleuze, 2018, local. 573). Mas a compreensão infinita só acontece na repetição positiva da diferença, sob a condição compreender o conceito de narrar no contexto, em ato, considerando que “aquilo que repete só faz à força de não ‘compreender’, de não se lembrar, de não saber ou não ter consciência” (Deleuze, 2018, local. 684).

Na extensão do conceito de narrativa, a ideia que se tem de bruxa, de mula sem cabeça, de saci Pererê, de Lobisomem, de relva, de floresta, de castelos, pousam numa reconfiguração de signos, após crianças de uma nação ouvirem histórias de outra nação, ainda que possuam a mesma língua. O que é uma floresta para uma criança do Sertão? O que é grama para uma criança portuguesa? Mesmo posteriormente atualizados, guardam uma memória dessa dramatização entre o conceito e sua representação. É desse jeito que irei lembrar, e são esses personagens contados inúmeras vezes pelas suas professoras que marcaram por um tempo a memória adulta. É neste mesmo momento que irei aprender sobre bonito e feio, bom e mal, certo e errado.

A bruxa é má, a princesa é bonita, o bonito é bom, o loiro é belo. Ao tempo que a “literatura menor” eu diria, corre paralelo, narrando outros personagens onde “a humanidade se torna outra em Pedro e Paulo”, a humanidade já é outra se o personagem é negro, se ele vive na periferia, se ele é sertanejo, se ele é chinês, se ele

não sabe o que é. A compreensão torna-se infinita ao “tornar-se outro na coisa”, numa narrativa ouvida, lida ou escrita.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Gonzalo; CÂMARA, Mario. **A máquina Performática**: a literatura no campo experimental. Tradução Gênese Andrade. 1ª Editora Rocco Digital: Rio de Janeiro, 2017.

AMAURI, Carlos Eduardo. **Estruturalismo**: o que é e como surgiu. Youtube, 2014. Disponível em: [www.youtube.com/@cederjletrasuff5163](http://www.youtube.com/@cederjletrasuff5163). Acesso em: 28 set. 2022.

BARROS, Manoel de. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record: 1991.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. 304 p.

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

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loic. A nova bíblia do Tio Sam. In: CATTANI, Alfredo (org.) **Fórum Social Mundial – A construção de um mundo melhor**. Petrópolis, Editora Vozes, 2001.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI**: tradição e ciberespaço. 4ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

BUSATTO, Cléo. **Contar e encantar**: pequenos segredos da narrativa. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. 13.ed. São Paulo: Editora Global, 2004.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Bertrand. <https://www.bertrand.pt/livro/literatura-oral-no-brasil-luis-da-camara-cascudo/181076>. Acesso em: 28 Maio. 2023.

COLONNA, Vincent. Tipologia da Autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39 - 66.

COSTA, Edil Silva. O contador de histórias tradicionais: velhas e novas formas de narrar. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Org).

**Contaçon de Histórias:** tradiçon, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições SESC, 2016. p. 38 – 54.

DEFERT, D. “Heterotopia”: Tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: FOUCAULT, M. **O Corpo utópico, As heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1Edições, 2013. p. 33-55.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora34, 1995-1971.

DELEUZE, Gilles e PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução: Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Kafka: **Por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3. ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.111 – 162.

FEADRIC, Anna. **Intinerários:** Revista de Literatura. Araraquara, Edição n. 40. p. 45-60, jan./jun., 2016.

FEADRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica**, n. 17, dez. 2016. p.30-46. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em. 28. set. 2021.

FERNANDES, Frederico. História da história da narração: o Centro-Oeste em perspectiva. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen Moraes (Org.). **Contaçon de Histórias:** tradiçon, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições SESC, 2016. p. 169 – 189.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? **Bulletin de la Société Française de Philosophic**, 63o ano, n3, jul-set. 1969. p. 73 – 104.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7.ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2000.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

GAUDÊNCIO, Frigotto; CIAVATTA, Maria. Educar o trabalhador cidadão produtivo ou o ser humano emancipado? **Trabalho, Educação e Saúde**, v.1, n.1, Editora EPSJV. Rio de Janeiro 2003, p 45-60.

GEBARA, Ana Elvira Luciano. **A poesia na escola: leitura e análise de poesias para crianças**. São Paulo: Cortez, 2002.

HAMPÂTÉ – BÂ, Amandou. A tradição viva. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Org.). **Contaçon de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC, 2016. p.235 – 288.

HEIDEGGER, M. **O tempo da imagem no mundo**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Trad. Maria Conceição da Costa, Edições 70. Lisboa-Pt, 1977.

LABÔ. **Laboratório de Política Contemporânea e Mídia**. Bolsonaroismo: o novo fascismo brasileiro. Disponível em <https://offlattes.com/archives/2975>. Acesso em: 23 ago. 2020.

LANDOWSKY, Eric. **A presença do outro: ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Tradução de Cynthia Farina. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004. 360 p.

LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. Dois eus em confronto. Entrevista cedida à Annie Pibarot. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2014. p. 223 - 242

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem: edição com manuscritos e ensaios inéditos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019. 320 p.

MACHADO, Regina. **A arte da palavra e da escuta**. São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Trad. de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 192 p.

MATOS, Gislayne Avelar. Nas asas da poesia: contação de histórias como linguagem artística. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Org.). **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC, 2016. p. 306 – 321.

MATOS, Gislayne Avelar. **O ofício do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 192 p.

MCLUHAN, M. **Marshal McLuhan: aforismos e profecias**. Organização: Derrick de Kerckhove. São Paulo: Paulus, 2020.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. Contador de histórias: um animador de palavras e coisas. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Org.). **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC, 2016. p.323 – 341.

MORAES, Taiza Mara Rauen. Literatura ouvida: a contação de histórias como prática difusora do literário. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Org.). **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC, 2016. p. 352 – 361.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Ed. Vozes. Rio de Janeiro, 2018.

MULLER, Adalberto. **Formalismo Russo**. Youtube, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rKhgDr1d3pw>. Acesso em: 20 Mai. 2020.

MUNDURUKU, Daniel. A história de uma vez: um olhar sobre o contador de história indígena. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Org.). **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC, 2016. p.25 – 38.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. de Araújo Pereira. Ed. Textos Para Reflexão, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Tradução de André Luís Mota Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. In: **Obras incompletas**. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p. 267-298.

NIETZSCHE, Friedrich. Fragmentos Póstumos. Outono de 1887, 9(91). In: Nietzsche, F. **Oeuvres Philosophiques Completès**. Paris, Galimard, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de potência**. Tradução, organização e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. 2 v.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Nietzsche como pensador político: uma introdução**. Tradução: Keith Ansell-Pearson. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras. 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras. 2000.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2014.

PENNAC, Daniel. **Como um romance**. Tradução de Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PEREIRA, Marvel. **Novilingua bolsonarista**. Disponível em <http://www.fundacaoastrojildo.com.br/2015/2020/05/17/merval-pereira-novilingua-bolsonarista/>. Acesso em: 20. ago. 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSÔA, Augusto. Teatro e contação de histórias. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Ruen (Org.). **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC, 2016. p. 494 – 505.

PETERS, Michael. **Pós-Estruturalismo e filosofia da diferença**. Tradução de Tomás Tadeu da Silva. Ed. Autêntica. Belo Horizonte, 2000.



PIERRE, Elizabeth Adams St. Uma história breve e pessoal da pesquisa pós-qualitativa: em direção à “pós-investigação”. **Práxis Educativa**. Ponta Grossa, v. 13, n. 3, set./dez. 2018. p. 1044-1064

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.

RILKE, Rainer Maria, 1875-1926. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sússekind. - Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.

ROSEMBLATT, L. M. A teoria transacional da leitura e da escrita. In R. B. Ruddell, M. R. Ruddell, & H. Singer (Orgs.), **Modelos teóricos e processos de leitura** (4a ed., pp. 1057–1092). Associação Internacional de Leitura, 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Almedina, 2020.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias**. Chapecó, SC: Argos, 2001

SUASSUNA, Ariano. A compadecida e o romancista nordestino. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Org.). **Contações de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC, 2016. p.67 – 82.

ZAMBRANO, María. **Filosofia e poesia**. Tradução de Fernando Miranda. Belo Horizonte: Moinhos, 2021. 115 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.