

A CASA TOMBADA
Faconnect – Faculdade Conectada
Pós-Graduação Latu Sensu “O Livro para a Infância:
processo contemporâneos de criação, circulação e mediação”

Contar histórias como mediação ou meditação? - ou sobre como costurar abismos -

Warley Goulart

São Paulo
2025

Warley Goulart

Contar histórias como mediação ou meditação?

- ou sobre como costurar abismos -

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a A Casa Tombada, como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título especialista em Pós-Graduação Lato Sensu – O Livro para a Infância: processos contemporâneos de criação, circulação e mediação”

São Paulo
2025

RESUMO

Este trabalho vem compartilhar relatos de experiência, processos de pesquisa e planos teóricos acerca da formação dos contadores de histórias - em contexto urbano, sobretudo metropolitano - nos últimos 40 anos no Brasil. Em formato de autoentrevista, e amparado por entrevistas a terceiros, o texto apresenta a diversidade de linhas de interesse na formação de contadores de histórias contemporâneos, de 1985 a 2025. E de que forma a costura de diversas linhas de formação na arte de contar histórias (mediação literária, práticas filosóficas, ações recreativas, estudos acadêmicos, experimentos em linguagens artísticas) contribui para a constituição de um tecido que corresponda à singularidade da natureza social e artística de cada narrador oral urbano. O texto busca também se ocupar de dados históricos sobre o processo de formação dos narradores e ações culturais promovidas nos últimos 40 anos no Brasil, com o intuito de exemplificar a fragilidade com que o mercado literário cultural nacional lida com a “contação de histórias” como produto cultural e ação social. O texto também lança conceitos estéticos sobre uma linguagem performática intimamente vinculada a seu sujeito social. O artista-pesquisador, responsável por esta escrita, concebe uma teoria geracional sobre o histórico de narradores que atuaram de maneira significativa a ponto do ato performático da “contação de histórias” ocupar hoje a programação de centros culturais em todo país. Concebe também um plano teórico intitulado “Dramaturgia do Ofício” - que trata da disponibilização, desenvolvimento, treinamento e uso de recursos, inatos e externos, disponíveis para se contar histórias, e com isso traçar ideias sobre uma dramaturgia de performance que condiga com o ofício singular de mergulhar no estudo da oralidade, contos de tradição oral e contos autorais, para apresentação artística. Por fim, o artista-pesquisador compartilha entrevistas e trechos de entrevistas feitas com parceiros e grandes mestres narradores – material produzido entre novembro de 2024 e março de 2025, que servirá de material para reflexão sobre todos os pormenores do ofício dos contadores de histórias nas últimas quatro décadas no Brasil: histórico, formação, linhas de interesse, espaços de ocupação, mercado de trabalho, práticas filosóficas, debates sobre conceitos culturais de infância, constituição de coletivos, linguagens artísticas, metodologias de estudos, treinamentos artísticos, parcerias, desejos, realizações.

PALAVRAS-CHAVE

narração oral; narração artística; memória; contador de histórias; contadores de histórias; tapetes contadores; mediação literária; formação de contadores de histórias; registro histórico; oralidade; performance; práticas filosóficas; contação de histórias; mercado cultural brasileiro; literatura infanto-juvenil

DADOS CRONOLÓGICOS Inerentes à Pesquisa

1940 – Início do Movimento “Le Renouveau du Conte” na França
1948 – Fundação da Escolinha de Arte do Brasil
1968 – Fundação da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil)
1968 a 1972 – Fundação da Escolinha de Artes de São Paulo (Ana Mae Barbosa)
1973 – Henri Gougaud apresentando-se na Rádio France Inter
1980 – Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa: LER, FAZER, CONTEXTUALIZAR.
1980 – Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (narrador oral como performer)
1980 – Regina Machado começa seu ofício de narradora oral, do contato com manifestações artísticas no mundo todo e do livro de Henri Gougaud.
1982 – Fundação da Escola Granada, Nícia Grillo (formada pela Escolinha de Artes do Brasil)
1984 a 2001 – Ana Mae Barbosa e Regina Machado criam o curso de especialização em arte-educação da ECA-USP.
1985 – Final da Ditadura Militar no Brasil.
1988 – Artigo 216 da Constituição Federal: marco legal para a Política de Patrimônio Imaterial no Brasil. No Artigo, o conceito de patrimônio cultural aparece estabelecido nas dimensões material e imaterial. Abarca tanto os sítios arqueológicos, obras arquitetônicas, urbanísticas e artísticas – bens de natureza material –, quanto celebrações e saberes da cultura popular, as festas, a religiosidade, a musicalidade e as danças, as comidas e bebidas, as artes e artesanatos, mitologias e narrativas, as línguas, a literatura oral – manifestações de natureza imaterial.
1988 – Inauguração da Livraria Casa de Livros, em São Paulo
1989 – Oficina da Dupla Encuentos y Encantos na FNLIJ (Luiz Carlos Neves e Isabel de Los Ríos)
1987 – Giba Pedrosa começa a contar histórias em livrarias de São Paulo
1989 – Nascimento do Grupo de Contadores de Histórias da FNLIJ
1990 – Nascimento do Grupo Morandubetá
1991 – Fundação da BPIJBH em Belo Horizonte
1991 – Inauguração do I Concurso de Contadores de Histórias de Belo Horizonte, na BPIJBH
1991 – Programa de Leitura LEIA BRASIL, da Petrobrás
1991 – Fundamentação da Narración Oral Escénica, por Francisco Garzon Céspedes
1992 – Biblioteca Nacional (MINC) funda o PROLER
1992 – Invenção do Neologismo “contação de histórias” por Francisco Gregório Filho
1992 a 1996 – Francisco Gregório Filho, presidente do PROLER
1993 – Inauguração da Casa da Leitura / Biblioteca Nacional RJ
1994 a 2000 – Projeto Noite de Contos no Palácio das Artes (BH) por Gislayne Avelar Matos
1995 – Cobertura da internet é ofertada aos cidadãos brasileiros
1995 – Francisco Garzón Céspedes lança “Teoría y técnica de la narración oral escénica” (Málaga, Espanha).
1996 – Nascimento do Projeto e Grupo Miguilim, em Cordisburgo
1996 – Nascimento do Grupo As Meninas do Conto, em São Paulo
1998 – Nascimento do Grupo Os Tapetes Contadores de Histórias
1998 – Nascimento do Grupo Teatro Griô em Salvador
1999 – I Encontro de Contadores de Histórias do Rio de Janeiro, que virá a ser o Simpósio a partir de 2002
2000 – Iphan lança o Decreto 3551 que trata do registro de bens culturais imateriais por meio do PNPI (Programa Nacional de Patrimônio Imaterial) e INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais).
2001 – Primeiro tapete contador costurado no Brasil
2001 até hoje – Projeto Baú de Histórias (formações e apresentações) – SESC Santa Catarina
2001 até hoje – Festival Boca do Céu SP
2002 – Nascimento da Palavras Andarilhas (Lenice Gomes e Clenira Melo - Recife, PE)
2002 a 2014 – Simpósio Internacional de Contadores de Histórias no SESC Copacabana RJ
2003 – Primeira Exposição dos Tapetes nas CAIXAs Culturais
2004 – Facebook e Orkut chegam ao Brasil, início das redes sociais
2005 – Gislayne Matos lança os livros A palavra do contador de histórias e o ofício do contador de histórias - este último com a narradora ganense Inno Sorsy.
2005 – Youtube chega ao Brasil
2005 a 2019 – Tapetes Contadores inauguram programação e ocupam a Livraria Argumento (Leblon, RJ)
2006 – Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da UNESCO, reconhece expressões do mundo inteiro por meio da designação de “Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade”. Chancela da Unesco.
2009 até hoje – Projeto Noite de Histórias ocupa Teatro Joaquim Cardoso, em Recife PE
2010 – Instagram chega ao Brasil
2011 até hoje – 1º. ECOH Festival de Contadores de Histórias de Londrina PR
2014 – Tapetes no Marrocos, com Mohammed Bariz
2014 – A professora Claudete da Mata funda em Santa Catarina a Academia Brasileira de Contadores de Histórias
2015 – Ângela Castelo Branco e Giuliano Tierno fundam A Casa Tombada, com Pós-graduação em Narração Artística
2016 – AYÓ Primeiro Encontro Negro de Contação de Histórias
2017 – CANDEIA Mostra Internacional de Narração Artística de Belo Horizonte
2017 – A gestora cultural Andréa Souza funda em São Paulo o Prêmio Baobá de Contadores de Histórias

AUTO-ENTREVISTA

Warley Goulart - contador de histórias, artista visual e coordenador do projeto e do grupo Os Tapetes Contadores de Histórias, com o qual desde 1998 costura cenografias têxteis para narrar histórias.

Então, estou começando agora, hoje, dia 14 de janeiro de 2025, 10h30 da manhã, a escrever ou, de certa forma, a continuar a escritura do meu Trabalho de Conclusão de Curso da Pós-Graduação “Livro para a Infância” d’A Casa Tombada. Acho que a primeira pergunta que eu fiz a mim mesmo, neste processo de construção textual, e que eu procuro responder através desse processo, é “Porque eu estou fazendo dessa maneira, e de que maneira?”.

Bom, eu explico. Neste exato momento, estou me entrevistando, estou gravando meu discurso por meio de um aplicativo em meu celular, estou me escutando, estou falando aqui sozinho para um aparelho, estou comigo mesmo, aqui no meu ateliê no Rio de Janeiro e, de certa forma, eu pretendo, com isso, registrar minha própria fala, a fim de permitir que eu me escute e que consiga compartilhar com vocês a maneira como o meu pensamento age, como ele funciona, como ele busca as palavras. É um processo diferenciado para quem estava acostumado a citar Benjamin, Gagnebin, Marie-Louise Von Franz, Paul Zumthor¹.

Como se trata de uma série de entrevistas que servirão, suponho, como material para uma futura possível montagem de um quebra-cabeça histórico sobre a arte de contar histórias no Brasil - isto eu desejo - eu optei por trabalhar desta forma: começando por entrevistar a mim mesmo. Partirei da memória da experiência vivida e lembranças de escutas da memória alheia, como caminho para materializar em palavra escrita uma oralidade que me reside.

Há uns cinco meses, comecei a redigir um trabalho de conclusão de curso. Na verdade, eu tentei. Já tinha o tema, já tinha o título, mas me vi completamente bloqueado, por vários motivos. O primeiro deles foi que, mesmo guiado pelas primeiras palavras de meu pensamento, palavras primeiras e originais, fruto do impulso do pensamento, eu me vi várias vezes retornando a elas para corrigi-las. A fim de alcançar uma escrita correta, uma escrita perfeita. Eu me vi moralmente obrigado (por mim mesmo) a corrigir meu pensamento, corrigir meu texto, e isso realmente me bloqueou.

O segundo motivo deste meu “congelamento de escritura” foi querer dar conta de tudo. Eu me vi bloqueado, porque queria dar conta de tudo. Eu queria falar sobre minha própria trajetória, cada pormenor, ser jus e afetuoso com a história de meu grupo², eu queria falar sobre várias questões que me atravessam como artista³, eu queria compartilhar aflições que envolvem meu ofício, eu queria encontrar logo citações que pudessem corresponder aos meus pensamentos, eu queria poder encontrar vozes que chegassem a respostas de perguntas que sequer foram concebidas. Eu me vi diante de um universo muito grande de possibilidades de discursos, pontos de vista, lembranças, histórias...

1 Notas ao Final do TCC

A projeção deste grande montante de assuntos também me gerou um endurecimento de palavras. Começava um assunto e, sem demora, já desejava falar de outra coisa. Havia algo que atravessava o pensamento entre uma frase e outra. Novas ideias, novos questionamentos... como dar conta disto tudo? Isso também me bloqueou.

Por isso, da mesma forma como optei por entrevistar outros contadores de histórias – em sua maioria mestres com os quais tive e ainda tenho convívio, e que fundamentaram minha trajetória artística, de meu grupo inteiro – eu entendi também que era este o caminho que eu desejava percorrer: Entrevistar a mim mesmo. Escutar minhas palavras no espaço. Ou seja, para fugir dos bloqueios emocionais e encontrar outra maneira de lidar com os temas que envolvem esta escrita, eu optei pela autoescuta⁴, a autogravação. Optei por me auxiliar a chegar a uma radiografia textual da forma como eu penso, da forma como eu faço paralelos com outras ideias e temas.

Mas já aviso, desde já também, que neste processo que agora me coloco – neste exato momento – de transcrição de minhas palavras do áudio para o papel, já estou me dando o direito também de incluir frases, retirar palavras repetidas e etecéteras. Será um diálogo, no final das contas. Entre o ser falante e ser escritor.

Então, hoje, 14 de janeiro de 2025, pela manhã, eu estou entrevistando a mim mesmo, para desenvolver uma relação de escuta comigo mesmo, com o mínimo de projeções ou correções.

Bom, vamos ao título. Porque o título, de certa forma, ele traduz de maneira muito sintética todo um pensamento múltiplo, aberto em prismas, feito de problemáticas que envolvem o meu ofício e minha experiência como contador de histórias e artista visual, e ainda como estudante dessa pós-graduação. O título que eu escolhi para o meu trabalho de conclusão é “Contar histórias como mediação ou meditação?”. Assim como pergunta mesmo.

Mas este ponto de interrogação, aí no final da frase, não foi simulado para produzir uma resposta. Não é para ninguém escolher um lado. É provocação. A interrogação é um ponto de partida para refletirmos sobre os caminhos de formação dos contadores de histórias na contemporaneidade e estruturação do mercado cultural nacional, nos últimos 40 anos, em torno do que entendemos por “contação de histórias”⁵. O título, na verdade, serve à sua própria natureza: ser síntese de um emaranhado de dúvidas, sentimentos, pensamentos. E eu vou agora, do pequeno ao máximo, buscar destrinchar para vocês o que isto tudo me mobiliza, o que isto significa em minha vida, toda dedicada à arte de contar histórias, e por que eu cheguei a este título, e por que ele se abre a tantas reflexões.

Bom, vamos lá. Primeiramente: Por que neste título eu coloquei as palavras “mediação” e “meditação” como se parecessem em oposição?

Quando comecei a cursar O LIVRO PARA A INFÂNCIA⁶ com a Cris e com a Ananda, elas deixaram bem claro, desde o início, que esta pós-graduação iria abordar três linhas de pesquisa: a criação, a circulação e a mediação do livro para as infâncias.

Bom, eu como contador de histórias – estou aí completando 27 anos dedicados à arte de contar histórias, junto com o meu grupo Os Tapetes Contadores de Histórias, com uma trajetória xilogravada na experiência, no convívio com grandes mestres e em uma prática constante com uma diversidade de infâncias – eu fiquei me perguntando:

Como contador de histórias e participante desta pós-graduação, eu pertenço a qual destes processos com o livro para infâncias? De cara, descartei as linhas “criação” e “circulação”⁷ de livros. O que me aninha ao livro para infâncias, além de leitor apaixonado, é que meu projeto e trabalho se baseia substancialmente e dialoga fertilmente com a produção literária para crianças, no Brasil e exterior.

Bom, acho que já é hora de explicar um pouco sobre a relação dos Tapetes Contadores com os livros para infâncias. Somos um grupo de oito artistas (seis brasileiros e dois peruanos) que há 27 anos costuramos tapetes, painéis, vestimentas, caixas e livros de pano como cenários para contar histórias para crianças e jovens, dentro e fora do Brasil. Parte do nosso acervo é criado a partir de contos de tradição oral ou literatura escrita. Alguns dos contos de tradição oral - que fazem parte de nosso repertório - podem ser encontrados em livros (quando estes publicados em coletâneas de contos populares) ou existe apenas do contato presencial com narradores orais. Alguns dos contos tradicionais de nosso repertório aprendemos de escutar, em visitas a várias cidades brasileiras, ou mesmo outros países, seja participando de festivais oficiais de narração oral, seja em viagem mesmo, escutando por escutar. Em outras palavras, além de nos apresentarmos como contadores de histórias para uma diversidade de audiências, também nos especializamos na transposição da literatura oral e escrita para o universo das manualidades têxteis. Sempre que gostamos de uma história, a ponto de querer narrá-la, iniciamos um processo de planejamento e costura de uma cenografia têxtil, como futuro suporte para a narrativa correspondente. Hoje em dia temos um acervo de 120 cenários costurados que servem de suporte para narrar contos populares de origens diversas (contos africanos, árabes, brasileiros, amazônicos, sulamericanos, europeus, mitologias diversas), ou contos escritos por importantes autores nacionais ou internacionais como Carlos Drummond de Andrade, Jutta Bauer, Ricardo Azevedo, Olivier Douzou, Graciliano Ramos, Ana Maria Machado, Tino Freitas, dentre outros. Eis nosso principal recurso de trabalho: narrativas autorais ou narrativas oriundas da tradição oral⁸.

Bom, se não nos ocupamos da criação nem da distribuição de livros, nosso trabalho se situa evidentemente mais próximo da “mediação literária”. É o campo que mais se aproxima do que somos - na perspectiva da pós-graduação que estou cursando. Mas aí vem a pergunta: o termo “mediador literário”⁹ dá conta do que somos?

Bom, vale apresentar o território onde estou desenhando minhas ideias, esta casa criativa chamada A Casa Tombada – centro de estudos que há 10 anos abriga inclusive o curso de pós-graduação “Narração Artística: Poéticas das Oralidades na Arte e na Educação” coordenado por Giuliano Tierno¹⁰ e Letícia Liesenfeld¹¹. Neste espaço de estudos também já ministrei dois cursos livres de formação na arte de contar histórias, e hoje me encontro aluno desta outra pós, O Livro para Infância.

Parto do livro à oralidade, e vice-versa, numa pergunta constante sobre o que sou e em que contexto social e artístico eu me situo. Sou da literatura, das artes visuais, da performance, do teatro, da cultura popular? Transito entre leitor e narrador, e me defino como? Volto à questão: “mediador” é um termo que se adequa bem ao contador de histórias?

No nosso caso, do meu grupo e meu projeto, o termo “mediador literário” se encaixa perfeitamente quando nossas cenografias e sessões de histórias são criadas a partir de contos autorais. Tanto o processo de costura dos tapetes como a criação das sessões de histórias – quando baseadas ou inspiradas em obras autorais – nos colocam evidentemente no terreno da mediação. Ao final das apresentações, apresentamos todas as fontes escritas. Todos os livros correspondentes aos contos narrados são mostrados ao final para as crianças – o que podemos reconhecer, neste ato, uma ação de mediação literária. Pois nossa performance se constitui “meio” entre a audiência e a fonte escrita. Com isso, as crianças compreendem que nossa arte foi criada a partir da obra literária correspondente. Do ato do compartilhamento de fontes, o estímulo à leitura se faz claro. Somos meio. Somos ponte entre uma poética literária e um receptor.

Mas e quando nossas histórias partem de versões orais, escutadas no dia a dia, e que não se encontram transcritas ou publicadas em livros? Somos ainda “mediadores literários”? Ou o trabalho da narração oral, neste caso, se afasta da promoção literária, e retorna à sua autonomia de performance natural social comunitária? Poderíamos então dizer que há contadores de histórias que são mediadores e outros não? Poderíamos dizer que nós contadores de histórias podemos transitar entre a mediação literária e a manifestação cultural da oralidade em sua autonomia de linguagem? Muitas questões. Vamos destrinchar mais?

Por que eu estou usando as nomenclaturas “mediação” e “meditação”?

Eu uso a palavra “Mediação”⁹ por associação direta ao objeto livro - ação que se personaliza nesta figura tratada aqui por “mediador literário” ou “mediador de leitura”, este profissional que está a serviço da promoção do livro, e geralmente imerso no propósito do incentivo à leitura.

Pode ser um livreiro, pode ser um professor, pode ser um artista, um contador de histórias, e ele está, de certa forma ali, este mediador, a serviço desse caminho que transporta o leitor ao livro, que visa estimular o leitor no contato direto com o livro. Mediador no sentido daquele que se interpõe como meio. É uma ponte, uma ferramenta, um condutor. Então todo o seu trabalho visa fazer com que uma pessoa, o leitor, ele se aproxime do objeto livro.

Em alguns casos – e nem sempre, e nem necessariamente sempre subordinado a este propósito – o contador de histórias trabalha sim como “mediador literário”. Isto depende exclusivamente de sua intenção particular de ocupar a função social de “meio” entre leitor-ouvinte e o livro.

Mas, e quando o contador de histórias não se reconhece e não exerce uma função de “mediador literário” ou “mediador de leitura”, o que ele faz?

Bom, podemos encontrar contadores de histórias em todo país, e no mundo por extensão, que não desenvolvem sua prática relacionada à produção literária. São artistas da palavra sem relação direta com a cultura escrita. Estes estão inscritos no berço da oralidade, estão junto à sua comunidade, estão integrados a todos os processos comunitários de transmissão oral, e não vislumbram o livro como finalidade.

Vamos a um exemplo pessoal: minha avó. Ela não contava histórias para que a gente tomasse gosto pela leitura. De maneira nenhuma. Ela contava histórias porque apreciava traduzir para nós as memórias de família (e todas as questões morais que envolviam nosso núcleo familiar). Ela não transcreveu tais narrativas para o papel. Era nos encontros de Natal ou festas de aniversário que ela compartilhava sempre as mesmas narrativas, e muitas das vezes com as mesmas palavras, no intuito de fazer perpetuar em nosso coração uma memória íntima, comunitária e familiar. Não tinha ela a menor intenção de se constituir ponte literária.

Neste contexto cotidiano, a transmissão oral serve a ela mesma, basta em si mesma, de maneira independente à cultura escrita. Não há propósito em ser meio para nada. É um fim em si mesma, e sua beleza reside na potencialidade de sua materialidade: o corpo e a voz do narrador, sua destreza com a construção de paisagens e compartilhamento de situações e problemas, o propósito maior de se fazer ouvir por meio de uma história oral, e com isso perpetuar sua identidade, sua moralidade, seus costumes, seu modo de ser.

Assim o fazem contadores de histórias de várias partes do mundo, em muitos contextos: os griots¹², os tanaims¹³, os pajés e xamãs¹⁴, narradores de culturas diversas. Eles não se colocam em nenhum papel social de mediação literária. Quando fora do seio familiar, seu caminho está relacionado – na maioria das vezes – a alguma prática filosófica, a alguma prática espiritual por meio da performance oral, e que fundamenta o seu ofício, desvinculado de qualquer propósito de incentivo à leitura. Sua prática, formação e papel social não têm nada a ver com a cultura escrita.

Há uns 40 anos, já havia políticas públicas no Brasil¹⁵, e estudos sociológicos e antropológicos vinculados, que buscavam valorizar a figura do contador de histórias como portador de memória social, por sua participação artística nas manifestações populares, sem qualquer associação com a escrita literária. Universidades, museus e fundações sociais passaram a valorizar as práticas orais e a própria oralidade, e os próprios repertórios da tradição oral, e os próprios fazedores, os veiculadores dessa tradição oral, como patrimônio imaterial da nossa cultura.

Assim como os brincantes¹⁶, como todas as pessoas que compõem a cultura tradicional popular, os contadores de histórias também passaram a receber destaque social e artístico por suas produções culturais: seus repertórios, suas histórias pessoais, sua representatividade dentro de sua comunidade, figuras que registram e que difundem os conteúdos imateriais de sua própria cultura; e, por consequência, todos se

desenvolvem em sua própria arte, seus recursos natos, seus recursos plásticos produzidos para tal, a arte de contar histórias.

Neste caso, em contraponto aos contadores de histórias que surgiam vinculados à promoção literária, outros artistas da palavra surgiam para fazer perpetuar suas raízes, e difundir seus repertórios, suas culturas, suas mitologias, suas tradições.

Nesse sentido, eu coloquei a palavra “Meditação”¹⁷ como um caminho de processo criativo do contador de histórias consigo mesmo – um caminho pessoal, filosófico e espiritual em sua comunidade, por meio de seu repertório, e imerso em todas as questões psicanalíticas, filosóficas, míticas que envolvem seus contos. Esta prática filosófica da palavra oral é um mergulho da pessoa em sua própria memória, um processo de autoconhecimento, aprofundar-se em sua própria natureza humana por meio dos contos de tradição oral. Esta possibilidade de “meditar um conto” significa mergulhar em nossa própria humanidade por meio de uma narrativa ficcional tradicional. Significa investigar um processo de reflexão sobre si mesmo e sobre o mundo ao redor, por meio da narração oral de uma mitologia de iniciação ou um conto compartilhado no cerne da cultura popular, ou ainda um conto de ensinamento relacionado a alguma prática filosófica ou espiritualista. São muitos os motivos pelo qual um conto é narrado oralmente, e sem vínculo com produções transcritas ao papel. Neste caso, seu trabalho e sua função social têm nada a ver com o objeto livro, seja no sentido de promoção, divulgação, difusão ou circulação. É deste abismo que trato aqui sobre a formação do contador de histórias contemporâneo: um narrador a serviço da promoção literária e outro em prol da perpetuação de sua cultura popular ou filosofia de desenvolvimento espiritual.

Então, nós contadores de histórias urbanos¹⁸, nos vemos nesse pêndulo que é, por um lado, ser compreendido como um ser social a serviço da leitura; e por outro, um artista que desenvolve uma prática oral filosófica e performática cuja finalidade é a expressão social e política de seu próprio corpo. Será possível costurar duas ou mais identidades?

É disto que se trata também a própria problemática da formação dos contadores de histórias na contemporaneidade. Se, por um lado, podemos conceber nossa arte com base no vínculo e diálogo com a mediação literária, podemos também nos formar como “meditadores” da palavra oral ancestral. Sim, compartilho uma visão binária em relação a estes dois tipos de narradores (seriam mais?) porque seus objetivos são singulares e independentes.

Nos últimos 40 anos, todos nós estivemos diante destas duas possibilidades. Quem quisesse “vir a ser”¹⁹ contador de histórias - no sentido de poder se desenvolver artisticamente nesse ofício - a própria pessoa se via numa bifurcação de perspectivas contraditórias. Ela podia tanto se desenvolver como um contador de histórias vinculado ao livro, ou um contador de histórias em diálogo com tradições orais, independentemente da cultura escrita.

Para falar sobre essas problemáticas com as quais convivo até hoje, resolvi fazer então uma série de entrevistas com outros contadores de histórias brasileiros, grandes mestres que admiro muito, e que são referências para mim, e que - a meu ver -

contribuíram significativamente para uma “revalorização” do trabalho e da figura do contador de histórias, em contexto urbano, nos últimos 40 anos no Brasil.

É nesse lugar em que eu me insiro: um contador de histórias de 48 anos, integrante de um coletivo que trabalha há 27 anos com narração oral artística no Brasil, e atua com regularidade em centros culturais e educacionais de todo país. Vivo profissionalmente dessa arte, não tenho outra profissão. Contar histórias é subsistência e religião. Cada móvel de minha residência é fruto da remuneração por uma história narrada. Costurar abismos seria costurar minha própria história? Deste que, ao mesmo tempo, lida com este pragmático mercado cultural e se dedica em sua arte como aprimoramento espiritual? Seria possível unir um caminho de autoconhecimento meditativo a partir dos contos a um propósito de oferecimento de produto a um mercado cultural?

Bom, creio que as respostas estejam também nos discursos alheios, dos narradores entrevistados aqui neste trabalho. Ao longo de décadas, estas mesmas pessoas também depositaram em seus contos seus mergulhos espirituais, ao mesmo tempo em que se viram compelidos a se tornar empreendedores culturais. E meu interesse, com este trabalho aqui, consiste em reunir pistas, por meio de narrativas escutadas, a fim de esboçar uma possível história sobre a história, de como estes narradores vem costurando seus próprios abismos.

Por que essa figura - o contador de histórias, a contadora de histórias - nas últimas quatro décadas no Brasil, começou a ocupar diferentes espaços culturais, principalmente nos centros urbanos, com este ofício, este propósito de contar histórias? Quais instituições inauguraram programações artísticas de narração oral no Brasil? E quem foram os narradores que investiram na proposição de uma programação - seja para adultos, ou para crianças - de “sessão de contos” ou “serão de contos” ou “hora do conto” ou “narração de histórias” ou “contação de histórias”? Quem são eles? Onde começaram a se apresentar? Quais foram seus primeiros passos de ocupação? A partir de que ideia começaram a trabalhar? Quando foi a primeira vez que foram remunerados por esse trabalho? Qual a primeira vez em que foram apresentados ao público como contadores de histórias? Quando passaram a promover formações a outros narradores ou a criar festivais sobre o assunto? A partir de que momento esta prática filosófica começa a ser entendida pelo mercado cultural brasileiro como um produto cultural? Em que momento surge o neologismo “contação de histórias”? Com que finalidade ele aparece no mercado cultural? De que forma as palavras buscam se reinventar, e com que finalidade?

Enfim, com todas estas perguntas, não pretendo chegar a uma resposta específica. É no exercício da escuta dos protagonistas deste percurso, narradores de várias partes do Brasil, que pretendo reunir pontos de vistas diversos que nos permitam elaborar narrativas sobre nosso tempo, nossos mestres e nosso mundo.

Por isso mesmo resolvi entrevistar artistas que, a meu ver, e em conexão com minha experiência pessoal neste processo, gente com quem convivo há três décadas, artistas que admiro muito, com quem cheguei a participar de várias ações significativas neste processo, e que atuam até hoje no Brasil e exterior como contadores de histórias. Pretendo apresentar um quebra-cabeça de narrativas sobre nosso tempo, para que

uma certa teoria sobre a “renovação do conto”²⁰ no Brasil seja construída não por estudos de campo, senão por “escutas de campo”. Estes pilares estão vivos e vigorosos. São mestres presentes neste momento presente. Que possamos chegar a uma teoria sobre a “renovação do conto” no Brasil que advenha de versões orais de grandes propulsores da cultura, inventores de linguagens, produtores, artistas, investidores, formadores. Por uma teoria que nasça da boca da própria gente.

Bom, eu tenho um palpite sobre os motivos que geraram este movimento de revalorização da figura do contador de histórias nos últimos 40 anos no Brasil, do qual meu grupo também participa integralmente. Um palpite que nasce da escuta de muita gente ao longo dos anos, e da minha percepção e experiência de vida como contador de histórias que circulou por todo Brasil, apresentando-se e conhecendo inúmeros projetos.

Aliás, este é um fator de enorme vantagem no processo de desenvolvimento deste tipo de pesquisa: meu lugar nesta narrativa. Meu grupo Os Tapetes Contadores de Histórias é um dos coletivos nacionais que mais circulou pelo país nos últimos 40 anos. Devido nossa peculiaridade em narrar histórias com suportes têxteis, e a qualidade e empenho com que nos debruçamos neste exercício artístico, já integramos os mais importantes projetos de incentivo à leitura do país, ocupamos vários espaços culturais, seja inaugurando programações de contação de histórias, seja ministrando oficinas de formação nos quatro cantos do país. Difícil falar desta parte sem parecer vaidade, mas não é. É o senhor-tempo que traça linhas na palma da mão, e determina as rugas de nosso rosto. Venho esclarecer que nossa experiência nos concedeu um grande espectro de escuta e aprendizado. Sim, conhecemos pessoalmente - desde muito novos - narradores de várias partes do país, e nos apresentamos em muitos Brasis afora, um país feito de infâncias plurais e contraditórias. Em suma, as ideias que serão apresentadas aqui são frutos de percepção e escuta ao longo de 27 anos de circulação de nosso projeto por todo Brasil.

Vamos agora, enfim, ao tal palpite que cito acima, que se trata de um esboço de teoria sobre as gerações de narradores que contribuíram significativamente para um movimento de revalorização nacional do contador de histórias.

Lá pelo final da última década do século XX, presumo haver uma primeira geração de narradores urbanos que tenha estimulado outros novos narradores urbanos a desbravar a narração oral como caminho artístico singular. Uma primeira geração que, em contato com vivências no exterior, retornou ao Brasil com uma ideia de pesquisa de linguagem artística, formação na arte de contar histórias e o interesse pela abertura de ocupação de espaços com a arte de contar histórias. É possível perceber também, do próprio discurso das pessoas, que esta geração também não realizou suas empreitadas com o intuito de institucionalização de um mercado cultural.

Evidentemente que - quando falo deste “desabrochar” ou “revelação” da figura do contador de histórias na contemporaneidade²¹ – estou falando de uma função social nova e diferenciada das quais estávamos até então acostumados a ver. São inaugurações de papéis sociais e movimentos de ocupação artística no contexto urbano. O narrar deixa de ser apenas manifestação cotidiana para se reconfigurar

como ato performático em diversos espaços como livrarias, centros culturais, bibliotecas, escolas, salas de leitura, feiras de livro, etc. Pela primeira vez, começamos a ver o “artista contador de histórias” habitando as mais diversas esferas da sociedade, como novo ser cultural. E para tal, desenvolvendo metodologias e treinamentos, estudando narrativas e simbologias, apurando linguagens expressivas a partir dos recursos disponíveis e – mais adiante – passando a ser remunerado como proponente artístico. Ainda que espelho de uma prática cotidiana e ancestral, um tipo de artista se reposiciona e, com ele, uma demanda cultural cresce.

Esta primeira geração investiu na abertura de espaços de atuação: alguns para dar seguimento a suas práticas filosóficas por meio da oralidade, outros com a finalidade específica de servir sua performance oral a projetos propostos por instituições de promoção literária, inclusive a nível nacional. Por isso, por conta desta independência de propósitos, esta primeira geração não atuou de forma uníssona ou coesa. Cada um estava numa cidade diferente, num Estado diferente, a serviço de projetos diferentes.

Pelo que eu escutei e vivi, e um tanto pelo que já estudei também, houve dois tipos de frestas por onde se abriram portas para o surgimento da figura do contador de histórias na contemporaneidade. Dois tipos de narradores que se destacaram, exímios fazedores de cultura, que surgiram por conta de projetos, campanhas e programações culturais nos quais estavam inscritos. Uma parte desta primeira geração surgiu vinculado a instituições promotoras de leitura (como fundações, bibliotecas, livrarias e projetos públicos e privados de incentivo à leitura). Na entrevista de Benita Prieto, do Rio de Janeiro, vocês poderão conferir como o grupo Morandubetá, por exemplo, nasceu vinculado ao PROLER²² e ao projeto Leia Brasil²³, da Petrobrás BR. No Rio de Janeiro, essa figura do contador de histórias, ela surgiu amparada pela programação da Casa da Leitura, equipamento público da Biblioteca Nacional. Nos anos 90, houve uma série de projetos patrocinados de incentivo à leitura, que convidaram artistas oriundos do teatro, em sua maioria atores de formação, para contar histórias e, nesse sentido, que eles servissem - por meio de trabalhos performáticos, seu corpo e a sua voz - como mediadores literários. A finalidade de suas performances estava diretamente fundada na promoção literária. Contadores de histórias que utilizaram toda sua ludicidade performática como condutores de pequenos leitores ao objeto livro.

Já a entrevista de Regina Machado irá trazer sua experiência particular dentro da Universidade de São Paulo, no campo da arte-educação, e seu contato com mestres da oralidade como prática filosófica, de várias partes do mundo, como Dan Yashinski²⁴ e Henri Gougaud²⁵. Neste momento, não vou avançar com a apresentação de nomes e referências, porque os próprios entrevistados, aqui convidados, citarão tais nomes em suas entrevistas: quem foram seus mestres, seus mentores, seus parceiros, com quem trabalhou, quais foram seus primeiros propósitos como contadores de histórias, com quais instituições dialogaram, para quais instituições eles trabalharam e no que se dispuseram a investir. Eles citarão também espaços de ocupação, repertórios e ideias.

Quando eu desenho aqui, neste momento, um conceito de uma possível “primeira geração de contadores de histórias”, esta visão está associada exclusivamente a um “ser social urbano e contemporâneo” que vai propor ocupações em espaços culturais de grandes cidades – como livrarias, centros culturais, museus e teatros. Vai propor

também inaugurações estéticas baseadas em narração oral artística, como um tipo de evento e encontro singulares – movimento independente da programação teatral das cidades (seja a do teatro “adulto” ou o teatro “infantil”) ou até mesmo dos saraus e eventos de declamação de poesia. Em outras palavras, são contadores de histórias que pesquisam contos de tradição oral (e, em muitos dos casos, literatura também) e passam a se reunir para compartilhar narrativas orais, ancestrais ou contemporâneas. A inauguração de espaços de compartilhamento de narrativas ancestrais no meio urbano também contribuiu substancialmente com o próprio caminho de desenvolvimento artístico de novos contadores de histórias.

Então, qual é a minha teoria nesse sentido? A minha teoria é de que há 40 anos, alguns artistas começaram a desenvolver práticas como contadores de histórias no Brasil, e que isso começou a se desenvolver de tal maneira que muitos outros interessados, das áreas de educação e cultura, começaram a fazer formação com esses contadores de histórias, a ponto de - uns quinze anos depois - isso ser entendido pelo mercado cultural como um novo produto cultural, performático por natureza, voltado para crianças ou adultos. Houve uma sementeira de propósitos. Uma ideia semeada e que pareceu, a uma segunda geração, uma proposta encantadora.

E quando eu falo dessa “primeira geração”, estarão presentes - eu espero - aqui nestas entrevistas Gislayne Avelar Matos²⁶ de Minas Gerais; Benita Prieto²⁷ e seu Grupo Morandubetá, Maria Clara Cavalcanti²⁸ e seu grupo Confabulando, Nícia Grilo²⁹ e a Escola de Arte Granada, do Rio de Janeiro; Regina Machado³⁰ e Giba Pedroza³¹, de São Paulo, Lenice Gomes³² de Recife; Gilka Girardello³³ e Sérgio Bello³⁴ de Florianópolis; Vovó Cici³⁵ de Salvador; e por aí vai.

E a cada entrevista feita a uma destas pessoas, surge uma dezena de outros colaboradores que foram fundamentais para abrir caminhos em capitais e demais cidades do país. Este meu recorte de escuta evidentemente se situou na amplitude máxima que meu corpo conseguiu chegar, e meus ouvidos alcançaram escutar. Esta primeira geração estimulou os principais centros culturais urbanos a entender que há uma prática artística diferenciada do teatro capaz de ocupar diversos lugares (não necessariamente os palcos, mas também poderia sê-los), e que se constitui como prática artística – a ser desenvolvida, a ser trabalhada. Em alguns casos, uma prática artística inerente à promoção literária; em outros casos, como prática filosófica, como encontro de pessoas, como processo de autoconhecimento, como performance oral, ou performance dramática, com a teatralidade que lhe convier, com as inúmeras teatralidades que possam daí brotar. Já estou há algumas páginas apresentando esta via dupla de propósitos: contar histórias como ação de mediação literária e contar histórias como prática filosófica e performática, autônoma da própria oralidade. Estou redundante? Ou falar sobre a mesma coisa, de formas diferentes, nos permite se aprofundar nas ideias, memórias e sentimentos?

Para mim, esta primeira geração fez com que “a gente” pudesse compreender que a arte de contar histórias existe como arte. E eu uso o termo “a gente” porque eu me sei que eu e meu grupo fomos colaboradores significativos de uma “segunda geração” - que veio a seguir e transformou a ideia em produto cultural - sobre a qual tratarei logo logo. Esta primeira geração nos fez descobrir que a arte de contar histórias é uma arte

que possui, em seu âmago, uma potencialidade estética, como qualquer outra arte, capaz de ser brilhantemente desenvolvida, praticada, estudada. Assim como um artista se desenvolve na música, ou se desenvolve no cinema, no teatro, você também se desenvolve como artista exímio da arte de contar histórias. Esta primeira geração nos abriu os corações para esta possibilidade. Inclusive, em muitos textos produzidos por esta geração, tratando de suas próprias descobertas, encontramos a expressão “A Arte de Contar Histórias” para falar de si mesma. Com o propósito claro de atribuir - a esta prática cotidiana e natural a todos nós seres humanos - um caráter de criação, experimentação, produção e desenvolvimento artísticos. Em outras palavras, com a palavra oral, podemos também transformar natureza em cultura. Podemos fazer do cotidiano uma poética que apresenta perspectivas outras e variadas da própria vida, e dos recursos que temos disponíveis para viver, sobreviver e transcender pela arte.

E agora chego à minha própria história, a de meu grupo, e à história de tantos outros artistas e coletivos que contribuíram para um segundo passo neste processo de revalorização do contador de histórias, no Brasil, nos últimos 40 anos. Vislumbro sim uma “segunda geração”, sucessora direta e ainda contemporânea à “primeira”, do qual faço parte, e contribuiu para que o mercado cultural nacional compreendesse que a arte de contar histórias poderia se tornar um produto cultural, de maneira acessível e plural, disponibilizado por inúmeros equipamentos públicos ou privados, a todos os cidadãos brasileiros, crianças a adultos, sem distinção.

Por meio de uma promoção insistente de ações artísticas, esta segunda geração investiu vertiginosamente para que o mercado compreendesse que a arte de contar histórias é um produto cultural de grande interesse e circulação. Bom, era algo que acreditávamos. E no qual nos empenhamos tanto ao longo dos anos. E hoje podemos compreender que a investida reverberou, revolucionou, e o mercado cultural nacional entendeu o recado, e assimilou um tanto do que conseguiu assimilar.

É nesse momento, por exemplo, que se instaura o termo “contação de histórias”, um neologismo que se popularizou no mercado nacional, de Norte a Sul do país, a ponto de se firmar como produto cultural em todas as instâncias, desde a negociação com instituições a editais de políticas públicas de âmbito federal. Grupos e narradores de todo este país, por meio de seu trabalho, querendo ou não, investiram em sua difusão: Os Tapetes Contadores de Histórias, José Mauro Brant, Augusto Pessoa, Grupo Confabulando no Rio de Janeiro; Ana Luiza Lacombe, Kelly Orasi e Simone Grande com seu grupo As Meninas do Conto, em São Paulo; Teatro Griô em Salvador; Josiane Geroldi em Chapecó; Maurício Ricardo e Alicce Oliveira em Cuiabá; Grupo Paepallanthus em Brasília; Mari Bigio em Recife; dentre tantos outros, nestas e em outras cidades. Puxa, são muitos outros nomes, e deveria existir outra grande pesquisa para mapear todos os fazedores, em todas as cidades. Eu me concedo o direito de citar alguns, de memória mesmo, no sentido de apresentar alguma representatividade, e fazer o texto correr.

Me lembro fazer parte desta discussão, em meados do ano 2000, para instauração desta nova expressão representativa de um novo produto cultural. Era 1999, e me lembro de vivenciar a negociação com a equipe da programação do Sesc Belenzinho

em São Paulo, se iríamos usar o termo “sessão de histórias” para designar para o evento em si: as sessões de narração oral que iríamos disponibilizar aos paulistas. Eles sugeriram “contação de histórias” alegando que o termo “sessão” já era muito associado à hora do cinema.

E esse termo, pelo que eu venho pesquisando, inclusive por meio da entrevista de Benita Prieto que compartilharei com vocês, ele nasceu da alma de um poeta, nosso estimadíssimo contador de histórias Francisco Gregório Filho. Presidente do PROLER entre 1992 e 1996, Francisco Gregório adotou tal termo para designar este tipo de evento destinado à narração oral. O termo se proliferou em formações por todo Brasil, até popularizar-se de uma maneira mais efusiva e institucional por meio das programações dos Sescs e outros centros culturais de todo país. Antes disto havia sim, por exemplo, as expressões “hora do conto” ou “sessão de histórias”.

Em uma das entrevistas, mencionaram que o termo “contação” pudesse estar presente no livro **Contos Plausíveis** de Carlos Drummond de Andrade. Contudo, após vasta pesquisa, não encontramos o termo na obra citada. Ao que tudo indica até agora, o termo “contação de histórias” nasce como licença poética e se espalha pelo Brasil como termo de referência para definir um novo produto cultural. Foi o mercado cultural nacional que popularizou o termo.

Bom, como evento performático, não se trata de algo novo. É um nome de mercado para algo que já existia. Neste ponto, aí sim houve uma revolução a nível de mercado, fruto de sua propagação na programação cultural dos mais importantes centros culturais do país. Sim, os centros culturais brasileiros oficializaram o termo “contação de histórias” como um novo produto cultural. Este novo tipo de evento, que passa a ser promovido pelas instituições brasileiras, difere das propostas estéticas já instauradas como teatro infantil - que geralmente ocorre no palco, com artistas exercendo múltiplas funções, pautados por uma dramaturgia cênica, uma dramaturgia escrita para tal, uma trilha sonora, uma iluminação. Neste caso, a “contação de histórias” aparece como essa performance narrativa realizada por - na maioria das vezes - uma figura solitária, ou no máximo acompanhada de uma ou mais pessoas, às vezes com a participação de um músico, em que ele (o narrador ou a narradora) compartilha histórias. Ou então surge como coletivos de artistas narradores - é o nosso caso - que pesquisam uma linguagem em especial, e vão compondo um repertório particular, a fim de compartilhar seu repertório com o grande público. Isto não significa (mas também pode significar) que seu trabalho seja compreendido como “ato teatral”.

O crítico teatral Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*³⁶, já descrevia em 1980 o contador de histórias como uma espécie de performer, singular em sua própria linguagem artística. Ele diz:

“O contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra sua ou outra história, dirigindo-se diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre ao seu relato.”

Então, reconheço aí, também na virada para o século XXI, o surgimento de uma segunda geração de artistas no Brasil, que começa a trabalhar arduamente – que é meu caso, o caso do meu grupo Os Tapetes Contadores de Histórias – na inauguração de ações de contação de histórias (ou sobre a arte de contar histórias, ou sobre a narração artística) por vários lugares do Brasil.

Ao longo de três décadas, nós dos Tapetes Contadores investimos em uma pluralidade de intervenções narrativas, que se expandiram por vários pontos do país, tanto do ponto de vista territorial (visitação em muitas cidades brasileiras) como também de ocupação institucional (inauguração de programações culturais em diversos espaços culturais e educacionais do país). Nestes 27 anos de projeto, foram muitas as reuniões institucionais para convenceremos os espaços culturais a promoverem sessões de histórias. Insistentemente apresentamos, aos curadores dos museus e espaços em geral, fotos e estatísticas comprobatórias de que o público infantil adere a este tipo de evento, na companhia de seus responsáveis. Em outras palavras, as famílias curtem e comparecem às contações de histórias. Com isso, e por isso, as programações de contadores de histórias se proliferaram em muitos centros culturais do país: CCBBs³⁷, CAIXAs Culturais³⁸, Sescs³⁹ de todo país, Itaú Cultural⁴⁰, Centro Cultural BNB⁴¹, Instituto Moreira Salles, livrarias privadas, bibliotecas públicas, galerias de arte, escolas, creches, asilos, hospitais, e tudo o que tem sido feito, por excelência.

O termo “contação de histórias” se popularizou como produto cultural a ponto de designar o próprio evento. Como vocês poderão perceber nas entrevistas aos mestres, muitos deles desaprovam o uso do termo, e dão preferência a terminologias que condizem mais com suas práticas como “narração oral”, “narração oral cênica”, “sessão de histórias”, “hora do conto” e “narração artística”. Cada pessoa entrevistada irá compartilhar, comigo e conosco, como teve contato pela primeira vez com o termo “contação”, qual a sua teoria sobre seu surgimento e popularização, e se o termo corresponde a seu próprio fazer artístico. Nos últimos 20 anos, em especial, contadores de histórias de várias partes do país passaram a ser contratados em esferas públicas e privadas. Passaram a ser considerados e contratados em diversas livrarias, tanto como mediadores literários, em lançamentos de livros publicados pelas editoras, ou como performers da palavra oral, com seu próprio repertório, independente das novidades do mercado editorial.

Agora eu trago um pouco mais sobre a trajetória d’Os Tapetes Contadores de Histórias, meu grupo, para que vocês possam entender de que forma que eu também participei de tudo isto.

Na semana passada, dia 18 de janeiro de 2025, a gente realizou mais um evento no Centro Cultural Banco do Brasil RJ intitulado “Férias no CCBB”. Nós participamos desse mesmo tipo de evento, com o mesmo nome, no ano de 1999. E eu me lembro de que o termo “contação de histórias” nem existia. A gente utilizava o termo “sessão de histórias”, inclusive nas divulgações em jornal impresso. A inauguração de uma programação singular realizada por contadores de histórias na grade do CCBB foi um marco: foi a partir de então que nós, como coletivo artístico, começamos a desenvolver repertório, criar acervo, desenvolver uma trajetória e uma linguagem

artística – deste ato de receber crianças e adultos para compartilhar histórias. Foi a partir de uma proposição sistemática coletiva, e consequentemente a própria demanda que se fez no mercado cultural de grandes cidades, que muitos contadores de histórias começaram a investigar e criar sua arte, e escrever no tempo sua própria carreira artística. Benita Prieto também, em sua entrevista, conta um pouco de como inauguraram também no CCBB Rio, uma programação de narração artística.

Outro exemplo se deu em 2006, quando meu grupo foi convidado pela Livraria Argumento, no Leblon, bairro do Rio de Janeiro, para compor a programação de domingo com histórias. Até então, no Rio de Janeiro - situo o recorte geográfico - não havia programação regular de narração oral. Havia ações isoladas, de tempos em tempos, vinculadas a lançamentos de livros e datas comemorativas como Dia das Mães ou Mês do Folclore. Mas não havia um evento regular de contação de histórias em lugar nenhum. Foi uma revolução. Foram 12 anos contando histórias todos os sábados e domingos na Livraria Argumento. Isso realmente significou muito culturalmente para a cidade do Rio de Janeiro, porque foi mais de uma década de programação de contação de histórias sendo promovida na livraria. E remunerados, vale ressaltar. A oficialização da remuneração significou também muito para os artistas investirem na excelência de sua arte. Estes exemplos de oficialização da remuneração dos contadores de histórias também poderão ser conferidos nas entrevistas de cada um dos especialistas convidados. Cada um compartilha de que forma seu trabalho artístico passou a ser conhecido em sua cidade e como (em uma batalha diária por dignidade profissional) seus trabalhos passaram a ser remunerados. Um adendo: nestes 12 anos de projeto na Livraria Argumento, não fomos contratados para promover lançamentos de livros. Veja que curioso: fomos contratados para realizar uma programação cultural regular, sempre com nosso repertório de histórias, disponibilizada gratuitamente para todos os visitantes. Tivemos a liberdade de compartilhar nosso próprio repertório. Pudemos criar e realizar a apresentação artística que nos cabia, com a construção textual que nos cabia. Tivemos aval e liberdade, neste sentido. Evidentemente que a nossa própria presença como artistas no espaço - o fato de, por exemplo, a gente costurar boa parte de nossos tapetes a partir de livros, e mencionar as fontes escritas ao final das apresentações - fez com que as pessoas também entendessem a finalidade literária pela qual estávamos ocupando a livraria. A promoção de ações culturais na livraria contribuiu para a comercialização dos livros disponíveis para venda. Pais e filhos escutavam histórias, circulavam pela livraria e, em seguida, liam histórias para seus filhos, e com frequência compravam os livros disponíveis nas estantes. Os próprios pais passaram a compreender que precisavam, eles mesmos, fazer desse espaço um momento de encontro com suas crianças. Realmente foi um sucesso. Era sempre livraria lotada. E a gente foi constatando, devido ao grande interesse por parte da sociedade - lembrando: urbana e metropolitana - como ela foi se dando conta de que necessitava dos contadores de histórias para fazê-los lembrar humanidades e ancestralidades: de como as narrativas nos aproximam de nossos afetos.

Em contraponto, o que nos deixou intrigados, nós notamos que a popularização da programação de contação de histórias, que explodia fértil na capital carioca, não se replicava no interior do Estado. E remuneração para contar histórias? No interior? Jamais, não acontecia, era impossível. A gente se perguntava: por que aqui, no coração

da grande cidade, a comunidade demonstra, com afinho e assiduidade, alegria em resgatar uma memória coletiva de encontro narrativo⁴², e no interior do Rio não? Seria falta de promoção cultural no interior do Estado? Seria algo inerente ao contexto cultural metropolitano? Como saber?

E aí me caiu uma ficha. Lá vai uma história.

Era maio de 2000. Estávamos nós dos Tapetes Contadores na cidade de Pati dos Alferes, interior do Estado do Rio de Janeiro, fazendo uma espécie de treinamento teatral com nosso mestre contador de histórias Tarak Hammam. Hammam é idealizador do projeto francês Raconte-Tapis, com quem aprendemos muito sobre contar histórias e criação de cenografias têxteis para narrativas orais. Mais à frente lhes apresento com mais detalhes. Para este exemplo que vou compartilhar com vocês bastar o resumo de que ele foi o mestre que nos iniciou na arte de contar histórias. Estávamos há um mês com Tarak Hammam, num retiro artístico promovido na Aldeia Arcozelo, equipamento da FUNARTE, que fica em Pati dos Alferes, interior do Rio. Neste retiro, em prol de nossa própria formação como contadores de histórias, estávamos imersos no compartilhamento e escuta de narrativas, e entendimento da transposição das narrativas orais para o âmbito das visualidades têxteis.

Certo dia, na visita ao centro da cidade - era dia de folga - cheguei numa lanchonete e perguntei à atendente se eles vendiam sanduíche natural. A moça não hesitou dois segundos para responder “Moço, olha em volta. Aqui na roça, tudo é natural. Tem horta, tem planta, tem pomar. Não, o que a gente vende aqui é hambúrguer mesmo.”

Esta resposta me caiu como maçã no pensamento. A relação das pessoas que vivem no Interior, ainda integradas com a natureza em seu cotidiano (plantio, colheita, prosa, mato, bicho, brincadeira de criança na rua) não precisam de sanduíche natural. É óbvio. É uma demanda que só pertence à capital, desconectada de tudo o que nos alinha⁴³ ao tempo, ao clima, à terra e à interação social. Na capital, tomamos por hábito pedir sanduíche natural, simplesmente porque fomos nos dando conta, ao longo dos anos, de que a industrialização da vida nos faz mal. Adoece nosso corpo e espírito. As estratégias que desenvolvemos, em grandes cidades, de buscar reconexões com a natureza são inúmeras: jardins, passeios, parques, pets, reeducação alimentar, encontros ao ar livre e, claro, compartilhamento de histórias. E a pergunta nunca saiu da minha cabeça: Por que os contadores de histórias, meus contemporâneos, se espalhavam na programação das instituições culturais das grandes cidades, agora como profissionais contratados e em desenvolvimento artístico, e no Interior, a comunidade nem vislumbrava a necessidade deles? Por quê?

Simplesmente porque não precisava mesmo. Era evidente que as pessoas de Pati dos Alferes mantinham a tradição oral (ficcionais ou não) em suas calçadas, varandas, balcões, mesas de bar, serões de festas tradicionais. Só precisa de sanduíche natural quem não cultiva hortas. E só há necessidade de contadores de histórias em cidades onde os cidadãos pararam de praticar o compartilhamento de narrativas. Quanto mais isolados em condomínios, mais sentimos falta de interação social. A gente precisa do que escassa. Ou seja, nos espaços sociais onde as histórias fluem, de forma livre e

comunitária, não há necessidade de contadores de histórias que os façam lembrar o quanto aquilo é importante. Somos o profissional que surge da necessidade coletiva de lembrar o quanto precisamos manter viva nossa natureza narrativa. Sem hortas e histórias, adoeceremos, morreremos.

Foi a partir deste episódio que me nasceu o palpite de que o contador de histórias “ressurge” e se profissionaliza nas grandes metrópoles não apenas por inspirações artísticas trazidas do exterior, mas também porque foi na capital - onde até hoje ocorre uma brusca cisão do ser humano com a natureza - que os cidadãos compreenderam a necessidade de sanduíches naturais e contação de histórias. Somos sanduíches naturais da sociedade, em prol de um “*religare*”⁴⁴ com nossa alma comunitária. Da mesma forma como as pessoas não plantam mais suas próprias verduras e legumes, as pessoas inseridas na urbanidade abandonaram também a prática de contar histórias, fora e dentro de casa. O surgimento dos grandes condomínios, retrato da consolidação de uma classe média individualista, contribuiu também para a cisão do homem com sua natureza humana, ávida por compartilhar histórias. E como nós, contadores de histórias, aparecemos para costurar este abismo. Outro exemplo também da atuação do meu grupo (a meu ver, como um dos representantes desta suposta “segunda geração”) é que nós fomos o primeiro grupo de contadores de histórias a ocupar a Galeria de Artes no Brasil. A longo dos anos fomos criando um acervo vasto de tapetes, painéis e muitas outras cenografias de tecido que nos permitiu ocupar galerias de arte. Mas não apenas uma exposição contemplativa. Concebemos uma exposição interativa cujo espaço permite a realização de uma vasta programação de narração artística de nosso repertório. Pela primeira vez no país, a performance do narrador ocorre dentro da galeria. Isto realmente foi revolucionário. A figura do contador de histórias, em algumas instâncias, principalmente em museus e centros culturais, sempre apareceu como mediador de obras de terceiros, outros artistas visuais. Foi a primeira vez que um grupo de contadores de histórias, também criadores de seu próprio acervo, ocupou a galeria de artes contando histórias de seu próprio repertório. Em 2003, quando isto se deu pela primeira vez, o mais importante para nós era abrir espaços de atuação para o narrador urbano. Era um propósito consciente de difundir a palavra “contador de histórias” por todos os espaços possíveis: museus, salas de leitura, feiras de livro e editais de fomento artístico. Por isso, foi tão vital inaugurarmos uma ocupação de contadores de histórias também dentro dos museus e galerias de arte, com nossas próprias obras têxteis, criadas a partir de contos da tradição oral e literatura para infâncias.

Contamos com o respaldo institucional da CAIXA Cultural, ainda chamado de Conjunto Cultural da CAIXA, que disponibilizou as galerias para juntos formatarmos um estilo singular de exposição interativa para crianças, com o nosso próprio acervo, criado especialmente para contar histórias. Como podemos unir propósitos - uma exposição contemplativa e uma programação performática - tudo isso dentro da galeria? Seria possível alinhar programações? E se, além de visitar a exposição, as pessoas nos assistissem contando histórias com o acervo exposto? E se, ao final da apresentação, as pessoas pudessem interagir com as obras têxteis de nosso acervo? Materializamos a ideia, e seu êxito nos presenteou 20 anos de exposições interativas dos Tapetes Contadores pelas unidades CAIXA Cultural. Acabamos de realizar em São Paulo nossa 43ª edição expositiva. Esta proposta, em especial, de intersecção entre texto e têxtil,

entre arte-educação e artes visuais, realmente colaborou para transformação da visão que museus e centros culturais tem do contador de histórias no Brasil.

É claro que, nestes 27 anos de projeto, a gente dialogou e acompanhou a carreira de muitos outros contadores de histórias, em muitas outras cidades do Brasil. Somos parte de um movimento maior, de empenho nacional, de valorização da arte de contar histórias como arte, como ofício. As entrevistas irão complementar este pensamento de coletividade, movimento, integração e escuta.

Porém, uma questão geográfica me inscreve. O Brasil é um país continental. Os movimentos culturais de uma localidade não ocorreram concomitantemente em outro lugar. Não tive a oportunidade de estar em outros lugares para acompanhar engendramentos e desenvolvimentos. Me restou viagens e coleta de narrativas. Então sim, existe sim um recorte geográfico no meu olhar, no meu discurso – de dimensão municipal, estadual e regional. Há um recorte sudestino em minha visão, creio, por exemplo. Por mais que faça parte de um do grupo que percorreu muito do país, isto não me garante uma visão do microcosmo, das localidades. No Norte, demorou vinte anos para visitarmos pela primeira vez, tamanha a dificuldade por circular pelo Brasil. Dois eventos no Sudeste, o Simpósio Internacional de Contadores de Histórias no SESC Copacabana (que durou 12 anos: 2002 a 2014) e o Boca do Céu em São Paulo (que ocorre desde 2001, até os dias de hoje) são uns dos poucos eventos nacionais que conseguiram convidar narradores orais de todas as partes do país, de Norte a Sul. Também falo muito sobre o Sudeste, por reconhecer que principalmente onde moro, no Rio de Janeiro (devido ao programa nacional de leitura PROLER, com aporte da Biblioteca Nacional) e aqui ao lado, em São Paulo (com o evento Boca do Céu), e em Belo Horizonte (com os concursos de contadores de histórias e eventos produzidos por Gislayne Avelar Matos, do Convivendo com Arte) foram os eventos que mais fomentaram diálogos interestaduais, a partir dos anos 80. A ocupação cultural urbana da narração artística se deu primeiramente nas capitais do Sudeste, porque esta é a primeira região do país também a lidar com uma classe média cindida com sua natureza humana dos encontros comunitários. Foi nítido perceber que, enquanto os contadores de histórias cariocas, paulistanos e belorizontinos já ocupavam livrarias e programações culturais para crianças em shoppings - por exemplo - na maior parte do país ainda reinavam causos, folgedos, lendas, compartilhamento de narrativas de maneira usual, contínua e artesanal. A descrença do valor da oralidade – fruto de uma visão arbitrária, racista e colonialista – incidiu avassaladora primeiramente no Sudeste. De certa forma sim, entendo que este movimento de repovoamento de imaginários, com a invenção de ocupações narrativas em centros culturais, surge em resposta a uma sociedade que perdeu o espírito comunitário. Gislayne fala disso na entrevista.

Por isso também a maioria dos entrevistados reside no Sudeste. Este é um dado concreto da pesquisa: este contador de histórias urbano, residente numa metrópole sudestina e vinculado profissionalmente a um novo produto cultural certificado pelos centros culturais de grande porte, que passa a alimentar uma sociedade - cindida com a natureza e o hábito comunitário de compartilhamento de narrativas. Por meio do encontro presencial e da escuta do outro, o exercício da alteridade, artista e sociedade reconhecem juntos que é preciso alimentar a vida com narrativas.

Saindo da bolha sudestina, nós chegamos a percorrer o Estado de Santa Catarina, graças a um projeto isolado e incrível do SESC SC intitulado Baú de Histórias – um projeto de formação de contadores de histórias e circulação de espetáculos de narração oral. Participamos da Feira do Livro de Porto Alegre, vinculados à ideia de mediação literária. No Paraná, realizamos exposições e sessões de histórias na CAIXA Cultural, e participamos de festivais de teatro de bonecos, como grupo híbrido que pesquisa intersecção entre narração oral e animação de formas. E por aí foi, uma cidade ou outra do Brasil. Chegamos a visitar Rio Branco, no Acre. Mas sempre foram visitadas isoladas, às vezes uma vez ao ano. Ora participando de eventos ligados à Literatura Infantil, como Feiras Literárias, nesta perspectiva do narrador como mediador de leitura; ora relacionados ao Teatro (como festivais de teatro para infâncias ou teatro de formas animadas); ora em museus e galerias de arte, como artistas visuais que se baseiam em narrativas orais para suas produções plásticas.

Contudo, o trânsito geográfico por dentro do país sempre foi muito dificultoso. Foi só em 2022, por exemplo, após 25 anos de projeto consolidado, que nosso grupo conseguiu financiamento, pela primeira vez, para levar nosso trabalho até a região Norte do país. E olha que isto se tratou ainda de um recorte mínimo, se comparado à vastidão amazônica. Foi mais fácil ir para fora do país, representando o Brasil em eventos lá fora, que percorrer terras nacionais. Naquela época, o artista de teatro, seja destinado ao público adulto ou ao infantil, tinha muito mais oportunidades de fazer circular seus trabalhos, uma vez que o país já sabia do que se tratava. As políticas públicas já contemplavam os grupos de teatro, para circulação nacional.

E nosso fazer artístico, até hoje, e diariamente, caminha no empreendimento árduo de fazer com que o poder público e as instituições em geral entendam que nossa arte é singular, e que precisamos de políticas públicas específicas, com a realização de festivais e encontros específicos ao nosso ofício dos contadores de histórias. Com Gislayne, já discuti muito sobre isto, de nossa existência estar vinculada ao nosso ofício. Como narradores, precisamos nos debruçar sobre a especificidade de nossa dramaturgia, uma dramaturgia de ofício. Como trabalhadores, precisamos também pensar nas políticas públicas de ofício: quem narra, onde narra, como sobrevive. É um processo que estamos vivendo juntos de 40 anos de insistência e persistência.

E eu creio que estamos vivendo agora, neste momento, e acompanhando o surgimento de uma terceira geração de contadores de histórias. Olha, volto a ressaltar que toda esta “teoria das gerações” nasce de uma percepção da vida acontecendo, de um mercado cultural brasileiro respondendo e correspondendo. Vamos acompanhando a vida diante de fatos que vão sendo apresentados, dia a dia, por meio da experiência presencial, dos papos entre pares e das difusões virtuais. Creio que desde a entrada do Facebook no Brasil - que ocorreu em 2007, creio - e lançamento global do Instagram na App Store em 2010, veio surgindo aos poucos uma nova geração de contadores de histórias inserida no campo das mídias sociais, um contador de histórias no campo virtual.

Sem qualquer julgamento, penso no espaço virtual como uma nova experiência de existência: as mídias sociais e a internet como um novo lugar, composto por uma diversidade de performances que vem proporcionando a todos outras qualidades de interação entre narrador e ouvinte. Lançados para este novo mundo paralelo, cada pessoa foi aprendendo a dispor de tais recursos para suas palavras e, com isso, alcançar outras possibilidades de práticas orais. Neste novo “espaço sideral”, surgiu uma infinidade de contadores de histórias que utiliza o mundo virtual para compartilhar histórias, apresentar recursos e revelar modos de fazer. E curiosamente, muitas destas pessoas que começaram a se ocupar destas práticas virtuais, não passaram necessariamente por formações presenciais com mestres de gerações anteriores. Muitos começaram de maneira direta e simples, abrindo a câmera e investigando, ao vivo e online, todas as possibilidades de contar histórias e interagir com seus seguidores.

Diferentemente da primeira e segunda gerações, que chegaram a interagir uns com os outros, dentro de um processo comum de formação presencial na arte de contar histórias - o que permitiu a transferência de saberes, métodos, criação e uso de recursos, orientações, interferências, questionamentos, aprendizados e desenvolvimento de linguagem artística baseado no encontro - a experimentação virtual não se fez necessariamente subordinada à tradição presencial. E não há, continuo afirmando, qualquer tipo de julgamento nisto. É um dado recolhido, e reunido de uma escuta de fazeres.

Para se aproximar deste novo espaço de performance, os próprios narradores tiveram que descobrir um novo modo de narrar – um modo tão novo, tão sem escolaridade no tempo, que seria incapaz de aprender com outro outra pessoa. As ferramentas foram aparecendo, e fomos todos experimentando. Mas claro que houve muita resistência de narradores de gerações anteriores em dialogar com este novo campo. Até os dias de hoje, grandes mestres orais que nos formaram como contadores de histórias, por anos a fio, muitos deles optaram por não inaugurar nem alimentar redes sociais, optaram por não experimentar trabalhar com redes sociais, optaram por não desenvolver sua arte no campo virtual. Muitos deles nem concebem sua prática oral em outro campo que não seja de corpo presencial. Por outro lado, com o boom das redes sociais, novos contadores de histórias inauguraram suas carreiras neste lugar.

Então vivenciamos uma cisão. Se o próprio mercado cultural ainda não reconhecia os contadores de histórias como artistas de carreira, imagina com o advento da internet, imagina o que restou aos analógicos? Ou seja, se antes você custava a ser compreendido e reconhecido como contador de histórias por meio de suas práticas presenciais, viagens, formações, o que ocorreu aos que não aderiram às redes sociais como espaço de autopromoção? Apagamento e transferência de referência. Coube aos mais antigos uma batalha, para não simplesmente acompanharem as perdas de suas referências históricas. A internet, por estar a serviço prioritariamente da novidade, não contribuiu para a historicidade deste movimento contemporâneo. Não contribuiu para o registro da memória de um novo campo artístico no país - um campo que tinha acabado de se colocar no mundo como prática filosófica, ou mediação literária, ou ofício social. A internet permite este tipo de auto intitulação. Qualquer pessoa pode

abrir um canal e, mesmo sem trajetória artística, declarar-se artista e produtor de conteúdo. Isto ocorreu com todas as profissões do país. Nas redes sociais, as referências se instauram de acordo com a interação e quantidade de seguidores - como se nunca antes no Brasil houvesse mestres, linguagens e percursos. As referências do ofício se vinculam à popularidade. As menções aos mestres não significam quase nada. E ficamos todos, obrigatoriamente, subordinados à quantidade de curtidas e views⁴⁵. Sem seguidores, você não tem história, não existe, não tem memória. Por isso, todos passam a cobrar de si mesmos a produção de conteúdos virtuais. A formação na arte de contar histórias - que outrora era espiral e em convívio presencial com grandes mestres - se faz agora imediata. A formação se reduz a dez dicas para se tornar contador de histórias. É disto que se trata a cisão: dois mundos diferentes que usam o mesmo termo (contação de histórias ou narração artística) para falar de práticas completamente diferentes.

Com isso, a problemática do abismo se expande para o mundo virtual. Se até então a dualidade entre “mediadores” e “meditadores” se colocava de maneira presencial, o abismo se abre em campo virtual também. No mundo virtual, encontramos tanto narradores que associam seu ofício à promoção literária - muitas vezes indicando livros e lançamentos - como outros que optam pela troca filosófica e espiritualista.

Bom, pra seguir, vou dar alguns exemplos sobre isto que chamo de abismo, como finalidades da narração oral artística.

Há poucos dias eu perguntei a um amigo meu, renomado escritor e ilustrador, como ele achava que o mercado editorial brasileiro via o contador de histórias. Sim, lhe pedi uma opinião. E ele me confidenciou, em miúdos, e generalizando, que tinha a sensação de que o mercado editorial não via o contador de histórias como artista. Sobretudo se comparado ao escritor e ao ilustrador. Agradei sua sinceridade no partilhamento de sua impressão.

“O contador de histórias, ele disse, acaba sendo visto como uma espécie de brinde lúdico, com uma função bem parecida com esta da recreação infantil, que a gente vê em festas infantis, uma profissional cujo trabalho está em entreter, estimular a alegria, e propor às crianças jogos musicais e corporais, fazendo assim uma ponte mais atraente e lúdica com a literatura.”

O que se coloca aqui, revelador com esta fala, é que ao atrelarmos o trabalho do contador de histórias ao entretenimento festivo, exclusivamente, o próprio mercado cultural perde a oportunidade de descobri-lo como um artista debruçado em questões simbólicas, míticas, políticas, narrativas, poéticas, das histórias que estão sendo compartilhadas. Não se trata de uma ponderação contra a ludicidade, mas em como e para qual finalidade a ludicidade está sendo usada.

Como escutador e pesquisador aberto às visões que nos conduzem a reflexões, estou trazendo esse relato para a gente poder compreender melhor, por exemplo, como - até hoje - algumas instituições não veem necessidade em contratar um contador de histórias com trajetória e prática. Quando o mercado contrata qualquer pessoa, para

fazer qualquer coisa, e de qualquer jeito, ele está dizendo que qualquer pessoa sem preparo pode ser contador de histórias, e ainda que - para exercer seu papel - não é preciso apuro artístico algum: se estuda contos de tradição oral, se pratica regularmente os princípios performáticos de sua arte, se participa de congressos ou festivais do gênero, se investiu em sua formação com algum mestre da oralidade.

A visão rasa do mercado cultural se estende aos formadores também: qualquer pessoa, mesmo sem experiência ou estudos, pode se ver no direito de formar outras pessoas como contadores de histórias. Isto acontece em larga escala. Como ainda não teve tempo de difundir a profundidade dos artistas da palavra, o mercado cultural oferece tudo de qualquer jeito. A popularização da arte de contar histórias fez com que a própria arte se diluísse a impressões superficiais⁴⁶. Hoje em dia, por exemplo, o termo “contação de histórias” pode ser atribuído a um momento numa feira de livro em que um autor lê sua obra literária em voz alta. Não há compromisso do mercado cultural em vincular o contador de histórias com a “contação de histórias”⁴⁷. Qualquer pessoa pode fazer uma “contação de histórias” ou ministrar oficinas de formação sem nunca haver praticado, por anos a fio, o contar histórias. O mercado lida com a questão como se nunca houvesse antes existido mestres orais ou práticas constantes. Ele desconhece. Isto gera um sentimento de diluição, de apagamento de trajetória - uma sensação com a qual lido frequentemente em meu ofício. Até hoje há inclusive muita gente da área da cultura que trata o contador de histórias como se este nunca tivesse se desenvolvido em sua arte. Com a popularização da contação de histórias na programação de centros culturais, as formações se multiplicaram também de maneira rasa e desenfreada, sem necessidade de experiência prévia. Há promessas de certificados oficiais de profissionalização, em um país que ainda nem institucionalizou o ofício como profissão. Com a popularização, apareceram inúmeras formações que reforçam o uso de estéticas estereotipadas, pautadas por conceitos de uma infância caricata e açucarada, que nunca se debruçou sobre a complexidade do universo interno de uma criança. Isto tudo corrobora para que o mercado cultural fique confuso e perpetue, por meio das ações espontâneas, a ideia de um contador de histórias que atua como passatempo, superficialmente entretém.

E é por isso mesmo que a gente precisa costurar abismos entre mediação, meditação, recreação e linguagem artística. Cada uma destas instâncias tem seu valor e potencialidade. Mas, muito provável, creio, quando a arte do contador de histórias se situa em uma única esfera, todo seu papel social mais profundo se esfarela, e não alcança seu valor mais sublime, o de compartilhar humanidades.

Eu me sinto, neste trabalho de conclusão de curso, buscando costurar as práticas que ficam soltas, as práticas que ficam isoladas em todas suas potências. Eu percebo, entrevistando as pessoas, a forma como cada contador - em sua diferença, em seu campo de atuação - está lutando pela dignidade de seu ofício. Eu acho que isso é uma das coisas que mais define, para mim, quando penso em um contador de histórias no contexto urbano, no Brasil de agora, na atualidade: este narrador buscando a costurar a si mesmo o tempo todo, em planos divergentes. O fio das práticas literárias bordado nas experiências filosóficas, em suas próprias experiências de vida, com uma existência virtual paralela e esquizofrênica feita de busca por eternidade.

Agora eu vou falar um pouquinho sobre como estamos, há 27 anos, nós dos Tapetes Contadores, tentando costurar mundos. Acho importante compartilhar um pouco sobre nossa constituição e formação. Vou destrinchar um pouco do percurso, fundamentos de nosso fazer artístico, aspectos filosóficos e políticos, e também o porquê eu, como artista e gestor deste coletivo, decidi fazer esta pós-graduação.

Se, por um lado, logo no início de nosso projeto, da criação de cenografias a partir de livros para infâncias, a mediação literária se apresentou como finalidade mais importante, o conceito de “meditação” na arte de contar histórias surgiu do convívio direto com grandes mestres.

Nosso projeto e grupo começaram em 1998, ainda durante nossa graduação da Escola de Teatro da UniRio, do contato com o diretor teatral e contador de histórias franco-argelino Tarak Hammam. Há mais de 35 anos, Hammam é contador de histórias, artista visual e idealizador do Raconte-Tapis - projeto de incentivo à leitura com tapetes - que até hoje se desenvolve em Île-de-Ré, perto de La Rochelle, costa da França. Tivemos contato com Hammam em uma oficina promovida pelo projeto de extensão Ateliê do Ator da UniRio, sob a coordenação da professora Tatiana Motta Lima.

Foi ele quem nos apresentou a ideia de costurar tapetes para se contar histórias, e a prática filosófica da narração oral associada à criação plástica. Ele quem nos apresentou técnicas de criação e uso de recursos têxteis para convidar crianças e jovens a uma experiência mítica de aproximação com ancestralidades. O tapete, ao contrário do que possa imaginar, segundo Hammam, não é criado para existir como objeto lúdico de entretenimento superficial, nem souvenir de mediação literária. O tapete está ligado à profundidade da artesanaria do texto e do têxtil, integrado a uma prática artística que ora se baseia nos contos de tradição oral, ora parte das produções literárias para as infâncias. Podemos partir do livro, das palavras de um autor, podemos partir de qualquer lugar, mas que isso, todo esse trabalho esteja a serviço de potencializar humanidades, de levar as crianças a uma experiência de mergulho em um imaginário potencialmente mítico e social.

Meu grupo - e é o caso de muitos outros contadores de histórias da mesma geração - vivemos por anos a fio buscando costurar o universo da mediação, meditação e recreação. Nossas sessões de histórias ora partiam de renomados autores da literatura, pelos quais éramos apaixonados, admiradores de sua arte por excelência, ora buscávamos no cerne da cultura popular uma voz que correspondesse às nossas fontes mais profundas de nossas brasilidades. Por isso também associei a palavra “meditação” à cultura popular. Porque as manifestações populares - que atravessam nossas existências por meio de nossos corpos, cantos e vozes - elas são catarse ao espírito. O Carnaval é um caminho de “meditação”, as folias, os causos. Narrar é descobrir a si mesmo por meio do conto. Tudo o que se narra, afinal, é tudo o que somos. É o mundo das narrativas refletido em nossas histórias pessoais, e vice-versa. Nossa oralidade não se resume a palavras. Somos todos os personagens de todas as histórias inventadas. E elas surgiram inspiradas por nossas próprias histórias de vida. E onde se costura tudo isso? No campo da arte.

Mestra Titinha, da Associação dos Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá, interior de Pernambuco, uma vez nos compartilhou o seguinte pensamento ““A criação dos mamulengos a partir da árvore de mulungu é revelação de uma natureza escondida. Quem esculpe o boneco, o bonequeiro, fica horas olhando, cortando a madeira. Demora muito. É praticamente uma meditação. Ele fica ali em silêncio, muito tempo, encarando a obra sendo feita.” – disse ela referindo-se ao marido que, ao nosso lado, esculpia mais um boneco a partir da madeira crua. Neste sentido, tudo é literatura. A arte é a linha que costura mundos. A mediação literária está no festejo dos corpos assim como os contos tradicionais habitam as estantes das livrarias. Tudo pautado por uma alegria que respeita as existências. Um espelho da vida, duas faces da mesma moeda: o autoral e o anônimo. Somos ambos. Somos todos nós e ninguém mais.

Deixa eu voltar à nossa história, ela diz muito. Por três anos, tivemos a orientação de Hammam na orientação da criação dos tapetes e do uso dos recursos nas apresentações artísticas. Mas foi em 2001, durante uma oficina com a contadora de histórias Maria Clara Cavalcanti, que esta disse a mim “Você vai mudar completamente a forma como você conta histórias depois que começar a costurar.”

Foi justamente esta frase que me estimulou a enveredar pelas linhas, agulhas, bordados e máquinas de costura. E ela tinha razão. Eu aprendi a compreender os contos e a narração artística pelo forro das estruturas. Passei a conhecer os caminhos das elaborações paisagísticas das histórias. Se narrar é criar imagens⁴⁸, nada mais justo que aprender isso experimentando a construção de imagens através do trabalho manual, que é terapêutico e artístico ao mesmo tempo. Costurar me ensinou a narrar, e vice-versa. Hoje não dissocio um ato do outro. Eu me aprofundo nas visualidades para chegar às sonoridades e imaginários mais profundos das histórias.

Nosso grupo é formado por oito integrantes: seis brasileiros e dois peruanos. São eles: eu, Cadu Cinelli, Rosana Reátegui, Edison Mego, Manu Gonçalves, Dag Bach, Andréa Pinheiro e Rayza Miranda. A composição de nosso grupo se fez naturalmente, somando nossa diversidade: somos três LGBTQIA+⁴⁹, duas pessoas autodeclaradas pretas e dois imigrantes indígenas peruanos – cinco destes juntos desde a graduação em Teatro pela UniRIO. Esta diversidade de corpos corresponde, de certa forma, a um lugar de fala que sempre buscou na coletividade o exercício de empoderamento da individualidade.

O processo de profissionalização de nosso coletivo se deu ao longo dos anos, com a divisão intuitiva de funções entre nós - não apenas as artísticas, mas também as de produção cultural e difusão do projeto. Como bem sabem, artistas brasileiros contemporâneos não-globais⁵⁰, a fim de garantir sua subsistência e desenvolver sua carreira, precisam ocupar muitos campos, muitos ofícios, muitas tarefas de autogestão dentro de suas propostas artísticas profissionais: contabilidade, direção de produção, manutenção de acervo, publicidade, logística, atendimento a clientes, redes sociais e muito mais. E o trabalho mais difícil de autogestão se situa em, diante do acúmulo de funções, não nos desviarmos dos fundamentos filosóficos e do propósito que nos uniu: contar histórias para compartilhar humanidades.

Além da convivência entre nós, integrantes de grupo, também tem sido muito importante estabelecer parcerias com outros artistas fora do grupo - um movimento natural que nos permitiu avançar em uma criação artística em maior diálogo com o mundo externo e numa produção cultural que corresponda aos desejos mais profundos. É no diálogo com o mundo que sempre reconsideramos nossas rotas. E esta escuta não é nada simples. É uma prática diária. Brotam as mesmas questões, e sempre: O que achamos que somos? O que fomos até aqui? O que nos consideramos ser? O que significa isso tudo o que acreditamos ser? Foi assim, com os ouvidos para dentro e para fora, que passamos sempre a costurar novos caminhos e compartilhar nosso trabalho. Foram muitos encontros nestes anos todos, atuando em diversas áreas: festivais de contadores de histórias, festivais de teatro infantil e teatro de animação, feiras literárias, projetos de incentivo à leitura, mostra de artes visuais e encontros da cultura popular.

Uma outra pessoa também fundamental em nossa formação como grupo de contadores de histórias foi a ganense Inno Sorsy. Estudiosa da tradição oral sufi⁵¹, Inno nos ensinou a mergulhar em nós mesmos e a desenvolver um processo meditativo⁵² e autorreflexivo por meio dos contos de tradição oral. Narrar o mundo é narrar a si mesmo. Toda ficção somos nós. E eu também sou ficção. Muitos contadores de histórias que nós conhecemos, e que são grandes mestres, também estão relacionados com práticas espirituais ou religiosas. Muitos de nossos mestres contadores de histórias - que nós pudemos assisti-los e participar de oficinas com eles – nos conduziram a um autodesenvolvimento espiritual por meio das histórias, que são práticas filosóficas ancestrais. A maioria não tem relação com a cultura escrita ou a produção literária. Elas contam histórias para reunir pessoas e, com isso, proporcionar mergulho vertical no acervo ancestral dos contos de tradição de origens diversas. Inno Sorsy dirigiu Os Tapetes Contadores de Histórias ao longo de sete anos, e fizemos muitos estudos de formação com ela, práticos e teóricos. Ela quem me elucidou que um dos pilares importantes da formação de um contador de histórias é o convívio com grandes mestres. “Me diga quem são teus mestres, e eu te direi quem és.”, ela dizia. E este convívio com mestres não se restringe à arte de contar histórias. Está relacionada a todas as artes. Músicos, bailarinos e atores, quem são teus mestres?

Outro aprendizado que tivemos com Inno foi reconhecer que o segundo pilar da formação de um contador de histórias reside na prática contínua com diversos tipos de recepção. “É contando que se conta.” Deste modo, você vai desenvolvendo uma intuição de improviso, uma intuição de ofício. E esta intuição está relacionada também ao próprio repertório. “Compartilhar o que, com quem?” Uma narrativa para crianças de dois anos trata de questões diferentes que para um adolescente de quinze anos. Inverter as narrativas seria um desalinho total. A arte de contar histórias é vinculada à recepção, ao outro, a como você intui a visão que o outro tem sobre o mundo - e como você se surpreende ao descobrir, ao final, que sabe muito pouco. A intuição relacionada à faixa etária de recepção não é um pensamento sistemático. Ao contrário, é um desenvolvimento intuitivo. Este é o segundo pilar da formação de um contador de histórias: o desenvolvimento de uma intuição e um repertório imersos e correspondentes a uma prática constante com a diversidade de audiências.

Desta forma, a costura da “mediação” com a “meditação” com a “recreação” amplia nossa intuição durante o ato de narrar e o conceito de “artístico” que atribuímos à prática performática. Mesmo que estudioso das literaturas escritas e orais, o narrador-artesão não ignora sua memória corporal e ancestral. Seu corpo, escuta e percepção, tudo é potência de seu eu-narrador.

Bom, e para finalizar esse prólogo, ou esse preâmbulo, que na verdade já se tornou o próprio trabalho, eu vou compartilhar agora algumas entrevistas, ou trechos de entrevistas. Eu acho que vou comentar no final de cada entrevista o que aquilo significou para mim, a partir de uma visão particular, calcada em minha experiência.

E são entrevistas que - a meu ver - contribuíram significativamente para esta “revalorização” da figura e do ofício do contador de histórias, em contexto urbano e metropolitano, nos últimos 40 anos no Brasil. Para mim, estes mestres narradores têm uma relevância magistral no entendimento básico e comum que temos todos hoje por “contação de histórias” ou “narração artística” no Brasil. E que esse material sirva para a gente poder refletir para onde isso vai, e de que forma que isso vai ser difundido nos próximos anos. Tenho certeza de que a leitura será reveladora. Bom proveito!!!

ANEXOS E INSIGHTS

Voltemos uma casa. Até o parágrafo acima, eu tinha imaginado que, a partir daqui, a fim de elucidar pontos sobre as linhas de interesse que cada um dos entrevistados se debruçou ao longo dos anos - e inspirou tanta gente a se desenvolver como contador de histórias - eu já compartilharia com vocês os trechos de entrevistas que propus a cada um dos narradores. Mas, após esta transcrição de áudio, tive insights nascidos do próprio pensar-falar-escrever. E também porque Ananda Luz, orientadora deste meu TCC, durante este processo, me solicitou que eu falasse um pouco mais sobre o método que usei para elaborar o trabalho: o da autoentrevista, autogravação, autotranscrição e autoescuta.

Seguem então, agora abaixo, dois textos-desdobramentos deste processo de escrita do pensar-no-presente. O primeiro sobre a metodologia da autoentrevista; e o segundo, algo mais sobre este plano teórico sobre “linhas de interesse” e “linhas de formação” na arte de contar histórias. Bom proveito!!!

Bom, eu vou compartilhar um pouco com vocês como foi essa metodologia que eu criei para facilitar a apresentação das minhas ideias, pensamentos, sentimentos, relatos e tudo mais.

Como desabafei lá no início deste trabalho, eu me senti muito bloqueado com o processo de digitação de ideias, por meio da escrita silenciosa. Me chegou como um caminho que não me auxiliava, de maneira nenhuma, a desenvolver uma narratividade que correspondesse aos meus pensamentos e teorias. Ou seja, escrever em silêncio

era como dizer para o “nada”. Ainda que eu projetasse um interlocutor, ele não se concretizava no silêncio da escrita.

Então o que eu fiz? Eu estabeleci tópicos de assuntos para poder me organizar na condução dessa narratividade (falar sobre o bloqueio da escrita, falar sobre minha trajetória artística, falar sobre cada ponto de interesse, e por aí vai) e comecei a fazer uma gravação da minha própria voz – com a ajuda de um aplicativo de celular, um gravador de voz, que é a mesma ferramenta que eu estou utilizando para gravar as entrevistas dos outros narradores - a fim de transcrever essas palavras compartilhadas em áudio. O ato de lançar essas palavras oralmente no espaço (enquanto eu estou aqui, compartilhando essas falas com vocês) me facilitou para compreender e acompanhar o percurso do discurso: Quais os pensamentos que já foram compartilhados até agora? Quais os pensamentos que ainda precisavam ser elaborados e lançados? E foi falando comigo mesmo, alto, que consegui materializar um interlocutor. Puxa, eu sou contador de histórias. Toda vez que conto uma história, eu projeto uma audiência... se criança, se adulto, se jovem, se estudantes, se professores. É um ensaio oral de interlocução. Então, escutar minha própria voz, meu timbre, meus gaguejares, minhas ausências de palavras, meu ritmo, minha respiração; tudo isso serviu como base para o desenvolvimento das palavras e das ideias - um foco que se mostrou impossível de alcançar por meio da escrita silenciosa. Na escrita, eu me senti muito vazio; e este vazio me provocou uma autocobrança por uma escrita perfeita. Escutar a mim mesmo me ajudou a estar em companhia de muitos “eus-narradores”, que ora concordavam comigo, ora questionavam entre si, ora propunham jogos. Oralmente, não me senti cobrado para chegar a um resultado. Ao contrário, foi oralmente que consegui estimular a mim mesmo a pensar, gravar e escrever.

Bom, e como funciona? Logo depois de gravar o áudio, eu o guardo numa pasta do computador e – por meio do site TurboScribe.ai – permito sua transcrição para Word. Depois disto, com a fala transcrita, eu vou iluminando os caminhos, dando sentido às unidades de pensamento, aos assuntos de cada momento. Por isso, também no intuito de compreender melhor o caminho narrativo dessas ideias é que fui separando os textos em blocos. E criei títulos para cada bloco (que são esses em caixa alta que vocês estão vendo ao longo de todo o trabalho). Os títulos em caixa alta estão sendo dados após as transcrições das falas. Eu não verbalizo oralmente os títulos nas gravações. E o que tenho feito agora - como esta frase que acabo de escrever - é introduzir algumas frases que auxiliem nos pensamentos apresentados por meio da gravação. Ou seja, aos poucos, estou me dando o direito de introduzir complementos, sem a necessidade de gravar em áudio. É porque ler nos estimula a outro exercício. Às vezes me deparo com um nome de uma instituição que mencionei errado; ou uma ideia que parecia concreta no áudio, mas no texto escrito não teve sentido algum. Mas, por alívio e feliz, não me vejo mais me corrigindo. Bom, e o fato também de dividir o texto todo em blocos me ajudou demais a encontrar as ideias. Pude rever os parágrafos, um a um, no intuito de buscar reconhecer ali qualquer falta de conteúdo, de complemento, ou a necessidade do reforço de uma ideia. Dividido em blocos, eu também consigo rever – por meio dos títulos – qual foi o caminho do meu pensamento, como uma coluna vertebral da escrita. Foi assim.

E este segundo áudio-texto que eu compartilho com vocês agora, ele foi gravado e transcrito três semanas depois de todo texto primeiro que se encontra neste documento. Porque os pensamentos e teorias vão se formando em nossa cabeça à medida que a gente reflete sobre as escritas que acabamos de elaborar. A escrita de um tema que nos atravessa de maneira tão magnética faz ressonância em nosso dia-a-dia, e nos aguça a pensar mais e mais sobre o assunto.

Estes dias, pelo Instagram, um rapaz veio me perguntar como poderia se tornar um contador de histórias, e se ele me indicava algum curso de formação na arte de contar histórias. E curiosamente, pela primeira vez, eu reagi de uma maneira diferente. Ao invés de indicar logo um curso, eu perguntei a rapaz qual era sua linha de interesse. E quando eu usei a expressão “linha de interesse”, este termo me pareceu tão justo no pensamento, no som e na escrita. Como é bom chegar às palavras que nos cabem. “Qual é a sua linha de interesse para formação em contação de histórias? Por que você quer se desenvolver como contador de histórias e para qual direção?” eu perguntei.

Então me veio de sobressalto o insight de que há diversas “linhas de interesse” para a formação de um contador de histórias contemporâneo e urbano, e que estas linhas correspondem às linhas de formação. Esta conclusão é resultado direto de como minha forma de pensar se transformou durante a Pós-Graduação *Latu Sensu* “O Livro para Infância” na Casa Tombada, e elaboração deste Trabalho de Conclusão de Curso.

A escuta das entrevistas aos narradores (que logo abaixo compartilharei com vocês) também me ajudaram muito a chegar nesta conclusão: acerca das linhas de interesse que levaram cada contador a desenvolver seu ofício como artista da palavra. Pois cada um destes mestres entrou no processo criativo da palavra oral com finalidades distintas. Portanto, a conclusão que chego aqui e agora é “Não existe uma única linha de formação na arte de contar histórias. Há linhas de interesse que nos conduzem a linhas de formação, e estas nos conduzem a ofícios diferentes.” Vamos aos exemplos. Sempre acho que sou mais claro apresentando fatos e histórias, que traçando teorias.

Há pessoas que estão interessadas em ser contador de histórias porque têm um vínculo direto com a promoção literária. Geralmente são pessoas que já trabalham no campo da promoção do livro e da leitura, seja nas escolas ou livrarias; trabalham em instituições que incentivam pessoas à leitura; ou pessoas vinculadas ao mercado editorial, ou são escritores; enfim, todas as pessoas relacionadas com a cultura escrita e com a cultura literária. Este é um dos caminhos de formação de um contador de histórias, que nasce de um interesse, uma intenção. Por isso, uma linha de interesse.

Na entrevista de Benita Prieto, por exemplo, ao tratar do surgimento de coletivos e artistas contadores de histórias nos anos 70 no Rio de Janeiro, ela fala da formação de um grupo de contadores de histórias diretamente vinculado à Fundação Nacional do Livro Infantil. E de como este coletivo gerou seu grupo Morandubetá, precursor de tantas ações de incentivo à leitura na cidade do Rio de Janeiro, e no país. Este é um exemplo evidente de que um grupo de narradores, ou até mesmo um único artista da palavra, ele pode começar a desenvolver seu ofício com a finalidade primordial da mediação literária. Há, evidentemente, mais especificidades nesta linha de formação: há narradores que utilizam o livro na hora da contação; há narradores que apresentam

os livros correspondentes no final das apresentações; há artistas que criam materialidades plásticas a partir dos livros (é o caso do meu grupo Os Tapetes Contadores de Histórias); e por aí vai. São muitos os grupos de narradores que nascem vinculados a projetos literários.

Voltemos ao relato do rapaz do Instagram. Depois que perguntei a ele qual era sua “linha de interesse” em tornar-se contador de histórias, ele contou que pratica capoeira e desejaria vincular a narração oral à sua prática esportiva e existencial. O fato de o rapaz citar a capoeira como diretriz do seu interesse fez com que eu imediatamente descartasse a promoção literária como propósito. Ele busca identidade.

Isso me fez pensar em como há tantas outras linhas de interesse – e que pode haver outras mais que talvez eu nem ainda tenha imaginado. Mas vamos às que cheguei a reconhecer.

Uma outra linha de interesse, totalmente independente da promoção literária e da cultura escrita, se situa no vínculo a práticas filosóficas e espiritualistas. Em outras palavras, há pessoas que buscam nas narrativas orais, e nas práticas narrativas correspondentes, sua própria estrutura identitária, suas raízes, espiritualidades, maneiras de pensar o mundo, idiosincrasias. E, neste caso, fica claro que o interesse das pessoas em contar histórias traduz seu desejo mais íntimo de serem porta-vozes, representantes de suas próprias ideologias, filosofias e espiritualidades. Os griots, por exemplo, se situam neste campo. Longe de atuarem na mediação literária, seu trabalho consiste em se fazer memória, ser referência de uma memória social. E todo seu repertório é espelho de questões que denotam seu ofício. Em outras palavras, você pode querer ser contador de histórias para traduzir a memória de um povo, ou para alcançar insights filosóficos que correspondam a suas próprias expectativas espirituais, ou para ser representante de uma comunidade, representante de uma cultura, representante de uma etnia, representante de uma religião, representante de uma classe social.

E daí não parei de imaginar: quais e quantas outras linhas de interesse podem estimular as pessoas a desejar se formar como contador de histórias?

Como terceiro caminho, me veio a palavra “recreação”. Mas não trato aqui da experiência recreativa na arte de contar histórias, e sim da “contação de histórias” como produto cultural recreativo da contemporaneidade. Há uma diferença. Se no primeiro caso, a lucidez se inscreve dentro do jogo da transmissão oral de narrativas diversas; no segundo, os jogos de interação propostos pelos artistas recreadores podem estar desvinculados de uma intenção narrativa. Esta linha de interesse se volta às casas de festas, ou palcos de praças de shoppings, ou ainda intervenções em aniversários e eventos corporativos. Neste contexto, as histórias são escolhidas para promover a experiência recreativa no tocante à alegria e ao festejo. A princípio, esta “linha de interesse” tem qualquer relação com práticas filosóficas ou mediação literária.

Contudo, ao desenhar as linhas de interesse de maneira tão isolada, caio no erro de não elucidar que um mesmo narrador pode se formar e atuar em diversas linhas de interesse. Ele pode fazer intersecções entre interesses e formações⁵³. Pode trabalhar com entretenimento, e estar vinculado a práticas espiritualistas. Pode trabalhar com arteterapia e atuar na promoção literária. E imagino que, assim como Gislayne Avelar Matos trata em seu livro⁵⁴ das camadas dos contos de tradição oral (recreativa, terapêutica, educativa, etc.) o narrador pode se formar e atuar em todas as esferas possíveis. Atuar em uma única linha de interesse, sem deixar permear-se por outras formas de concepção, isto pode impedir que seu ofício se amplie a mais esferas.

Uma outra linha de interesse também que me veio à cabeça está relacionada aos estudos acadêmicos sobre o tema: a oralidade e seu caráter artístico. São pessoas que se debruçam na oralidade como objeto de estudo, podendo ser nas áreas de educação, sociologia, antropologia e literatura. Há especialistas cujos estudos estão intimamente ligados à sua própria experiência prática; e há outros ensaístas que se debruçam sobre a prática de outrem, tomando a “contação de histórias” ou “narração artística” como objetos de estudo em si mesmo, e comparando conceitos e referências bibliográficas. Seria o caso deste texto, não é mesmo?

E me vem à cabeça também uma última linha de interesse - que eu ainda não sei se é a última - que tem a ver com o desenvolvimento de uma linguagem artística: A arte de contar histórias como campo de experimentação artística e produto cultural. Neste contexto, o narrador tem por anseio pesquisar os recursos artísticos disponíveis para contar histórias. Podem ser apenas recursos natos ou inatos.. (eu ainda não consigo me decidir por qual termo utilizo para isso, se nato ou inato, logo decido) - que consiste em seu corpo, voz e memória; e pode ser também recursos externos como livros, vestimentas, objetos, cenografias, adereços - que na maioria dos casos estão relacionados a outras artes como a música, o artesanato, a literatura, as formas animadas e o teatro. Percebo claramente (e meu grupo Os Tapetes Contadores de Histórias é uma das referências nacionais nesta linha de interesse) que há contadores de histórias interessados em pesquisar a arte de contar histórias como arte performática: o ritmo e musicalidade da palavra, a fluidez da narração oral, a relação entre palavra e organicidade, o impulso criativo, o fio condutor das histórias, de como isto se materializa no corpo por consequência da relação do narrador com a história.

Percebo também que, nesta linha de interesse, o artístico, há caminhos distintos de investigação e uso de seus recursos inatos (optei enfim pelo termo “inato” por se tratar de algo intrínseco ao ser humano). Se por um lado, um caminho de narração artística se ocupa previamente dos resultados expressivos da performance (como gestualidade e entonação, mais próximo do trabalho do ator, no campo das artes cênicas), há outro caminho cujos resultados expressivos são consequência da relação da performance com o conto. Se no primeiro exemplo, tal como o ator, o narrador prepara e ensaia seus gestos e entonações; no segundo exemplo, temos um ínfimo controle dos resultados expressivos. Há um narrador que decora o texto previamente, determina gestualidades e entonações, ensaia e apresenta tal qual preparou. E há outro narrador que se debruça sobre a estrutura do conto, e deixa que suas palavras, tons, timbres e gestos surjam durante o ato performático. Neste segundo caso, é a relação do performer com o conto que irá produzir expressividades performáticas, em

que o resultado expressivo é consequência de sua relação com a história. Inclusive a escolha das palavras, e a expressão que se dá a elas, é feita toda de maneira improvisada, em tempo real, e de acordo com a resposta da audiência naquele momento. Percebam bem que não estou dizendo que um é narrador e o outro não. Não estou apresentando preferências. Estou dizendo que há caminhos diversos, e que podemos nos interessar e se debruçar sobre o caminho que nos apraz. Se por um lado, temos o serão nas varandas como performances mais improvisadas, sujeitas a todo tipo de interferências, temos do outro lado - por exemplo - declamações de poesias e cordel compartilhados de maneira devidamente ensaiada, com musicalidade previamente preparada. Ambas as experiências são poderosas, valiosas e apuradas. Não há um único tipo de narrador, ou uma única prática narrativa, e nenhuma estética deve ser considerada mais “pura” ou “verdadeira” de narração oral. Como sempre digo “Toda ideia de pureza denota um flerte com o fascismo.”

Voltemos à linha de interesse dirigida ao teor artístico da narração oral, a que se debruça no entendimento da performance narrativa como arte. Geralmente são investidas por pessoas com interesse em investigar as estruturas estéticas da performance e compartilhar suas descobertas com uma audiência. Pesquisam o próprio corpo, a voz, a expressividade, a relação com os diversos públicos, treinam versões para seus próprios contos, escolhem que palavras preferem narrar, pesquisam de que maneira as palavras atuam em sua audiência.

Então, até aqui sinalizei quantas? Umas cinco linhas de interesse? Listei aqui algumas diretamente vinculadas a linhas de formação de um contador de histórias. E imagino (e sempre sugiro também) que, por mais que uma pessoa tenha interesse numa só linha, é possível desenvolver uma visão mais sistêmica dessa formação - que abriga mais linhas, formando todo um tecido subjetivo artístico.

Nós artistas, que temos grande interesse e prazer em nos desenvolvermos como artistas, pesquisando possibilidades de criação e uso de recursos disponíveis para tal, potencializando nossa criatividade para esses recursos, nós podemos também manter um diálogo fértil com a mediação literária e as práticas filosóficas.

Neste caso, e afinal, a arte de contar histórias é minha arte, meu trabalho, meu propósito de existência, meu objeto de estudo, minha religião, minha terapia, e a forma que encontrei para conversar com o mundo.

A proposta dos Tapetes Contadores começou há 27 anos como projeto de incentivo à leitura, totalmente vinculado à promoção literária, uma vez que o próprio projeto originário na França se ocupava da disponibilização dos recursos para mediação literária. Mas tudo mudou quando começamos a desenvolver estudos e treinamentos sobre a palavra oral com grandes mestres que nos apresentaram este caminho como uma prática de aprofundamento espiritual e de autoconhecimento. Isto mudou inclusive nosso processo de escolha dos contos e transformou a profundidade com o qual nos dedicamos ao nosso ofício.

Por sermos todos oriundos da Escola de Teatro da UniRio, notamos que a dramaturgia da performance de um contador de histórias não condiz com a mesma noção de

narratividade presente no texto dramático. O elemento narrativo esteve sempre inserido na Dramaturgia do Teatro Clássico, isto não temos dúvida. Em Édipo Rei, de Sófocles, é o Arauto quem vem contar como Édipo furou os próprios olhos, ao descobrir que havia dormido com a própria mãe. Sabemos também, por meio da Teoria do Drama Moderno de Peter Szondi, que autores do século XIX como Anton Tchekhov, Samuel Beckett e Bertold Brecht reintroduziram o elemento narrativo para se afastarem do drama absoluto burguês, e com isso abordarem seus assuntos a seus modos. Contudo, como descreve o crítico teatral Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*⁵⁵, o contador de histórias está situado no terreno da performance. E concordo inteiramente com isto. Sua dramaturgia está submetida à natureza de sua performance. A dramaturgia do contador de histórias está calcada em seu ofício como narrador. Por isso, chego à expressão “Dramaturgia do Ofício” para começarmos a pensar sobre os elementos que compõem a dramaturgia textual e cênica deste tipo de performance.

“Ofício” é a palavra que escolhi para tratar especialmente do trabalho artístico desenvolvido por um contador de histórias, sobre si mesmo e seus recursos, denotando o investimento do artista na prática da narração oral. Investimento lê-se formação, atuação e aprofundamento em todas as linhas de interesse. Ofício do narrador é o desenvolvimento de seu fazer como linguagem artística. Eu quase optei por usar o termo “arte” no lugar de “ofício”, mas eu queria usar um termo mais justo à ideia, que fizesse uma conexão direta com: tempo de dedicação, caminhos de formação, treinamento sobre os recursos, atuação no mercado cultural e profissionalização - no sentido de trabalho remunerado, reconhecimento artístico e referência social.

Por isso também recorri à etimologia da palavra. A palavra “ofício” tem origem no latim “officium”, que significa “trabalho, serviço, dever, atividade” – que por sua vez faz relação direta com “opifex” que significa artesão. Opifex é formado por “opus” (obra) e “facere” (fazer): o Fazedor da Obra. Neste sentido, para mim, o contador de histórias é aquele que se debruça sobre a obra, sobre a matéria de sua arte. Aliás, “artis” em latim é designado também para o termo “ofício”, no sentido do ofício do artista que trabalha sobre suas materialidades.

Desta forma, penso no narrador oral como um artista se debruça integralmente no experimento dos recursos, materialidades e dramaturgias de seu ofício. Quanto mais dedicado for o contador de histórias para com sua arte, assim como ocorre na vida de artistas de outras linhas de expressão, mais haverá possibilidades de apuro e aprofundamento em sua própria linguagem e expressão.

Voltando ao que somos: se nós dos Tapetes Contadores nascemos como proposta literária, e depois passamos por um processo de apropriação filosófica do ofício, a partir do convívio com grandes mestres, passando a estudar e experimentar com afinco e regularidade a Dramaturgia do Ofício, há outra linha de interesse que nos chegou bem, mas sob outra perspectiva: a dimensão recreativa da narração oral.

Somos um grupo especialista em contar histórias para crianças. Temos clareza de como o mercado enxerga e demanda o que seja relacionado às crianças. Por se tratar

de nossa sobrevivência, temos obrigação de escutar o mercado. Estudar a “contação de histórias” como um produto cultural que estimula uma família a sair de casa, e ir até o centro cultural para assistir a um contador de histórias. Precisamos também enxergar este movimento, que também nos interessa tanto.

Por mais que seja de nosso desejo compartilhar um conto de excelência literária, em certos casos com temas reflexivos, e ofertando diversas outras camadas deste conceito chamado “diversão”, nós como contadores de histórias iremos também convidar nossa audiência a uma experiência de recreação, de entretenimento. Além da ludicidade e humor presentes nos próprios contos, podemos promover jogos participativos, jogos descompromissados com palavra e música, cantigas cantadas em conjunto, palmas. Em suma, existe um frescor do teor recreativo importante ao mergulho profundo das narrativas orais – no qual meu grupo passou a se dedicar também, feliz e consideravelmente.

É importante para nós que seja divertido assistir aos Tapetes Contadores, mas num leque de diversões que permita as crianças percorrerem por sentimentos diversos: rir, chorar, refletir, dançar, assustar-se. A palavra EMOÇÃO vem do latim EMOVERE, que significa MOVER-SE COM. E é assim que nos vemos, como uma estação de trem aberta a uma viagem pela diversidade das emoções.

Por fim, há em nós uma linha de interesse debruçada no estudo teórico sobre a própria arte de contar histórias. Este texto é a maior prova de meu interesse particular em pensar e escrever sobre nossas práticas, pois elas são nossa conexão com a espiritualidade, e fundamentam nosso desenvolvimento artístico.

Agora sim seguem abaixo duas entrevistas inteiras, e quatro trechos de entrevistas como parte deste processo de buscar elementos para discutirmos sobre nosso tempo e nossa arte.

Bom proveito para vocês !!!

ENTREVISTADOS

até 01 Jun 2025

Rio de Janeiro: Benita Prieto

São Paulo: Giba Pedroza, Regina Machado e Simone Grande

Minas Gerais: Gislayne Avelar Matos e Beatriz Myrrha

ENTREVISTA com BENITA PRIETO

Data: 21 de janeiro de 2025, às 17h.

Via Zoom. Duração: 116 minutos. Trechos da Entrevista.

Benita Prieto é produtora cultural, escritora e contadora de Histórias fundadora do Grupo Morandubetá. Estudou Engenharia Eletrônica, Teatro e fez especializações em Literatura Infantil e Juvenil e em Leitura: Teoria e Práticas. Apresentou-se pelo Brasil e países como Espanha, Portugal, Uruguai, Colômbia, Venezuela, Cuba, Chile, Argentina, Moçambique. Em 2001, criou o Simpósio Internacional de Contadores de Histórias – um dos eventos mais expoentes na revalorização da arte do contador de histórias em contexto urbano no Brasil. Em 2016, com direção de Paulo Siqueira, produziu o documentário Histórias – do qual fazem parte narradores de origens diversas, inclusive o grupo Os Tapetes Contadores de Histórias. Organizou o livro: Contadores de histórias, um exercício para muitas vozes. Ganhou o Prêmio ContArte, em Cuba e o Prêmio Culturas Populares, do MINC. Benita Prieto também foi presidente do Instituto Conta Brasil e Coordenadora da Red Internacional de Cuentacuentos. Atualmente reside em Portugal, onde coordena projetos de incentivo à leitura e encontros de contadores de histórias.

WARLEY – Minha querida, então. É... Eu já te falei um pouquinho sobre o propósito destas entrevistas que eu estou fazendo. Eu sinto que a gente pode ter mais informação, mais material histórico, mais ferramenta para compreender um pouco tudo o que aconteceu nos últimos 40 anos acerca da revalorização dessa figura que é o contador de histórias, em contexto urbano, em algumas cidades do Brasil. Com um recorte no contexto urbano mesmo. Evidentemente, durante este período, os contadores de histórias tradicionais continuavam realizando pontualmente seus trabalhos, mantendo seus ofícios, ocupando seus lugares, ora remunerado ora não, em suas comunidades, inseridos em seus núcleos, em seus espaços de convivência. Mas nos grandes centros urbanos, a partir dos anos 80, eu sinto, e há indícios factuais disto, houve uma aparição, uma revelação desta figura que começou a ser chamada de contadora e contador de histórias. Uma figura que começou a ser mencionada, a ser apresentada como contador de histórias. E, aos poucos, essa palavra passou a circular entre nós, certo? A ponto de sermos mencionados publicamente como contadores de histórias, sermos contratados como contadores de histórias, passamos a compor programações culturais nas cidades, abrindo muitos caminhos. E claro que eu sei o quanto você e seu grupo Morandubetá foram fundamentais para o desenho da narração oral que se fez, a partir dos anos 80, na cidade do Rio de Janeiro, e por extensão no Brasil. Bem, então, a primeira pergunta que eu estou elaborando para você é “Quando foi que você, Benita – e se você estava com mais pessoas neste começo de tudo, se fazia parte de algum coletivo – quando foi a primeira vez que você foi acionada para ser contadora de histórias?”

BENITA - Bom, é... Digamos que oficialmente, foi quando eu fui coordenadora do projeto “Meu Livro, Meu Companheiro”, que era um projeto da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, que primeiro aconteceu em 10 hospitais da cidade do Rio de Janeiro, pago pelo Ministério da Saúde. E eu, primeiro, fui no hospital dos servidores do Estado. Acho que era em 1989.. 88 ou 89. E aí, o que aconteceu? Era um ano muito complicado, teve greves, teve um monte de coisa. Então, teve muita dificuldade para o projeto acontecer. Com exceção do meu. O meu foi um sucesso. Passou a ser referência. Só que o meu bombou. Foi, assim, uma loucura. Funcionou tudo. Para completar, a equipe do hospital foi muito parceira. Encontrei ali uma interlocutora

incrível. E a gente arrebentou lá no hospital. E aí, quando foi feito o relatório final de todos os hospitais, este recebeu avaliação máxima. E aí, o que aconteceu? Acabou esse momento e aí um dia eu estava lá por Laranjeiras, ali na Rua Pereira da Silva. Porque a Rua Pereira da Silva, para mim, tem muita história. Eu estudei ali, no Colégio da Providência. Ali tem o Instituto Nazaré. Ali tem a Casa da Leitura⁵⁶. É uma loucura, né? A minha vida naquela Rua Pereira da Silva. Ali eu fui adolescente, adulto, enfim (risos). Eu dava aula na ACM⁵⁷, eu dava aula de teatro na Associação Cristã de Moços. Eu era professora de teatro. E aí, a gente dava aula nos condomínios. Eu estava indo para um condomínio ali dar aula, e eu encontrei com a Bia Serra, filha da Elisabeth Serra. A Bia estava ligada a este projeto “Meu livro, Meu Companheiro”. Porque, a Bia trabalhava para a Fundação⁵⁸ também. E eu a encontrei, ela falou assim “ô Benita, a gente está procurando você há um tempão, você não atende o telefone”. Naquele tempo era telefone fixo, né Warley? (risos) “A gente está doido pra falar contigo, porque a gente conseguiu uma verba pra fazer o projeto lá no Hospital do Câncer”. Eu falei, “Não, pode me esquecer. Eu não aguento ficar num hospital acompanhando uma criança com câncer. É muito pra mim” E pronto, fui embora. Aí, quando cheguei em casa, eu falei para o meu pai, e ele falou “Ô, você nunca foi covarde... que onda é essa? As crianças precisam do teu trabalho, vai lá.” Aí, eu fui, e aceitei, e foi também um êxito o projeto. Porque a Elisabeth Serra tinha uma ligação muito forte com o Hospital do Câncer, o marido dela era médico. E aí, então, eu aceitei fazer o trabalho, fiquei como coordenadora do projeto. E aí, então, o que eu fazia como coordenadora? Eu montava a programação e eu convidava as pessoas. Então convidei um monte de gente... Ziraldo, Paula Saldanha, um monte de gente. E também tinha uma parte de mediação⁵⁹. Nesse momento, o Grupo Morandubetá⁶⁰ já existia, inclusive com nome, que era a Lúcia Fidalgo, Celso Cisto, Eliana Yunes e a Maraney Freire, que era uma bibliotecária da Fundação. E era loura, como eu, por coincidência. (risos) Eu sempre brinquei depois com eles “Trocaram uma loura por outra loura”. (risos) E a Maraney disse que não dava pra participar deste projeto. E o Morandubetá já fazia coisas, muitas apresentações. Eles faziam dentro do colégio lá do Instituto Nazaré, que era ali em Laranjeiras, na Rua Pereira da Silva, onde Celso dava aula. A Elisabeth Serra era dona deste colégio com a Regina Yolanda. A Eliana Yunes era coordenadora pedagógica, acho que era, deste colégio. Os filhos da Eliana estudaram neste colégio. Enfim, eles tinham toda uma relação familiar ali entre eles todos. E aí eles faziam, inclusive, umas sessões já abertas ao público, dentro do Instituto Nazaré. Eu não vi isso. Eu sei, porque me contaram. Então, eles já tinham um início, porque eles estavam ligados entre si. Eles eram o “Grupo de Contadores de Histórias da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil”. Olha que curioso, nós nascemos como um grupo de contadores de histórias da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. E eu os chamei para irem dar uma oficina lá no Hospital do Câncer. E a Mara já não pode. Ela já foi percebendo que a coisa estava indo para um outro caminho⁶¹, porque ela queria mesmo ser bibliotecária. E foi então, nesse lance, que o Celso.. Bom, o Celso e a Lúcia já me conheciam do outro projeto, a gente se conhecia, e a gente se encontrava muito na Fundação. Eles eram pesquisadores da Fundação também. Além deles serem do Grupo Morandubetá, esta coisa incipiente, muito inicial mesmo, eles também eram pesquisadores. Então um dia, na Fundação, o Celso falou assim “Por que você não entra pro Grupo Morandubetá de Contadores de Histórias?” e eu falei “E você acha que eu tenho talento pra isso?” E ele falou “Ah, tenho certeza. Mas para fazer parte do

grupo, você vai ter que fazer a oficina que vamos dar no Instituto Nacional do Câncer. E eu fui aluna, eu fui aluna do Celso, da Eliana e da Lúcia. E aí eles ficaram encantados comigo, e me chamaram pra entrar pro grupo. E a Lúcia disse que a minha entrada no grupo foi muito importante, porque eu já tinha uma experiência com produção cultural também. Eu já tinha produzido música, eu tinha produzido teatro, eu sempre participei de trupes, teatro amador, a gente produzia... Enfim, são várias Benitas, várias histórias. (risos) E aí, então, ela disse que eu profissionalizei o grupo, porque eu tinha uma pegada diferente, eu sabia produzir. Celso já era artista. Lúcia era bibliotecária. Eliana, diretora. E eu até achava aquilo uma loucura, porque a Eliana tinha me visto fazer teatro. E pra mim, a Eliana Yunes - na década de 80 - para nós atores, ela era uma grande crítica de teatro infantil. Então, ela ia assistir a gente, dava medo, entendeu? Mas ela sempre foi muito delicada em todas as colocações dela - como ela é até hoje. Eliana é hoje em dia exatamente como sempre foi. Então, a partir daí, a gente começa a ser convidados. E aí a gente começa a aparecer na cidade, entendeu? E aí teve convite do Museu Histórico Nacional, aquele da Praça XV, que é um museu que apresenta a história do país de maneira crítica. E foi Gustavo Barroso⁶² quem criou o museu. Ele tem uma história muito importante para o folclore, para o patrimônio imaterial, etecétera e etecétera. Então, o Museu chamou a gente para fazer alguma coisa ligada à memória do Gustavo Barroso. E a gente, então, começou a fazer nossas apresentações. Aí teve a primeira matéria que saiu na Veja⁶³. E a gente lá: uma foto, os quatro. E ninguém fazia isso profissionalmente. Do jeito que a gente fez, não. Podia ser de outra maneira, que eu realmente não tenho conhecimento. Havia sim o Grupo Granada⁶⁴, num outro contexto. E que é anterior a gente, bem anterior, e tem uma relação ali com o conto sufi, o conto terapêutico... Eles tinham toda uma relação profunda com a arte de contar histórias, mas que não era nosso caminho⁶⁰. E aí, então, a gente aparece no jornal e fica todo emocionado "Gente, olha a gente no jornal, aqui !!!!! " (risos) E era uma loucura, né Warley, dar entrevistas para os caras, os jornalistas "Mas então vocês representam as histórias?"; e a gente "Não, a gente conta histórias"; "Ah vocês lêem os livros?"; "Não... a gente até lê antes, prepara, mas a gente conta a história"; Até os caras entenderem, nas entrevistas - os repórteres - o que era contar histórias, isso demandou várias entrevistas erradas, totalmente erradas⁶⁵. E aí, então, a gente percebeu que ali tinha uma possibilidade de profissionalização mesmo. Não sabíamos se a gente ia efetivamente viver disso. Mas um pouquinho lá na frente, a gente descobriu que tinha retorno financeiro sim. Então, aí, o que acontece? O Centro Cultural Banco do Brasil... era aniversário do Centro Cultural Banco do Brasil... Foi tudo muito junto, sabe, Warley? Eu não sei nem te precisar. Uma coisa foi puxando a outra. Aparece no jornal o Gregório⁶⁶, cunhado da Eliana Yunes, que também é dessa área do teatro. O Gregório trocava muitas ideias com o Paulo de Tarso, que era do Banco do Brasil, do CCBB. E o Paulo estudou comigo na Martins Pena. Era meu amigo. Eu nem sabia que ele era do Banco do Brasil. E o que ocorreu foi que o Gregório foi chamado para fazer uma programação lá no CCBB para o Dia das Crianças, em outubro, e também aniversário do Centro Cultural Banco do Brasil. Então, eles falaram para a gente que nós iríamos fazer um espetáculo⁶⁷. Então a gente cria, o Gregório dirige a gente. A gente então cria este primeiro espetáculo para o Teatro 2, que é aquele menorzinho do Centro Cultural Banco do Brasil. E a gente fala "Nossa, a gente vai para o teatro agora!!! Então, isso tem que ter uma outra embocadura, tem que ser diferente. Pois a gente vai ser dirigido." Então, tinha cenário,

tinha figurino. Era já a “narração oral cênica”⁶⁸, sem a gente falar disso. E foi um sucesso. A gente fez quatro sábados, às 11 da manhã. Era criança que não acabava mais. E o negócio então floresceu. A partir dali, a gente percebeu que podia ser remunerado. Eu falei, “então, agora é profissionalizar”. Então, a gente criou a primeira camiseta do grupo Morandubetá. Foi o Marcelo, um amigo do Celso, que fez a camiseta. O Marcelo é designer, e ele criou uma imagem para a gente. Então, a gente tinha uma camiseta, uma imagem que ele criou. A gente tinha cartão de visita, a gente tinha todo um material belíssimo !!! (*risos*) Como não havia ainda livros publicados.. Quer dizer, tinha aquele livro “A Arte de Ler e de Contar Histórias”⁶⁹ do Malba Tahan, aqui no Brasil, e também “Contar Histórias, uma arte sem idade”⁷⁰ da Betty Coelho, da Bahia. Então, eram os dois livros que existiam. Então, a gente fez uma apostila, para dar as oficinas. Tem gente até que já me pediu autógrafo dessa apostila, quase 30 anos depois, eu morro de rir, tenho a apostila até hoje. Aí o Celso começa a escrever. Escrever também uma parte assim, mais teórica, né, dentro da experiência da gente. Na verdade, tudo surge a partir do que a gente ia sentindo ali, pesquisando e trabalhando com muito afinco. Porque depois desse sucesso, o Banco do Brasil se apaixonou pela gente. Era diferente o tipo de contratação naquela época, pois eles convidavam. Agora é via edital, e todas estas coisas que tu sabes. Aí a gente fez a visita guiada à Biblioteca do CCBB, chamava Biblioteca Viva, uma visita guiada com histórias, que a Lúcia fez o roteiro. Aí a gente fez uma outra loucura também dentro da Biblioteca: Durante três meses, a gente tinha duas salas, ao mesmo tempo, contando histórias, onde a gente convidava as pessoas para contar histórias com a gente. Aí veio todo mundo que você pode imaginar da época... Joaquim de Paula, uma série de pessoas. Porque naquela primeira experiência, que a gente fez de Narração Oral Cênica, tinha uma coisa muito bonita, o Gregório que propôs isso: que, em algum momento, entrasse dentro deste nosso espetáculo - que era um espetáculo costuradinho, cada um contava duas histórias, tinha um roteiro, tudo afinadinho - que entrasse alguém que contasse histórias de uma maneira diferente da gente. E aí teve uma bailarina que se sapateou uma história, teve o Joaquim de Paula⁷¹ que fez uma apresentação com seus bonecos, e por aí foi, cada semana era um. Então aquilo já estava dentro da gente. E quando a gente foi fazer esse grande desafio (porque isso realmente foi o maior desafio da minha vida), acho que é ali que eu “virei contadora de histórias”⁷², efetivamente, ou seja, no momento em que eu falei “Nossa, isso é mais pesado que eu imagino”. Eram duas salas ao mesmo tempo, a gente se dividindo. Uma vez era eu numa sala, a Lúcia em outra; outra vez era eu com o Celso, a Eliana fez poucas vezes, porque a Eliana estava no PROLER, e o PROLER já estava acontecendo também, então ela não tinha tanto tempo quanto a gente. Mas o que a gente fazia? A gente ensaiava todas as semanas, cada um de nós, três histórias novas. Às quintas a gente ensaiava para apresentar aos sábados. Era uma loucura. Porque nós também - entre nós - sempre fomos bastante críticos uns com os outros. Então, quando chegava quinta... porque de segunda a quarta, era preparar os textos, decorar. Porque você sabe que a gente sempre trabalhou muito com os textos decorados, por causa da promoção da leitura, para não fugir ao texto do livro. Nós tínhamos esta linha da gente⁷³. Então, decorar, preparar, ver uma forma legal de contar aquilo dali, e apresentar para o grupo Morandubetá às quintas, ensaiar, para apresentar aos sábados. E sexta-feira era o dia que a gente internamente recuperava tudo aquilo ali, ensaiava mais um pouco e ia. E nessas apresentações, sempre tinha gente convidada,

seguindo mais ou menos aquele esquema que a gente fazia no teatro. Mas a partir daí, do teatro, aconteceu algo muito legal, porque a gente passou a roteirizar. A gente roteirizou todos os trabalhos da gente. E a Lúcia é excelente roteirista, a Lúcia era a roteirista da gente. O Celso sempre foi muito estudioso, em todas as áreas, ele sempre adorou estudar, então ele tinha essa ânsia... e como ele estava na coisa da escrita, de teorizar as coisas que a gente fazia. Ele escrevia textos que tinham a ver com o que ele via da gente⁷⁴. A Lúcia, com os guias, os roteiros; a Eliana, como uma mentora de literatura; e eu caindo muito na parte da produção. Então, isso era bem dividido entre a gente e funcionou sempre de uma maneira exemplar⁷⁵. A partir daí, o céu era o limite. Era inventar, inventar, inventar. E aí teve um grande desafio que nós fizemos o “Histórias de Shakespeare” dentro do Centro Cultural Banco do Brasil, a partir do livro da Era Vitoriana, dos contos, o Shakespeare traduzido em contos⁷⁶. E era uma encenação, só que contando. Tinha a direção do André Paes Leme⁷⁷. Bárbara Heliodora⁷⁸ foi lá e acabou com a gente. Macksen Luiz⁷⁹ foi também e falou “Interessante. É algo que eu nunca vi, mas eu acho interessante”⁸⁰. Entendeu? Muito louco isso tudo, né? E foi muito legal, porque a gente sempre ousou, a gente nunca caiu numa fórmula. A gente sempre queria mais. E aí a gente fazia dois espetáculos, dois diferentes espetáculos. Um era voltado para crianças e o outro para jovens. “Macbeth”⁸¹, por exemplo, a gente não contava para as crianças, a gente contava para os jovens. E tinha tudo, a cena das bruxas, mas era tudo contado. Era narração oral cênica. O André Paes Leme, que é genial, ele falou pra gente “Olha, não esqueçam que vocês são contadores de histórias, eu não vou tirar isso de vocês. Mas tem momentos em que vocês vão encenar. E quando vocês encenam, vocês estão narrando uma cena e, ao mesmo tempo, fazendo ela para a plateia. Vocês estão sempre em contato com o público.” Por isso, a luz ficava aberta, não ficava escuro para a gente poder ver os olhos. Era a relação do contador de histórias com a plateia e, ao mesmo tempo, trazendo um clássico para esse universo da narração.

WARLEY - Nesses projetos que você apresentou aqui, como é que era a relação dos contadores de histórias com a mediação literária? Mesmo narrando no palco, vocês se viam como mediadores literários? Vocês usavam os livros físicos nos palcos, nos hospitais ou no projeto da FNLIJ?

BENITA - O livro sempre estava com a gente, mas a gente não usava mais o livro. A Eliane Yunes e a Lúcia Fidalgo tinham feito um curso com o grupo venezuelano Encuentos y Encantos⁸². Então, a Fundação⁸³ chamou esse grupo, convidou esse grupo pra vir ao Brasil pra dar uma formação na área de contadores de histórias. E o grupo Morandubetá, ainda não tinha esse nome, era o grupo de contadores de histórias da FNLIJ. E onde é que eles experimentavam o que aprendiam? Dentro do Instituto Nazaré, em Laranjeiras. E esse grupo Encuentos y Encantos já tinha um trabalho de Narração Oral Cênica na Venezuela. Eles trabalhavam muito para museus. Tenho a impressão, eu nunca perguntei isso pra eles, mas eu acho, que eles tinham alguma relação com o Garzón Céspedes⁸⁴, de Cuba, que foi o cara que resolveu dizer que era o pai da narração oral cênica no mundo, e começou a fazer uma série de formações. O grupo no Brasil começou a experimentar tudo no Instituto Nazaré. E é neste momento que vira grupo Morandubetá, por causa de um livro do Heitor Luiz Murat⁸⁵, que chama Morandubetá. O nome do grupo surgiu por causa de um livro. Um livro premiado na

Fundação, onde ele fazia recolhas de histórias indígenas. É muito bonito esse livro. Aí ligaram para o Heitor Murat, e falaram, “A gente gostaria de usar este nome para nosso grupo.” E ele respondeu “Olha, esse nome não é meu. É uma palavra indígena. Eu apenas trouxe esta palavra para o título do livro.” Inclusive, o Celso e a Lúcia decoravam histórias desse livro. “A Moranduba da Ariramba” é uma história que a Lúcia conta. E o Celso contava uma outra, eu cheguei também a contar uma história desse livro, e a Eliana também. Mas em todas as apresentações, o livro estava ao lado para ser visto, ele não era usado. Este foi o diferencial. Na Fundação, antes desse curso do pessoal da Venezuela, eles contavam apoiados no livro, lendo. Aí esse grupo da Venezuela falou “Não, tem que memorizar o livro e contar a história do livro.” E aí foi que a gente deu esse salto. Aí a gente virou contador de histórias. Acontecia dele estar ali, fisicamente. Mas a gente não fazia mais a mediação com o livro. A gente contava. As histórias estavam no livro e dávamos a referência para o pessoal, para depois ler.

WARLEY - Em algum momento você sentiu que essa autonomia que vocês inventaram, de apresentar a referência do livro apenas no final do conto, isto provocou no sentido das instituições questionarem por que os contadores de histórias não estavam mais com o livro na mão?

BENITA - Não, isso nunca foi questionado. Muito pelo contrário. Eles inclusive queriam contratar a gente, as editoras. Só que a gente nunca quis fechar parceria com uma única editora. Porque eles viam que aquilo ali incentivava à leitura. Como a gente trabalhava o livro - decorando, memorizando e fazendo daquilo uma oralidade, mas sempre a partir do texto – isto incentivava à compra do livro. Então eles liberavam para a gente contar. Os autores perguntavam para a gente “Quando é que vão contar o texto meu?” Era uma loucura isso. Me lembro que Joel⁸⁶ uma vez chegou para mim “Benita, quando é que vai contar o texto meu?” Falei “Mas eu já conto O saci e o Curupira”. Assim, Silvia Ortoff adorava. Então, não, de maneira nenhuma, nunca tivemos esse questionamento de que a gente atrapalhava. Até muito pelo contrário, teve uma coisa engraçadíssima. Era 1996, o SNEL⁸⁷ fazendo a Bienal do Livro do Rio de Janeiro, que já era lá no Rio Centro. Era pequena em 1996. Então, a Lúcia Jurema Figuerôa, que era da Nova Fronteira, uma grande editora, acho que você não chegou a conhecer, espetacular. Foi ela quem lançou Roger Mello, Celso Cisto, Léo Cunha, uma renca de gente. E ela era da Diretoria do SNEL. E aí, um dia, ela me ligou e falou assim “Benita, eu tô querendo que vocês venham aqui no SNEL, pois o pessoal aqui está querendo conhecer o que vocês fazem. Eu acho que a gente pode levar vocês para a Bienal do Livro.” Então, fomos eu, Lúcia e Celso, e fizemos uma apresentação para três diretores. Eu saí de lá e falei pro Celso “Eles não vão contratar a gente, achei um deles lá muito seco”. E nada, eles adoraram. E chamaram a gente para organizar uma coisa que a gente chamou de Canto dos Contos. Fomos nós que demos esse nome. Num dos pavilhões, tinham quatro palcos. E a gente colocou uma música linda pra chamar o povo para a sessão de contos. Só que foi uma doideira, porque eu tive que chamar todos os contadores de história que se possam imaginar. Porque aí a Casa da Leitura já dava oficinas. Então já tinha José Mauro Brant⁸⁸, já tinha Márcia Bloch⁸⁸, já tinha o Grupo Confabulando⁸⁸, já tinha um monte de gente começando nesse processo, em 1996. E aí, então, chamei todo mundo na Casa da Leitura. Chamei e falei “Olha, aqui estão os livros.” E a gente fez um contrato com os editores “Olha, mas a gente pode recusar o livro, tá certo?” e responderam “Mas vocês vão ter que

justificar”. Então veio aquela quantidade de livros, sei lá quantos contadores eram, uns vinte, tanta gente, uma loucura. Todo mundo foi pago. Não era muito, mas todo mundo recebia. Falei “Primeira coisa, vocês vão selecionar aqui, sem brigar, os livros que vocês já contam, que vocês gostam, que vocês gostariam de contar”. Aí depois, segunda leva: “Agora, os livros que vocês acham a capa bonita, que vocês acham que pode ser contado.” E o interessante foi que aí que eu conheci o Roberto Carlos Ramos⁸⁹, que eu trouxe ele para o Rio de Janeiro, porque ele estava com o livro, ele tinha lançado o livro “Marambaia”⁹⁰, porque era um dos livros a ser contado. Pensei “Nada melhor do que o próprio cara. A gente já sabia que ele era um contador de histórias importante, por conta de todo aquele movimento em Minas, lá na Biblioteca Pública Infantil de Minas⁹¹, ali era um movimento forte também. Roberto Freitas, Roberto Carlos Ramos, um monte de gente. Então, as coisas vão começando a pipocar paralelamente, a gente vai descobrindo outros movimentos. Eles⁹² tinham uma noção do contador de histórias dentro da sala de aula. Aí via a gente em cima de um palco, com música, e os garotos ficavam loucos de comprar o livro. Então, o livro sempre teve muito presente na vida da gente. A gente fez coisas lindas como, por exemplo, contar histórias dentro da Biblioteca Nacional, para os funcionários da limpeza, literatura latino-americana. Era um dia de semana, eles eram dispensados do trabalho num determinado horário, e eles vinham ouvir histórias. Era absolutamente avassalador ver os caras ouvindo Rulfo⁹³, ouvindo todos os latino-americanos. Para adultos, porque a gente também se atreveu logo, muito rápido, a contar histórias para adultos. Porque todo mundo contava para a criança. E a gente também deu esse salto. “Não, vamos contar para adultos, vamos fazer espetáculo para adultos.” A gente sempre chamava de espetáculo. Nunca era uma sessão de histórias, porque sempre tinha um roteiro. Nossa, estou falando contigo e estou ouvindo aqui na minha memória quantas coisas que a gente fez. E não dá nem para enumerar.

WARLEY - E você se lembra, Benita, quando foi a primeira vez que você ouviu a palavra “contaço”?

BENITA - Eu não gosto dessa palavra até hoje. Eu acho que minimiza o trabalho da gente. Foi o Gregório que inventou essa palavra. Ele que cunhou essa palavra. Porque ele começou a falar essa palavra, isso eu não tenho a mínima ideia. Não tenho mesmo. Eu não uso essa palavra. Eu uso narração, eu uso contar histórias. É como em espanhol “yo hago una contada”. Para mim, minimiza.. sabe? Então, a primeira vez que eu ouvi foi ali. Os alunos do Gregório que passaram a utilizar a palavra. Foi ele quem criou essa palavra. Nunca tinha sido usada antes. A gente usava “contar histórias”. Não sei porque ele juntou “contar” com “narração”, e virou “contaço”. Foi por aí o pensamento dele, né? Alguma coisa assim. Mas nunca vi ele falar sobre isso também, de onde surgiu. Ou porque ele começou a falar. E caiu no gosto popular. As pessoas no Brasil usam, todo mundo quase. Mas eu não faço contaço. Eu faço narração oral. Eu faço narração oral. Não, sim.

WARLEY - É engraçado ouvir como os narradores de cada cidade brasileira tem uma versão diferente para como surgiu a palavra “contaço”. Eu tenho escutado algumas versões. E uma delas, por exemplo, diz que a popularização do termo tem a ver com gestores de centros culturais, que eles precisavam criar uma programação paralela,

independente da destinada ao teatro infantil. E que eles acabaram abandonando os termos “hora do conto” e “sessão de histórias”.

BENITA - A gente usava muito isso, sessão de histórias.

WARLEY – Eu me lembro que, em 1999, nós dos Tapetes Contadores fomos fazer uma exposição no Sesc Belenzinho⁹⁴. E eu me lembro de propor “sessão de histórias”, porque era um termo muito usado no Rio. E eles falaram “Puxa, sessão é uma palavra muito vinculada ao cinema... segunda sessão, primeira sessão. Melhor “contação de histórias”. Foi a primeira vez que eu escutei a palavra “contação”, uma palavra já ensaiando um lugar na programação de um centro cultural.

BENITA - Com certeza em 1999 a palavra já estava no gosto popular. Inclusive, em 1999, o Gregório já não estava mais à frente do PROLER. E as oficinas dele aconteceram em 1992, 93, 94, 95, 96. E não se esqueça que o PROLER foi por todo Brasil. E Gregório era formador e coordenador. E Eliana Yunes ia muito também. Então, claro que isso foi caindo no ouvido. Por isso tenho certeza absoluta de que quem criou esta palavra foi o Gregório. Esta honra tem que ser dada a ele, este mérito.

WARLEY – Claro, ainda mais sendo difundido por meio de uma política pública tão importante. Talvez Gregório não tenha criado o termo “contação” com o sentido que hoje é comumente veiculado pelo mercado cultural, como algo essencialmente voltado para o público infantil, e muitas das vezes próximo à ideia de recreação. Eu cheguei a visitar o Gregório no Paço Imperial, em uma de suas oficinas, e me lembro desse espírito muito poético deles. Então, talvez o neologismo “contação” tenha nascido muito mais por inspiração poética. E o mercado escutou e adotou. Que acha?

BENITA - Exatamente, também acho que foi por aí. Ele não criou a palavra para entrar em choque com nada. Você resumiu muito bem, o espírito do Gregório era esse. Então cair no gosto popular, foi muito fácil, foi muito rápido. Foi do nada. Ninguém falava contação, sei lá, dois meses depois, todo mundo falava.

WARLEY - Sim, e se popularizou tanto a ponto de entrar nas políticas públicas, nos novos editais.

BENITA – Sim, gestores públicos eram amigos do Gregório. Muitas políticas de promoção à leitura, em todo Brasil, ali impulsionadas pelo Gilberto Gil, pelo Ministério da Cultura... Todos tinham uma forte relação com o Gregório, todas essas pessoas se conheciam. Entendeu? Foi muito rápido. E hoje em dia é popular mesmo. Celso e Lúcia viajaram muito para dar as oficinas de contadores de histórias. O Gregório montava as oficinas, contava histórias, fazia mediações, costurava os encontros. Celso e Lúcia também davam muitas oficinas. E aí a gente começou a descobrir mais contadores de histórias, descobriu que não estava sozinho, isso é que foi bonito. Dona Silvina⁹⁵ na Bahia... Porque em todos os lugares em que tinha um PROLER, os organizadores locais iam à busca também dessas referências. “Quem é o contador de histórias daqui?” E aí eles convidavam os contadores locais ao PROLER, para se apresentarem, para irem lá contar histórias. E olha que engraçado. Mesmo encontrando contadores de histórias tradicionais desse Brasil imenso, que evidentemente já tinham seu repertório, já

desenvolviam as suas próprias práticas, o PROLER, de certa forma, institui uma linguagem. Ele trouxe os holofotes para a linguagem, que o contador de histórias estava ali numa ação artística. Sempre começavam os encontros do PROLER com alguém contando histórias. Nas oficinas, as pessoas elas iam lá e contavam histórias.

WARLEY - Que engraçado, né? Porque instituições literárias, que tanto valorizaram a prática da oralidade em suas formações, como meio para promoção do livro, começaram - ao longo do tempo - a questionar o trabalho artístico estava sendo feito ali - uma vez que se trata evidentemente de um trabalho performático, com sua potencialidade cênica, enfim...? A gente já trabalha há muito tempo neste ramo, né, Benita? Quantas vezes a gente já ouviu falar “Ah, isso não é literatura. Ah, isso não é teatro”. Esse lugar híbrido de performance que a gente acaba desenvolvendo. Imagina a gente, dos tapetes, que costura e usa bonecos para contar histórias. Quantas vezes a gente não participou de festival de teatro de bonecos como linguagem híbrida? “Vocês não são bonequeiros”, ouvimos. “Vocês não são contadores de histórias, porque usam elementos externos”, e a gente, “Tá bom.” Aí quando a gente vai pra galeria de arte “Vocês não são artistas visuais, são arte-educação.” Ouvimos muito nestes anos enquanto inventávamos um mercado cultural para contadores de histórias.

BENITA - Neste ponto, eu sempre trouxe pra dentro do Simpósio⁹⁶ essa grande discussão. Para mim, este sempre foi o ponto na hora de escolher uma programação. Quando a gente conta uma história, ela fica dentro do ouvido. Pode não ficar toda, mas ficam pedaços ali dentro da gente, seja através dos tapetes, seja através da mímica, por isso que era o simpósio era diferente. A mímica é uma forma de contar histórias. Os tapetes é uma forma de contar histórias. O cara que sapateia é uma forma de contar histórias. São outras formas de contar histórias. Fica a questão estética, fica o sentimento, fica a emoção, fica alguma coisa ali dentro. Nossa, eu me lembro do Jiddu⁹⁷, quando ele falou “Você vai me chamar pra contar história dentro do simpósio, com a mímica?” Falei “Claro. É a palavra no gesto. Tá ali, na tua máscara. É a palavra no teu corpo. Isso é lindo. Isso é uma forma de contar.” Ele falou “Nossa... Nunca tinha pensado por esse lado.” Pois é. A gente, como observador, a gente vê isso. E é curioso também como o próprio Simpósio, ele não era unicamente um evento literário. Ele era um evento que tinha a literatura como base, claro, mas que buscava sempre, de cada contador que se apresentava, de cada linguagem que se apresentava uma descoberta estética sobre o seu próprio trabalho. E fiz aquilo tudo para que o público pudesse aquilo dali como uma coisa estética, a busca de uma linguagem própria. Por isso que, quando eu dou uma oficina de contador de histórias, o que que eu faço na oficina? Mostrar pras pessoas mais os meus erros do que meus acertos. Os acertos estão ali, na hora que eu conto uma história. Mas quanto eu errei pra chegar ali? E que todo mundo tem a sua forma de contar, desenvolver a sua técnica. E as pessoas... No início das oficinas, a gente já falava isso. Falava “Qual o teu talento? Qual o talento que você tem?” Aqueles meninos lá, por exemplo, da Ilha de La Gomera⁹⁸, que contam histórias através dos assovios. Aquilo é sensacional. Pra mim, pro Celso, pra Eliana, pro Morandubetá, pra Lúcia, o contar histórias é muito mais do que você trabalhar só o texto. Contar histórias é muito mais do que isso. E foi tanta gente no Simpósio, né, Regina⁹⁹, de São Paulo... pessoal de Minas... pessoal do Nordeste. Fabiano Moraes¹⁰⁰, que começou lá no simpósio. Foi lá com seu violão e começa ali. Hoje em dia é um doutor, um professor da universidade, lá no Espírito Santo. E quando

a gente começa a ter essa noção do internacional, isso pra mim foi absolutamente fantástico. Sabe como é que eu comecei a fazer o simpósio? Por que eu comecei a fazer o simpósio? (risos) Eu estava na Fundação¹⁰¹ ainda e aí eu vi um jornalzinho. A Fundação fazia um jornal mensal, e estava lá “Feira do Livro de Buenos Aires”, com telefone... e escrito “encontro de contadores de histórias”. Falei “Uai, existe encontro de contadores de histórias? Gente, isso é um encontro. Bom, não conheço a Argentina, vou ligar pra lá.” Aí liguei, e a Liliana Cinetto¹⁰² me atendeu, minha amigona, né? Liliana falou “A gente não pode colocar na programação”. Falei “Não, eu não quero estar na programação, eu quero ver a programação.” Ela falou “Claro, vem.” Aí eles começaram a me dar dicas de onde é que eu ficava, na Recoleta¹⁰³. Peguei meu táxi, fui lá, uma fila que dava a volta... Era a Abertura da Feira. Aí que descobri que realmente o argentino é leitor, né? Aí tinha gente do Uruguai, gente da Argentina, ali contando histórias. Eu falei “Gente, que coisa mais maravilhosa isso.” Eles no palco, e eu assistindo. Aí eles me chamaram para um clube, onde depois eles se reuniam. Eram 40 contadores de histórias, que saíram para tomar uns copos. Então eles fizeram uma roda grandona assim, e ia passando um copo de vinho, e eles cantavam uma música, não me lembro da música, e quando parava a música, a pessoa que estava o copo de vinho tinha que contar uma história. E nunca parava em mim. Eles estavam doidos para ver se parava em mim. Aí eles fizeram uma trapaça e parou em mim, e eu contei “As armas penadas”¹⁰⁴, em português. Com toda a expressão, todo o corpo. Aí no dia seguinte, quando eu cheguei, quem não estava lá falou pra mim “Nós sabemos que você é uma excelente contadora de histórias.” Aí eles convidaram a gente para ir no ano seguinte. Falei “Eu tenho um grupo”. Então fomos os quatro do Morandubetá. Mas quando eu vi aquilo dali, eu falei “Eu vou fazer isso no Brasil.” Já fiquei com aquilo na cabeça.

WARLEY - E este primeiro evento, que você foi sozinha, esse encontro fazia parte da programação da Feira do Livro de Buenos Aires, né?

BENITA – Isso... Feira do Livro de Buenos Aires. E já não era o primeiro.

WARLEY - E estava associado o Encontro de Contadores de Histórias com a questão da leitura, a promoção literária, certo?

BENITA - Sim, sim, sim. E eles contavam Galeano¹⁰⁵, lindamente. Mas eu vi que, depois da nossa participação, eles modificaram a forma deles contarem, entendeu? Isso eu percebi, porque eu fui várias vezes, convidada várias vezes. Aí eu olhava assim e falava “Nossa, olha como ela já está usando o corpo de outra maneira.” Tenho certeza que essas influências vieram dos brasileiros (risos). E aí na vez que nós fomos convidados, os quatro, o Ernesto¹⁰⁶ era convidado. E viu a gente contando. A gente ficou amigo de infância no primeiro momento em que se conheceu. Nossa amizade agora vai para 30 anos, ano que vem, 29 anos esse ano. E aí ele falou “Você não quer ir à Espanha? Não quer levar seu grupo à Espanha? Tem um encontro de contadores, vai ser o segundo ano desse encontro. Queria tanto levar os brasileiros.” Aí fomos o Celso e eu. E ali eu tive certeza, quando eu vi Pépito Matéo¹⁰⁷ contando, eu falei “Gente, é isso que a gente faz, é isso que a gente vai fazer. E a gente vai mostrar lá no Brasil essa quantidade de contadores de histórias. As pessoas vão aprender com eles, vão se espelhar, vão soltar os bichos, vão virar contadores incríveis com as suas técnicas. Então, foi assim que surgiu o Encontro Internacional de Contadores de História, em

1999, que depois virou Simpósio Internacional de Contadores de História. Assim que cheguei, falei para o Jason Prado¹⁰⁸ do Leia Brasil, e falei para a Maria Helena Ribeiro¹⁰⁹ que já trabalhava no Leia Brasil. Falei “Estou com uma ideia de fazer um Encontro de Contadores de Histórias.” Aí ele falou “Vamos”. Menino, a gente começou grande. Não sei se você sabe o começo. Foi Rio, São Paulo e mais sete cidades onde havia Petrobrás. E aí a gente começou grande. Era no Sesc Vila Mariana¹¹⁰. Botaram a gente numa sala pequena, e tanta gente quis assistir. Porque a Petrobras e o Leia Brasil tinham muita força na mídia. Então saiu muita coisa na imprensa. E tinha tanta gente que eles tiveram que fazer uma transmissão por uma sala ao lado. Aí uma mulher chegou pra mim e falou “Se é pra ver televisão, eu via da minha casa.” (risos) Era uma loucura de gente entrando e assistindo. Ali o Ilan Brenman¹¹¹ participou assistindo a oficina da Liliana Cinetto. Ele pediu a mulher dele em casamento dentro dessa oficina. Histórias incríveis, né? Aí a gente faz esse primeiro encontro pelo Leia Brasil, sucesso absoluto. Na hora que eu montei a programação, tinha os convidados que vieram de fora: Liliana Cinetto, Antonio Rodríguez Almodóvar¹¹², Inno Sorsy¹¹³... E eles vieram e eu falei “Vou fazer primeiro o Rio, depois esse pessoal se desloca para São Paulo, e depois as outras cidades.” Roberto Carlos Ramos¹¹⁴, acho que foi para Macaé. A Maria Clara Cavalcanti¹¹⁵ foi para outra cidade. Aí eles contavam histórias, davam oficina, faziam uma pequena mesa redonda, entendeu? Como se fosse uma extensão do Simpósio. Aí no ano seguinte, tinha mudado o diretor de marketing da Petrobrás, que falou assim “História me lembra biblioteca, e biblioteca me lembra criança em silêncio. Isso a gente não quer. A gente quer coisa animada.” Puxa, ele nem tinha visto o que era o Encontro. Aí não rolou. Então a gente ficou um tempo sem fazer. Eu já ia desistir quando a Maria Helena Ribeiro foi para o Sesc, onde estava a Zezé¹¹⁶. Porque eu conheço Zezé há muitos anos. Aí a Maria Helena me ligou “Tu não quer fazer o Simpósio, aquele encontro no Sesc?” - que se chamou Encontro Internacional de Contadores de Histórias. Não era “Simpósio” aquele primeiro lá. Ali ela falou “Vamos fazer ano que vem no primeiro semestre”. Ela falou em 2001. Aí falei com o pessoal, e a Eliana¹¹⁷ falou assim “Você tem que dar um caráter, para mostrar a importância do contador de histórias dentro da academia. Chama isso de simpósio.” E foi. Foi ali na PUC¹¹⁸, na Biblioteca Parque¹¹⁹ e no Sesc Copacabana. Já foi no Sesc Copacabana, um pedacinho. A gente dividiu pelos parceiros. Eu falei para a Lúcia¹²⁰ “Lúcia, tenho uma ideia de fazer uma Maratona de 24 horas de histórias. Eu nunca vi a de Guadalajara, na Espanha. Mas eu li tanto sobre isso. O pessoal diz que é tão legal. Vamos experimentar isso.” E o pessoal falou assim “Não, não, Benita. Vamos fazer assim, vai ser MiniMaratona: um dia 8 horas, outro dia 8 horas, porque o Rio é muito perigoso, vai morrer gente.” (risos) Então a gente fez desse jeito, e foi um sucesso aquelas 8 horas seguidas. O pessoal ficava lá num dia e no outro. Aí no ano seguinte, foi tudo já condensado no Sesc. Aí eu falei para a Zezé “Vamos experimentar?” Ela falou “Vamos que vai dar certo.” Então foi assim. Esse foi o começo do Simpósio. Aí veio gente de todo lugar, você viu, né? Você chegou a participar e ver muita gente ali. Aí eu ia experimentando, trazendo as pessoas. Muitas pessoas eu conhecia, eu tinha visto contar. Outras eu não conhecia, mas aí tinha as minhas fontes fortes, como o Ernesto¹²¹ que me dizia “Não, pode apostar naquela pessoa que vai ser legal.” E por aí foi. E foi sempre aquele sucesso. Aquela coisa de eu colocar temas, isto era muito bom. Poder organizar a programação... Dava uns recortes muito bonitos no Simpósio. E aí aqueles anos todos... E mais depois aquele último lá em Niterói. Foram dois Simpósios

feitos em Niterói. Um para abrir o ano letivo para os professores, e o outro para o público naquele teatro lindo... Foi lindo. Tem gente que é saudosista. Eu nunca fui. Eu sempre olho para a frente. Mas o pessoal pergunta “Você não tem saudade?” Ah, eu tenho saudade de ver as pessoas, os amigos, a possibilidade de trazer gente de outros lugares, de congregar. Mas efetivamente de fazer o Simpósio? Ah, dava muito trabalho.

WARLEY – Eu fico pensando muito nas outras capitais do país. Essa é uma das perguntas que eu me faço... Meu olhar acabou ficando no Sudeste, que é onde estou. Claro, que privilegiado sou eu de ser contemporâneo ao Simpósio, de estar na mesma cidade e tempo em que ele aconteceu. Pois há novas gerações de contadores de histórias que nem imaginam o que isto significou para a institucionalização da arte de contar histórias no Brasil, tanto como linguagem artística como espaço de ocupação social. E de como este boom se deve à paixão e à dedicação de algumas pessoas. No Rio de Janeiro, por exemplo, aconteceu muito por tua causa, essa tua verve de empreendedora, de produtora, de “vamos fazer, vamos transformar, vamos inovar”. De como o engajamento pessoal trouxe tanta revolução neste sentido.

BENITA - Eliana fala sempre isso o que você está falando... “O Rio de Janeiro se destacou pela tua presença”. Isso eu não tenho dúvida. E uma coisa que eu sempre fiz, em qualquer evento que eu produzi na minha vida, eu sempre trouxe diversidade. Aquilo dali era um local de experimento, de formação, de troca, de conhecimento entre as pessoas, de criação de redes. Construíram muitas redes a partir dali. A rede do Nordeste surgiu a partir dali... Meus queridos amigos: minha comadre Tâmara¹²², o Almir¹²³, a Josy¹²⁴... Esse povo todo foi lá. Eles falam “A partir dali, a gente viu a possibilidade.” E claro que surgiram também outros encontros a partir dali. Aconteceram muitas coisas que são também frutos do Simpósio, sabe? O que eu queria, o que eu falava, se tivesse dinheiro, era “Podíamos circular pelo Brasil”. Eu pensava nisso das pessoas terem a possibilidade. Pensei em fazer em Brasília, fazer no Centro-Oeste, pra gente que não podia se deslocar. Porque é caro ir para o Rio de Janeiro, você pagar hotel, pagar estadia... E mesmo assim, quanta gente que se deslocava, né? Foi impressionante. E eu sabia que a pessoa ia sair de lá renovada e cheia de ideias, para poder aplicar depois. Isso sempre estava na minha cabeça. Por isso que eu produzi tantos materiais anexos ao simpósio: Filme (que vocês participaram)¹²⁵, revista, livro... Quantos produtos eu criei a partir do Simpósio? Eu falava com o pessoal do Sesc “A gente precisa ter esses produtos, que é uma forma de plasmar as coisas. Então o cara leva pra sua cidade o livro, leva o filme, leva a revistinha. Que foi a primeira coisa que eu fiz. Acho que você nem conhece, uma revistinha assim compridinha, não sei se você tem, uma revistinha com alguns artigos. Então eu fui experimentando o que era possível. E a gente começou o Simpósio transmitindo para o mundo, meu querido, não esqueça disso, você lembra? Mesmo com aquela internet precaríssima, internet que tinha que plugar lá, que falhava. Mesmo com a internet ainda precaríssima, teve milhares de acessos. Imagina hoje, com inteligência artificial e tudo, o que não seria o Simpósio hoje? Mas eu tinha essa ideia. Quando teve a Campanha para Copa do Mundo, em que o Japão concorreu... e eles fizeram um estádio virtual que eles falaram “Do Japão, as pessoas vão jogar aqui e a gente vai transmitir um holograma no Maracanã. As pessoas vão entrar na arquibancada e vão assistir em holograma o que está acontecendo lá no Japão.” Eu

falei “Eu vou fazer isso no simpósio!” Eu tinha essas ideias. A gente sempre trabalhou juntos lá no SESC, sabe, e com pessoas que me diziam coisas, que me sugeriam coisas. Então a gente trabalhava em conjunto. Então cada viagem que eu fazia pra fora do Brasil, eu vinha com novos conhecimentos, novas pessoas que eu tinha visto, o pessoal do Sesc dizia “Nossa, que legal, temos que trazer, temos que dar um jeito de trazer.”

WARLEY - E em relação ao mundo virtual, à internet e redes sociais? Isto tudo atravessou nosso caminho como contadores de histórias, nos últimos quarenta anos. Na época do Simpósio, não tinha nem rede social, não existia Instagram, não existia nada. Não existia Orkut. Talvez Orkut. Havia uma internet discada, me lembro. Mas não rede social como conhecemos hoje. O que você se sente agora?

BENITA – Eu acho que é uma grande oportunidade. Eu sou uma pessoa ligada à tecnologia. Eu sempre dou como exemplo a Camila Genaro¹²⁶. Muito antes da pandemia, a Camila já experimentava. Depois é que a gente descobriu a Camila, mas faz muito tempo que ela já experimentava. E olha como é legal o trabalho dela, como ela lida bem com o mundo virtual e, ao mesmo tempo, ela vai lá¹²⁷ e faz as apresentações dela, entendeu? Ou seja, eu acho que as duas coisas podem coexistir lindamente, desde que você faça isso com competência. A gente aprendeu muito durante a pandemia¹²⁸, né? A gente aprendeu à beça. A gente aprendeu muito com a Camila e outros contadores que já tinham mais noção de vídeo. Tanto que eu sempre digo os contadores de histórias foram os primeiros artistas que deram a cara à tapa na internet, porque sabiam usar a palavra sem outros recursos, foram os primeiros. Lembra do “Reconto”¹²⁹, como era bonito? Ali se criava um elo virtual entre as pessoas, porque a palavra é forte. A palavra da gente é bendita e é bem-dita, nos dois sentidos. Eu acho que agora o Brasil carece de encontros presenciais de contadores de histórias. Aqui em Portugal também está carecendo de encontros. Existem uns encontros de literatura onde os contadores de histórias participam, mas não se trata mais de um encontro só de contadores de histórias, entendeu?

WARLEY - Benita, eu fico muito honrado de te escutar. Muito bonito teu papel, teu impulso, teu ímpeto. Que beleza este seu olhar que sempre foi para a novidade, para a pluralidade, para o futuro. Você sempre teve esta visão de plantar uma semente já vislumbrando que aquilo se tornaria árvore.

BENITA – A minha cabeça é uma cabeça de futuro, desde pequena. Quando invento qualquer coisa, eu já vejo ela construída. Ou então, se eu projeto alguma coisa, e percebo que aquilo não vai acontecer como deve acontecer, eu aborto a ideia. É minha forma de ver o mundo. É sempre de que maneira a gente pode contribuir para o futuro, como a gente pode ajudar as pessoas a desenvolverem a sua arte, de que maneira podemos comover as outras plateias que virão aí, a partir dos pais que a gente comove. É lindo você encontrar um pai na rua e ele dizer “Eu te ouvia contar histórias, e agora conto histórias para meu filho. Está aqui meu filho.” Eu já pensava assim. Não é pra agora, não é pra mim. Eu acho que se lembra que eu me apresentava pouco no Simpósio, muito pouco, e era proposital também. Você se lembra da “Sala do Artista Popular”, dentro do Simpósio? Era isso também, para mostrar para nós mesmos contadores de histórias o respeito às tradições. Eu sempre falei isso nas oficinas “Vê o teu entorno. Aquele contador de histórias que está ali, que é da

tradição.” E acho que tem que ter a diversidade, sempre respeitei a diversidade, em todos os sentidos. Me lembrei agora, por exemplo, da Rogéria¹³⁰, que todo mundo fala que foi um momento ímpar dentro do Simpósio, do respeito de trazer a Rogéria pra contar histórias ali. Todas as pessoas que chamei ali, emblemáticas, eu sabia da história delas. E sabia que aquilo ia ser um momento forte, um momento político. Tem uma questão política também ali, sempre teve dentro do Simpósio, porque eu sou uma pessoa muito política. Então isso tinha que estar ali também forte, na presença de cada um ali, e dentro do sentimento “Nós estamos construindo alguma coisa que é importante para as pessoas. Isso é um marco político”.

WARLEY – Minha querida, obrigado. Muito honrado com tuas palavras e tua entrevista.

ENTREVISTA com REGINA MACHADO

Data: 11 de dezembro de 2024, às 14h.

Presencial. Duração: 86 minutos. Trechos da Entrevista.

Professora Livre Docente do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP e Mestre em Educational Theatre na New York University, com doutoramento na ECA-USP, Regina

Machado é contadora de histórias desde 1980. É também criadora e curadora do Encontro Internacional BOCA DO CÉU de Contadores de Histórias – um dos eventos mais importantes do gênero no país, realizado bienalmente desde 2001 na cidade de São Paulo, e que contribuiu substancialmente para a revalorização do contador de histórias, em contexto urbano e metropolitano, nos últimos quarenta anos no Brasil. Pesquisadora especialista em contos de tradição oral, Regina já publicou coletâneas de contos populares e livros sobre o tema da arte de contar histórias tais como Acordais – Fundamentos Teórico-poéticos da Arte de Contar Histórias, pela Editora DCL, O Violino Cigano e Outros Contos de Mulheres Sábias, pela Cia das Letras, A Formiga Aurélia e Outros Jeitos de Ver o Mundo e Nasrudin, pela Cia das Letrinhas.

WARLEY – Hoje, onze de dezembro de dois mil e vinte e quatro, estou aqui com Regina Machado, em sua casa. Muito obrigado por me receber, querida. Então, Regina, eu fiquei pensando muito sobre o que te perguntar primeiro. E imaginei um primeiro passo, uma espécie de chamado. O que te convidou para a arte de contar histórias? O que te chamou para este ofício? Aquele dia em que você olhou para o lado e disse “Eu acho que desejo contar histórias.” Você se lembra?

REGINA - Na verdade, eu lembro. Mas para mim é uma continuidade de um chamado que eu não sei de onde vem nem de quando, mas é um chamado que a princípio tinha a cara de “dizer”. Falar e se comunicar com alguém de um jeito que fosse bom, para mim e para a pessoa com quem eu estivesse me comunicando. Mas por meio da palavra. Antes de aparecer “história”, apareceu para mim “teatro”, como aconteceu com muita gente. Só que nunca era o teatro sozinho, porque eu sempre trabalhei com gente que estava na “educação” - isto que, entre aspas, a gente chama de educação. Quando eu era menina, eu dava aula de arte. Sabe aquelas brincadeiras de infância de “escolinha”? Só que a minha brincadeira era “escolinha de arte”. Então, eu tinha catorze anos e eu trabalhava com crianças de dez, de sete anos. Olha, eu já falo até essa palavra, né? Trabalhava. *(risos)* Na vila onde eu morava, eu distribuía os papéis, as canetas, as tintas. Mas, para mim, o que me deixava mais feliz não era o fato de estar trabalhando com as artes plásticas. Era o que acontecia quando a gente se encontrava. E o que a gente fazia junto por meio da palavra. E hoje eu penso assim. Na época, imagina, nem passava isso pela minha cabeça. Quando criança, eu gostava muito de falar. Eu até brinco às vezes que, por causa das situações que eu vivi - das pessoas reclamando muito que eu falava muito *(risos)* - eu resolvi pensar que “falar” pudesse ser alguma coisa útil, e não aquilo que eu fazia. Eu brinco, sempre conto a história da minha mãe no carro com a minha tia: A minha tia, do lado da minha mãe dirigindo, e eu atrás. Numa certa hora, a minha tia falou “Dá uma bala para essa menina parar de falar”. E aquilo me tocou profundamente, porque eu tive a consciência de que eu estava incomodando.

REGINA - Aí eu pensei “Mas eu gosto tanto de falar. Não pode ser uma coisa que incomode.” E daí, na época do colégio, que eu não me dava com a escola, com nada, eu fiz teatro os três anos de colégio. Uma alegria assim imensa, de que ali eu tinha encontrado um lugar de pertencimento. Mesmo que todo mundo depois explique que, na adolescência, quando você se coloca num lugar de protagonismo no teatro, é onde você acha o seu lugar. Porque na sociedade você não tem lugar. Uma menina de 15 anos, não tem. E ali no teatro todo mundo vai te escutar. Claro que não importa se

tem explicação ou não, aquilo era uma alegria, uma coisa extraordinária. E aí eu fui atrás de fazer teatro. Eu queria fazer teatro com o Ilo Krugli¹³¹, eu queria fazer teatro com o Peter Brook¹³². E fui parar no Centro do Peter Brook, e não tinha ninguém. Era férias da companhia. Porque eu segui esse “chamado da palavra”. E eu escrevia também, no colégio escrevia direto. Eu escrevia porque fazia parte da minha vida. Escrevia o tempo todo. Escrevia contos, poesia. Mas sabe essa ideia de que parece que você está indo por um caminho, que tem alguma coisa que está ali no fundo, sempre te chamando, mas você só vai identificar muito mais tarde? Então, essas duas coisas - a arte e a educação - estavam o tempo todo. Meu pai foi um grande artista, múltiplo. Ele era músico, artista plástico, ele escrevia, enfim. Era professor, compositor, tocava piano, enfim. Então eu cresci nesse lugar onde as artes sempre foram muito importantes na minha vida. Eu poderia ter feito faculdade de economia. Me tornado, sei lá, uma advogada... como diziam no teste vocacional. Que eu devia ir para Letras ou Advocacia. Era um dos dois, né? (*risos*) Então esse caminho foi como que se afinando, para um propósito que estava mais ligado a uma coisa mais essencial da minha vida. E eu não queria fazer teatro profissional, não queria. Sabia que não era isso que eu tinha que fazer. E aí eu comecei a entrar no teatro-educação, porque muito cedo - era 1968 - eu conheci a Ana Mae¹³³ - que foi essa pessoa que começou minha primeira grande afinação, onde fez sentido trabalhar com as artes múltiplas. Porque ali na Escolinha de Arte de São Paulo,¹³⁴ era artes plásticas, teatro, eu trabalhava várias linguagens. E não tinha “história”, não tinha “narração de histórias”. Mas quando eu ia para os colégios dar aula - porque aí eu era professora - eu usava o quê? Contos do Machado de Assis¹³⁵, “Domingo no Parque”¹³⁶ do Gilberto Gil. Eram peças poéticas - de palavra e música juntas. Então sempre o que me puxava era a história. Então isso já estava. Mas é como se estivesse preparando alguma coisa, assim que eu vejo hoje. Então quando eu fui fazer mestrado em Nova Iorque, de teatro-educação - era teatro e era educação - eu conheci uma moça, uma americana, que era da minha sala, que falou assim para mim “Você é uma contadora de histórias.” E eu falei “Como assim contadora? O que é isso?” Eu nunca tinha ouvido falar nesse ofício, vamos dizer. Ela falou “Você é, e eu sou também, eu conto histórias para adultos.” Eu falei “Para adultos?” Aquela coisa que você fala assim “Isso existe?” É como se fosse a primeira concretização, materialização de alguma coisa que se fez para mim como “Nossa, achei o meu lugar”, sabe? E aí eu comecei a abrir os olhos para isso. Isso foi em 1980. Em 1980, no mundo, em outros países, esse movimento de contar histórias “de hoje” já estava a milhão. Mas sem querer, antes de viajar, eu já estava dando oficina de contar histórias, sem saber o que eu estava fazendo. Porque, era como se fosse assim: eu chamava de oficina de teatro - porque eu gostava de dar oficina de teatro - para quem quisesse ver como é... E as oficinas tinham uns nomes assim “Do outro lado do espelho” – Olha o nome da oficina!!! (*risos*) - ou “Tomando chá com o desconhecido”. Eram umas coisas assim, que eram os nomes das oficinas. E aí eu fazia exercícios de voz, de ritmo. E é o que depois foi virando tudo o que a gente faz hoje. Claro que eu já tinha lido o Peter Brook, o Stanislavski¹³⁷, e isso ia dando aquela estofa para a gente. Por isso que é importante a gente pensar que tudo que veio antes vai fazendo um chão para a gente. Você não vai fazer aquilo, mas aquilo tudo vai se misturando dentro da sua experiência e vai virando um modo de trabalhar. E eu já tinha feito oficinas, mas que, na verdade, eram histórias. Eu trabalhei com a Lígia Bojunga¹³⁸, para você ter uma ideia. Antes de viajar, eu trabalhei com um livro dela chamado “Tchau”, que tem “A Troca e a Tarefa”¹³⁹. Este

conto caiu na minha cabeça como uma coisa extraordinária. Isto é pra dizer que é como se tudo estivesse chegando pra mim, e eu não estava entendendo muito bem. Aí quando eu voltei para o Brasil, eu comecei a querer investigar o que é isso de “contar histórias”, mas eu não conhecia ninguém que contava. O Giba¹⁴⁰ eu fui conhecer alguns anos depois, mas não conhecia nenhuma pessoa. Nunca tinha visto ninguém contar histórias tradicionais. Porque, claro, monólogo é diferente, né? Mas, assim, se apresentar como contador de histórias?!? E aí, a primeira coisa que eu me lembro - que foi fundamental - é que a Rosane Pamplona¹⁴¹ me trouxe um livro do Henri Gougaud¹⁴². E quando eu vi esse livro, e comecei a entrar em contato com aquelas histórias - e contando aquelas histórias - parece que aí na vida, pra mim, não existia mais outra coisa. Dali pra frente... Isso foi em 1984 ou 85, por aí. Parece que todo o resto dependia do sentido que essa situação de “estudar histórias” me dava, todo o resto. Tudo se estruturou e se organizou na minha vida, mesmo que eu continuasse como arte-educadora - porque era assim minha escola com Ana Mae. Eu estava junto com Ana Mae desde 1969, e fazia bastante tempo já que eu dava aula, dava oficina, e tudo isso que se chama arte-educação. E aí eu achei muito interessante porque Ana Mae acolheu. Ela é uma pessoa tão extraordinária que ela me acolheu nesse caminho. As pessoas brigavam com ela, falavam assim “Como é que você fica perto dessa pessoa que não faz nenhum trabalho de conscientização de arte-educação, que não pertence a nenhuma organização e que não trabalha com nada das artes? Ela trabalha com histórias.” Aí ela respondia assim “Regina é anarquista.” Aí calava a boca, porque a pessoa não sabia o que dizer quando ela falava isso. *(risos)* E ela me acolheu. Porque ela podia falar “Não quero uma pessoa que trabalha com uma linguagem que nem sequer faz parte disso que a gente chama de arte-educação”. Eu escutei isso no Departamento muitas vezes. E quando ela saiu e falou “Você vai ficar lá no meu lugar.” – quer dizer, é impossível ficar no lugar da Ana Mae.. – quando ela disse que eu ia ficar no lugar que ela ocupava lá nessa linha de pesquisa foi um escândalo. Todo mundo da arte-educação, ninguém podia aceitar uma coisa dessa, que uma pessoa desqualificada - que eu era, e que sempre fui, porque eu sempre brincava, não tinha estas coisas solenes como todo mundo gostava - aí elas me achavam o fim da picada, uma hippie, essas coisas. E aí eu fiquei lá na USP¹⁴³. Imagina o escândalo que não foi isso. Com essa base de princípios, dos estudos que eu estava aprendendo com ela, dentro dessa área de conhecimento, parece que tudo fez sentido em torno “da história”. Bom, “da história” que eu falo é “da pesquisa e do contar os contos de tradição oral”. Isso aí depois teve muitos desdobramentos. Mas era assim: a alegria que eu sentia quando via uma história, que me tocava. E a primeira coisa que eu queria era contar pra alguém, do tipo “Não, pelo amor de Deus, que eu preciso contar essa história” - uma coisa que todo mundo fala que é assim. Aconteceu a primeira vez quando eu estava fazendo mestrado, porque quando eu fui fazer o mestrado, eu queria terminar logo e eu fui fazer um curso de verão na Inglaterra. Então - estou voltando lá para os 80 de novo - eles me deram um conto do Chaucer¹⁴⁴ pra decorar. Todo aluno desse curso tinha que contar uma história num banquete medieval que eles faziam lá nessa escola, que era no interior da Inglaterra. E eu estava desesperada. Primeiro que não era a minha língua, segundo que contar uma história numa língua que não era a minha pra um bando de gente estranha a mim, e eu pra variar completamente desubicada, não me entendia ali naquele lugar. Eu conversava com um lago. Tinha um lago nessa escola, e eu ficava conversando com o lago *(risos)* ficava ali “Pelo amor de Deus, me

ajuda, o que que eu faço pra decorar essa história?” E tinha que decorar. E eu decorei o tal do Chaucer, que era o conto do moleiro, e aí eu me lembro que eu queria morrer, porque eu senti duas coisas muito fortes: a primeira é que eu era um desastre, um fracasso, morrendo de vergonha; e a outra, era uma alegria imensa, de estar dizendo aquelas palavras pra aquele público de americanos e ingleses, com quem não tinha menor aproximação. Mas poder estar num lugar e dizer aquelas palavras lindas era um duplo: de um lado uma crítica gigantesca, mas por dentro eu estava tão feliz de ter conseguido aquele momento, sabe? Que é esse momento que “Quando você consegue mesmo, nada disso importa”. Eu estava meio que imaginando o que poderia ser uma plenitude de você não estar preocupado com nada, e estar simplesmente dando o presente de uma história pra alguém, sem estar enganchado no “Será que está bom? Será que aquele lá está dormindo?” Claro que a gente sempre conta reconstruindo, porque antes eu não pensava nada disso que eu estou te falando.

WARLEY – E neste primeiro momento, do contato com o livro do Henri Gougaud, você começou a se apresentar em quais espaços? Já havia este tipo de iniciativa em São Paulo?

REGINA - Foi assim... agora é difícil lembrar certinho a data. Olha, tinha uma livraria chamada “Casa de Livros”¹⁴⁵ que existe até hoje. Eram duas moças maravilhosas: a Angela e a Denise¹⁴⁵. E elas tinham uma casinha muito bonita, era uma livraria. E eu não sei agora contar direito como é que foi isso. A Rosane Pamplona¹⁴⁶, que era minha amiga, chegou da França, e aí como eu já estava trabalhando com as histórias, a Rosane me mostrou o livro do Henri Gougaud. Eu fiz uma cópia, e aí elas convidaram a gente para contar histórias. Mas aí eu já estava trabalhando com histórias, pois eu já tinha um grupo. Nesta época, eu tinha um marido que também gostava de contar histórias, e a gente se reuniu com a Rosane Pamplona, que era amiga de uma amiga dele. Então, sabe, deu um grupo assim. E aí eu comecei a contar histórias na Casa de Livros. E era para adultos, não era para crianças. Elas receberam a gente para contar histórias - não sei direito, não vou me lembrar como foi que isso se formou nessa situação. Mas daí eu dava uma supervisão de artes numa escola que chamava Miguilin, que não existe mais, e aí eu propus para contar histórias para os pais das crianças, na escola. Só que eu não inventei isso. Porque eu já estava em correspondência por carta - porque era carta - com o Dan Yashinky¹⁴⁷. Eu vi que existia uma escola de contadores de histórias de Toronto, e achava que era uma escola, e eu queria ir lá para aprender alguma coisa numa Escola de Contadores, mas não era escola. Chamava School, mas não era uma School. Era só um nome para atividades que eles faziam, tipo festivais... O Festival de Toronto¹⁴⁸ começou em 1976, e existe até hoje, sem parar. E aí eu me correspondi com ele, porque a mãe dele... Esta história eu sempre conto: a mãe dele veio para o Brasil e ligou para uma biblioteca aqui em São Paulo perguntando se conhecia alguma contadora de histórias... Olha aí, eu já era contadora de histórias, tá vendo? Aí deram meu telefone e ela falou “Meu filho queria que eu encontrasse com alguém que é contadora de histórias no Brasil.” Aí eu fui encontrar com a mulher, e aí mandei uma carta para ele, e ele me contou que fazia as Mil e Uma Noites das Sextas-feiras. Todas as sextas-feiras, eles se reuniam. Não tinha um lugar fixo para contar histórias. Só que tinha um método, ele fazia assim: na primeira parte ele contava; e na segunda parte, ele deixava a cadeira para quem quisesse do público contar a história.

Este era o formato. E eu comecei a fazer isso nesta escola. O espaço, o primeiro espaço onde eu comecei a contar histórias - por um ano, dois anos - foi na Miguilim. Era uma vez por mês. Toda vez eu falava “Olha, estou copiando o que um conhecido meu faz em Toronto”. Eu contava na primeira parte e abria a segunda parte para quem quisesse contar do público.

WARLEY - E esta escola Miguilin, era Educação Infantil, certo?

REGINA – Isso, Educação Infantil. Meus filhos estavam lá também. Meu filho menor tinha dois anos e meio. Aí a gente conheceu o Ricardo Azevedo¹⁴⁹. Sabe umas coisas assim, de ter um Nóbrega¹⁵⁰ tocando sanfona na festa junina?.. Pra você ter uma ideia dessa escola. Aí eu conheci o Giba¹⁵¹ logo depois. Porque esse movimento de contar histórias começou primeiro em escolas. Primeiro na Miguilim, e daí me chamaram para a escola Carlitos¹⁵², que existe até hoje. E quando a Miguilim fechou, eles me chamaram para uma casa ali do lado. Puseram o Paulo Freire¹⁵³ e eu para contar juntos. Eu não conhecia o Paulinho. Aí ele contava aquela história do diabo dele, que ele já tinha naquela época. Então era assim, era uma coisa muito pequena. Mas aí a Peo¹⁵⁴ - porque eu já conhecia a Peo há algum tempo – ela botou o Nóbrega e eu pra fazer um espetáculo, disse “Vocês têm que trabalhar juntos”. E a gente fez no SESC e nessa escola Carlitos... Eram coisas assim muito pontuais, e não existia em mais nenhum outro lugar, tanto que - o que ainda existe até hoje, mas naquela época era muito comum – é que as pessoas não entendiam por que contar histórias era também uma coisa pra adultos. E aí teve um homem que quis contar a história na segunda parte, ele falou “Eu vim aqui arrastado pela gravata, pela minha mulher. O que eu tô fazendo aqui, escutar a história de criança?!?” E depois que viu a gente contando, resolveu contar a história dele “Só que hoje eu fiz questão de vir contar uma história.” (risos) Foi uma coisa super linda o depoimento dele, de encontrar uma coisa que ele não conhecia.

WARLEY – E este trabalho com o Nóbrega foi para adultos ou para crianças?

REGINA – Foi pra adulto e pra criança. No SESC, foi para criança. Eram cantigas daquele CD magnífico maravilhoso¹⁵⁵ dele. E o Nóbrega teve maior paciência comigo. A gente fez umas cinco apresentações, e eu fiz a música “Aninha e o Príncipe”¹⁵⁶ com ele. E ele falou “Você vai cantar”. Eu falei “Não vou, eu não sou cantora. Não me põe em uma coisa que não sei fazer”, e ele “Não, mas é você que vai cantar”. E aí no SESC - porque a gente fez no Consolação¹⁵⁷ - eu chamei a Renata Mattar¹⁵⁸ pra fazer, que tem uma voz deslumbrante. E aí foi pouquinho, foi uns 4 ou 5 vezes. A Peo juntou a gente. Porque eu contava histórias na Peo, lá na Casa Redonda¹⁵⁹. E ela chamou o Nóbrega, que tinha acabado de se mudar pra São Paulo, pra me assistir. Olha quantas coisas que se ramificam... Ela falou pra Lydia Hortélio¹⁶⁰ “Lydia, você precisa convidar uma contadora de histórias pra ir pra Salvador participar do seu evento.”, e eu fui. Foi aí que conheci a Lydia. Eu tenho até foto da Lydia, o Adelsin¹⁶¹ e eu contando histórias para as crianças. Foi uma “juntação” com Peo, Nóbrega, Lydia e eu. A primeira reunião do Brincante foi na minha casa, lá quando eu morava lá perto da granja. Então quer dizer que, de algum modo, este encontro resultou no Instituto Brincante¹⁶². Quem orientou tudo aquilo foi a Peo. Quem deu o desenho do curso do educador brincante foi a Peo. E quem ia dar este curso? Era pra ser o Nóbrega, a Lydia e eu com histórias. A Peo era uma vez por mês, não tô lembrando, mas acho que era isso. Depois o

Nóbrega saiu. E também tive que sair, e entrou a Cristiane Velasco¹⁶³, que tinha acabado de ser minha aluna. Tudo isso tem data, mas eu não sei te falar, eu sei que foi década de 80. Antes de 84, eu já estava querendo entender o que é uma oficina de contar histórias, porque eu não sabia o que era, mas eu já estava querendo experimentar fazer, e também estava pesquisando as histórias. Eu tenho um arsenal de histórias pesquisadas que você não faz ideia. É impressionante. E por que é impressionante? Porque aquilo me deixou tão assim “quando você encontra seu lugar, você não quer sair dali”. Pois então eu achava tempo... tempo pra cuidar dos meus filhos, trabalhar pra ganhar dinheiro e não sair de dentro das histórias. Era a minha comida diária, alimento, nutrição, tudo que você quiser, eram as histórias pra mim. Eu era uma enorme consumidora de histórias, mas “consumidora” no sentido de que eu queria cada vez encontrar mais entendimento do que era isso, porque aquilo que me fazia tão bem. Eu precisava saber o que era que me fazia tão bem. Eu tenho uma quantidade de histórias escritas, estudadas e contadas que ninguém acredita, porque é muito. Eu lembro de um autor que falava “Conhecer muitas histórias não significa nada. Só significa que é uma quantidade. Isto não quer dizer nada.” e eu respondia “É, mas pra mim, importa. Eu não paro porque é importante conhecer muitas histórias.” Tinha um francês uma vez que me disse “Nossa, toda história que eu falo, você conhece.” E eu falo “É que eu pesquiso”, típica desculpa (*risos*). E é assim mesmo: você conhece a versão tal, você está contando a versão tal, mas tem aquela outra tal. Por curiosidade, por nada mais. Eu tenho isso pra mim, é muito claro. Curiosidade mesmo. É igual você entrar numa sala do tesouro, sabe? Só que eu não saía carregando aquele monte de coisa, eu ficava lá dentro “Olha isso, olha aquilo.” Não era pra carregar. Não era pra outra coisa a não ser pra se maravilhar.

WARLEY - E você se lembra da primeira vez que teve a ideia de promover um encontro de pessoas que contam histórias?

REGINA - Me lembro vagamente. Como eu te falei, eu conhecia poucos contadores. Tinha muita gente que contava histórias em bibliotecas, porque nos cursos que eu dava eu via da quantidade de bibliotecárias e professoras que gostavam de contar histórias, principalmente nestes dois contextos¹⁶⁴, né? Mas, assim, ver contadores de histórias fazendo algum tipo de coisa para público¹⁶⁵, eu nunca tinha visto, nessa época. Eu sabia que existiam contadores em outras partes do mundo, por causa do Dan Yashinky. Eu me correspondia com ele. Ele me falava do Festival de Toronto, me falava que tinha festival não sei onde. Por causa dos livros do Henri Gougaud, eu sabia que tinha gente que contava história em outros países. Eu sabia que existia alguma coisa que eu nunca tinha ido ver. E durante a década de 90, todinha, toda vez que eu falava para alguém que eu contava histórias, as pessoas diziam “O que é isso?” Nunca tinham ouvido falar disso. Até hoje ainda existe, mas naquele tempo era todo mundo. E aí eu comecei a fazer apresentações desse núcleo que eu te falei, que começou. Gente que ia me assistir em algum lugar, e me levava para outro. Eu fui começar a contar histórias em livrarias. Eu contava histórias na Livraria da Vila¹⁶⁶ e na Spiro¹⁶⁷. Na Livraria da Vila, foi bastante, eu contava pra criança e pra adulto. Na Spiro também foi um lugar muito legal, em que fiquei 10 anos contando histórias, na década de 90. E aí tinha gente que vinha fazer curso comigo e queria continuar o processo, como a Stella Barbieri¹⁶⁸. Daí eu falei “Monta um grupo, que eu dou um curso.” Daí, eu fiz um curso

em que ela articulou um grupo para fazer. “Porque eu quero isso na minha vida”, as pessoas falavam. “Eu quero isso na minha vida.” Aí montava o curso, e as coisas iam se multiplicando. Quando foi em 1998, você vê, no finalzinho da década de 90, eu já tinha feito espetáculos, feito um grupo com muita gente. Tinha, por exemplo, a Madalena¹⁶⁹. Tinha toda uma gente ali que já tinha feito o curso, e a gente tinha montado “Sabenças”¹⁷⁰. Já tinha montado algumas coisas. Foi aí que eu cheguei para o Danilo¹⁷¹, porque ele era amigo do meu pai, o Danilo do Sesc, né? E ele me recebeu. Eu entrei enfim na sala dele, com um negócio desse tamanho¹⁷², um projeto de três meses de duração. Foi uma ideia de um encontro de contadores. Ele falou “Acho que é um pouco demais. Você não acha que é um pouco de exagero?” Então foram apenas duas semanas (*risos*), um primeiro encontro no Sesc Vila Mariana¹⁷³, semana um e semana dois. Esse foi o primeiro do Circuito feito no Sesc. Antes teve o “Caravanseraí” no Itaú Cultural¹⁷⁴. Foi nesse encontro anterior que veio a Inno¹⁷⁵. De internacional, só tinha a Inno. E tinha a Betty Mindlin¹⁷⁶... tinha umas pessoas incríveis que se dispuseram a estar ali. E foi um sinal de que havia muita procura, porque assim que abriram as inscrições, quinze 15 minutos depois não tinha mais vaga pra oficina nenhuma. E o encontro foi pequeno. Isso foi em 1998. Vieram também “Os Trovadores”¹⁷⁷ do Rio, a Kelly¹⁷⁸ daqui de São Paulo. Você imagina, nessa época, quantos grupos tinham? Quase nenhum. Então, esse encontro nasceu porque eu dizia “As pessoas precisam se encontrar, precisam conhecer essas coisas que tem no mundo. Precisam saber que existe uma coisa que se chama Renovação do Conto em um monte de lugares.” Então, isso que me fez inventar o Boca do Céu. E a estrutura do encontro estava ali. A Ana Mae estava lá direitinho, por dentro, por baixo, a Abordagem Triangular¹⁷⁹... é tudo uma coisa só: arte, educação e conto. Não tem separação. Quando eu conheci a Nícia¹⁸⁰, eu falei “Olha que interessante, é um percurso muito semelhante.” Porque ela também veio das Ciências Sociais, ela também fez a Escolinha de Arte do Brasil¹⁸¹, com Dona Noêmia, e ela também entrou na coisa dos contos relacionando arte e educação. E eu não conhecia antes a Nícia. E ela fez isso antes do que eu, sem que a gente tivesse nenhum contato. É uma abordagem diferente, mas a substância é muito parecida. E toda vez que alguém me pergunta isso, eu não sei falar com nenhuma objetividade, sabe? Porque uma vez alguém me falou “Sabe o que vai dar certo na sua vida? Quando você menos souber o que você está fazendo. Vai fazendo, e você vai ver que vai dar certo. Se você começar a pensar muito, e fundamentar, pode crer que não vai dar certo. Segue tua intuição que vai dar certo.” Eu acho que foi um pouco assim que aconteceu. E o que foi alimentando a sequência foi ver o efeito, sabe, sempre. Quando, lá no início, eu contava uma história e via a cara das pessoas, eu falava “Gente, isso tem um efeito. Isso faz sentido.” Tinha gente que comentava “Obrigada, essa história tá mexendo umas coisas muito importantes na minha vida.” É a história, não sou eu. É o que a história tem pra dizer para aquela pessoa.

WARLEY - Agora uma coisa curiosa. Porque se este seu movimento parte, inicialmente, do encantamento com os contos autorais, e que poderia ter ficado nisso “Vou narrar Drummond, Machado de Assis...” E de repente aparecem aí, lado a lado, os contos de tradição oral. São caminhos diferentes? Como você vê este diálogo?

REGINA – Olha, eu sei que uma forma tradicional é diferente de uma forma de autor. Eu sei, em tese. Porque o Henri Gougaud faz essas duas coisas, mas você precisa ser um gênio pra fazer isso. No geral, você percebe direitinho que tem o autor - que fala de si e das suas cores - e tem a fonte tradicional, que fala do ser humano, que não tem voz¹⁸². Então, isso tem uma diferença. Mas pra mim o encanto vem dos dois lugares¹⁸³. Uma vez a Inno¹⁸⁴ falou pra mim “Não deixe seus alunos decorarem as histórias.” Eu falei “Olha, pra mim, não existe isso. Quem decora - e só decora por decorar - é horrível.” Eu já narrei contos do Henri Gougaud, de cor, milhares de vezes, e ninguém sabia que eu tinha decorado, sabe? Eu faço questão de dizer aquela frase dele, que é lindíssima, porque eu quero dizer aquilo daquela forma. Mas eu não falo “decorado”, porque eu sei que é diferente. E é tão a vida que vai ensinando, que eu demorei pra entender que os contos do Henri Gougaud são autorais. Eu antes falava para as pessoas “Hoje vou contar uma história de tradição oral que eu vi num livro do Henri Gougaud.” Hoje, eu falo “Não é conto tradicional, mas eu tinha certeza que era.” Para mim, era igual o Câmara Cascudo – quer dizer, tinha a mesma função do Câmara Cascudo, ou do Sílvio Romero, todos os que recolhiam contos. Antes era assim: gostava de uma história, pegava, estudava, trabalhava, fazia tudo o que eu tivesse que fazer, e na hora de dar o crédito, dizia “Estou contando uma história tradicional, que está sendo narrada por fulano de tal.” Hoje?.. Eu nunca mais vou falar assim, porque isso não existe. Toda narração é aquela pessoa que está narrando. Não tem como não ser. Só que tem um que é “artista da palavra”. O outro tem outro papel. O etnólogo, antropólogo, folclorista, o que eles queriam fazer? Registrar pra que aquilo não se perdesse. Mas não tinha jeito de não ser com a voz dele. Passa pela voz dele. É uma transcrição. É, de certa forma, a tradução de um material. Agora pra mim, a diferença do Henri Gougaud, em relação aos outros, é que ele faz arte com isso. Mas há muita gente que critica ele “Ele é um assassino de histórias” ou “Aquilo nunca é um conto japonês”. Acabam com o Henri Gougaud. (*risos*) Mas tudo bem, deixa eles. Eu, quando vejo algumas frases do Gougaud, eu falo assim “Nem dá pra respirar de tão lindas”. Aí, claro, que eu vou buscar outras fontes daquela mesma história, vou comparar, mas acabo sempre optando por uma versão mais pro lado dele, que eu acho mais bonita, entendeu? Mas veja bem, ele é um autor. Uma vez, na Internet, eu tive de corrigir uma pessoa “Isso não é um conto da tradição sufi. Parem de falar isso. É um conto do Henri Gougaud, criado por ele, imagens que ele elaborou.” O Yunus Emre¹⁸⁵ é um santo sufi da Turquia, existem milhares de histórias contadas sobre ele, mas esta versão foi o Henri Gougaud que inventou. Claro que baseado em fatos, um monte de coisa, mas é muito diferente de você falar “Olha, esse conto vem lá da tradição urdu¹⁸⁶... Isso aí é um conto de uma tradição tal, que passou, se transformou, mas essa história vem de lá”. É diferente. “Fátima, a Fiandeira”¹⁸⁷, por exemplo, é um conto de uma tradição que vem de um povo da Grécia - que foi lá, transmitiu, o Idries Shah recolheu e botou num livro. A Lenda de Yunus não, é uma invenção de um autor. Essas coisas, a gente vai aprendendo porque vai estudando, vai passando o tempo. Quando eu contava Machado de Assis nas aulas - isso foi na década de 70 e poucos, que eu dava aula no Rainha da Paz¹⁸⁸ - eu falava para os alunos assim “Isso aqui não é ‘O Espelho’¹⁸⁹ do Machado de Assis. Eu vou contar um resumo da história, mas o conto autoral não é só o enredo. É o jeito que o autor usa as palavras. Então, se vocês quiserem conhecer O Espelho de Machado de Assis, vocês vão ler.” Eu não conto, porque eu não sei contar texto de autor, até hoje. Quer dizer, houve um conto que eu já contei inteirinho, que

foi o “Folha de Niggle”¹⁹⁰ do Tolkien. Tem vinte e cinco páginas. Eu andava com o meu filho no carrinho de bebê, decorando. Passeava todo dia com o Pedro, o mais velho. Passeava pelas ruas, perto da minha casa, decorando essa história. Era muito longo. Era um conto deslumbrante. Eu sabia de cor, mas eu só contei umas três vezes. Porque, para mim, era importante contar com as palavras do Tolkien. Mesma coisa que acontece com Guimarães Rosa¹⁹¹. Tem gente que faz lindo, como os Meninos de Cordisburgo¹⁹². Eu falo que um dia eu quero fazer a Joana Xaviel¹⁹³, mas não vou contar o conto da história de amor. Quero fazer alguma coisa com esse personagem. Então, para mim, seja a partir de um texto de autor, seja baseado na palavra da tradição oral, o processo pra mim é muito parecido. É uma substância, que é a “palavra encantada”. Eu uso o conto autoral como material. Como eu falei, eu usei na aula. Eu nunca esqueço o que aconteceu com aqueles jovens quando escutaram ao resumo de O Espelho do Machado de Assis. Ficou todo mundo assim, boquiaberto. A força do Machado de Assis num resumo. Nem era o conto integral. Bom, não sei se era isso que você estava perguntando...

WARLEY – Imagina, isso mesmo. E, sabe, estou refletindo aqui agora que após a descoberta do caminho - contar histórias como arte e filosofia de vida - surgiu uma nova etapa, sim? Que foi espalhar a prática... difundir a linguagem e o ofício. Já tem uns 40 anos que estamos todos neste processo de difundir a prática. A ponto do próprio mercado cultural nacional, nos últimos anos, compreender e assimilar a narração oral como produto cultural. Bom, isto é uma teoria da minha cabeça mesmo, sobre a arte de contar histórias ter se tornado - há uns 30 anos - um produto cultural em nosso país, sobretudo depois da popularização do termo “contação de histórias”. Você se lembra a primeira vez que você ouviu a palavra “contação de histórias”?

REGINA - Olha, a primeira vez não. Mas o primeiro discurso que eu fiz, eu me lembro. Porque às vezes, sabe, a Ana Mae¹⁹⁴ baixa em mim. Não é sempre. Mas quando baixa, baixa com tudo. Porque a Ana Mae, eu sempre me lembro dela como a pessoa que conseguia impor suas ideias nos lugares mais inadequados, onde ela nunca teria voz. Mas era ali onde ela vinha como um trator, com a voz dela, para defender as coisas em que ela acreditava. E veja só, mulher nordestina, tudo isso que na universidade tinha um preconceito brutal. E até hoje tem, mas naquela época era absurdo. Mulher e nordestina, dentro do departamento de artes plásticas?!? Meu Deus, que bomba! Mas ela vinha feroz mesmo. E sobre a “contação de histórias”, na época, eu achava que era meu dever falar para as pessoas que essa palavra era a nomeação de uma banalidade. Era um nome histórico que adquiriu a banalidade que virou a arte de contar histórias. E eu acredito nisso ainda. A arte é uma coisa; a banalidade é isso que a gente está vendo hoje. Mas acho que isso aconteceu com qualquer arte, não só com a arte de contar histórias. Que nem estava nascendo, coitadinha (*risos*) porque o teatro já tem uma estrada.. a música, as artes plásticas... Sabe, hoje em dia é raro a gente achar uma coisa e falar “Aí tem arte”. Porque, vamos assim dizer, arte é uma “forma” feita para a comunicação de coisas essenciais entre pessoas. Hoje em dia, como que vai se achar isso? Na arte de contar histórias - que mal nasceu - também acontece isso, que eu chamo de banalização. Eu comecei como narradora no final do século XX então acompanhei todo esse caminho que você está falando, que eu chamo de banalização. Porque eu vejo pessoas hoje contando histórias de um jeito que me parece uma desonra. Fazer isso com a substância que você recebeu para poder passar para alguém.

Porque você poderia não fazer isso, poderia não contar histórias. Poderia fazer outra coisa da vida. A arte que a gente faz não é: nem rápido, nem fácil, nem dá dinheiro. Então, se você escolheu contar histórias, você precisa minimamente honrar esse material que você está oferecendo para as pessoas. E hoje essa noção não existe mais. As pessoas não honram os ancestrais, não honram nem a própria vida. Tudo é rápido, tem que fazer rápido pra vender rápido. E os artistas, muitos, sem querer, estão confundindo. Você reconhece no gesto, na voz, a serviço de que ela está fazendo aquilo. Se elas não têm uma vontade forte, as pessoas acabam tendo que se submeter. Porque antes, quando um centro cultural me convidava para contar histórias num lugar inadequado, eu dizia “Ah, é aqui que eu vou contar histórias? Me desculpa, mas aqui eu não vou contar histórias.” E saía. Claro, havia condições que me permitiam fazer isso. Primeiro porque eu dava aula, eu tinha um emprego fixo. “Ah, mas você não dependia disso”. Não, não dependia. Eu tinha um trabalho, dava aula sem parar, que me permitia sustentar meus filhos. Então, se eu visitava um centro cultural, naquela época, era possível conversar horizontalmente “Vamos inventar uma coisa? Vamos procurar um espaço adequado para contar histórias?” Antes tinha esta possibilidade. Hoje não tem. Imagina se hoje alguém vai ter coragem de chegar no centro cultural e questionar o espaço que eles te dão. Nunca mais vão te chamar. Hoje existe uma dependência entre artista e instituição, em que as pessoas têm que se submeter, porque elas vivem disto, vivem de arte. Mas vivem mal, porque vivem em função desta dependência. Elas não têm tempo para estudar histórias. Eu entendo esse mecanismo de prisão, em que os artistas contadores de histórias são obrigados a se submeter. Eu entendo, é terrível. Você botar uma pessoa para contar histórias numa lanchonete, não dá. Certo dia, um curador me disse que não estava mais investindo em contadores de histórias, porque achava que eles estavam muito ruins. Eu falei “Claro, sabe por que eles estão ruins? Porque eles não têm tempo de se aperfeiçoar. Eles vivem para atender demandas.” Enfim, comecei a fazer uma defesa, que eu nunca faria de outra maneira. “Você pode até achar que eles são ruins. Mas não é por isso que você está aí, como curador. Você precisa investir em formação em uma arte que está nascendo.” Cansei de pedir para promoverem formação. Então eu acho uma situação gravíssima, porque este espalhamento¹⁹⁵ da “contação de histórias” não significa nada, se você for pensar. Eu tenho dúvida até com relação até ao Boca do Céu. Já pensei “Será que o Boca do Céu¹⁹⁶ tem importância? Só porque abarca tanta gente, isto quer dizer que é bom?” Eu falei isso muitas vezes em nossas reuniões. “Eu tenho dúvidas.” Porque quantidade de pessoas, selfies, glamour, gente de fora do país, as pessoas tirando foto do lado do artista que elas nem sabem quem é, e que viram donos da verdade. Tudo isto não significa que alguma coisa realmente forte esteja acontecendo. Hoje eu já penso um pouco diferente. Para quem tem que chegar, alguma coisa valorosa chega. Se o Boca do Céu tivesse dez pessoas, cem ou mil, é para essa continuidade - que é pequena, mas que é continuidade - que a gente faz o trabalho. Então a significação do que a gente faz, muitas vezes, está num lugar que a gente não sabe qual é. Durante todo esse tempo, o Boca sempre teve uma integridade de propósito. Todas as equipes que chegaram a trabalhar no Boca do Céu também estavam dentro dessa integridade de propósito. E cresceu. A arte de contar histórias se espalhou. E eu ainda não sei até que ponto isso é nocivo ou não. Porque as pessoas acabam achando que contar histórias é aquilo que certas pessoas, por exemplo, fazem na internet. E não tem nada a ver, são equívocos mesmo. Neste caso, a arte de contar histórias está a serviço de

muitas outras coisas que não interessam, nestas atuações que eu vejo. Só está a serviço deste espalhamento. Mas eu acho que isso faz parte da vida, é assim mesmo. Mas a gente reconhece a diferença. Quando eu fui assistir vocês e falei “Pelo amor de Deus, vocês precisam espalhar de verdade esse trabalho.” Porque ali é algo desta natureza, desta coisa subterrânea que vai passando de geração em geração. Porque é esse trabalho que vocês fazem nos Tapetes¹⁹⁷. E tem em mais lugares do Brasil. Há exemplos de trabalhos dessa qualidade. Tipo o Griô¹⁹⁸ que tem lá em Salvador. Eu lembro que quando eu fui a primeira vez lá, e que a Lydia¹⁹⁹ quis que eu fosse conhecer esse grupo. Eu falei “Olha, é lindo o trabalho de vocês, mas vocês precisam conhecer um pouco mais das histórias.” Porque, naquela época, eles contavam pedaços de histórias. E depois disto, a perspectiva começou a mudar. E eles se apaixonaram pelas histórias, e ganharam esta dimensão linda que eles são hoje... de canto, força, beleza, dança... de beleza mesmo... Tem muitos lugares no Brasil que tem coisas muito lindas. Mas é uma luta pra você seguir teu próprio eixo, sem tanta subordinação ao mercado. Tá todo mundo “precisando” cumprir alguma demanda do mercado, das redes sociais, o tempo todo. Tem gente que fala “Ah, mas precisa fazer um monte de coisa para Internet?”, eu digo “Não precisa.”, Ah, precisa sim, porque aí você vai atrair mais gente que vai te assistir. Vê se faz uma live, aí todo mundo te conhece...” Bom, se você estiver fazendo alguma coisa boa com isto, tudo bem. Mas, e se você estiver fazendo alguma coisa que não é boa? E as pessoas não têm consciência do que estão fazendo. O Gabriel Levy²⁰⁰ que me questiona a vida inteira, né? (*risos*) “Por que você acha que este contador é bom? Não é você quem acha que é bom?” Eu paro, penso “Será que é isso?” Pode ser, mas também pode ser simplesmente que exista realmente um modo de comunicação que chega num lugar das pessoas, e outro que não chega. Esta é uma discussão eterna que eu tenho com ele. Eu não sei se ele faz isso só para me provocar, sabe? (*risos*) Mas eu acho bom ele fazer isso comigo, porque aí eu sou obrigada a parar e pensar “Será que eu estou sendo o umbigo do mundo mesmo?” Mas eu nunca achei isso na vida, por que eu vou achar agora? Eu bato o olho, escuto a voz, e eu já sei se aquilo vai para algum lugar ou não vai. “Mas por que que você acha que você já sabe?” Pois é. É o tempo, né? Eu também não quero achar que eu estou certa, sabe? Mas quando o meu coração não saiu do lugar, eu não consigo. “Ah, porque o seu coração é o centro do mundo?” Não, não é isso. É que há pessoas que estão nesse mundo embebidas na beleza. E para mim, beleza é o sentido da vida. Não a beleza do qual o mundo fala, sabe? Estou falando da pulsação da vida. É a pulsação da vida. Ou você está conectado ou não. Quando você olha uma criança, você reconhece este tipo de beleza. Porque quando você vê uma criança manifestando o sentido da vida, você não fala nada, você só pensa “Obrigada por estar em contato com isso, que me assegura o sentido de viver”. É a única hora. Porque o resto, você olha em sua volta, e fala “Pra que eu estamos vivendo tudo isso?” Aí parece não fazer sentido. Mas pra mim ler uma boa história - “boa” que eu falo, é esta que faz isso - ou contar uma história, ou seja, qualquer coisa que seja essa manifestação de vida verdadeira, isto me assegura de que - sei lá, de algum jeito - vale a pena viver. Com qual dificuldade que for, do jeito que for.

WARLEY - E uma outra curiosidade, Regina: Você tem livros publicados, inclusive alguns com coletâneas de contos... Você já sentiu - alguma vez - que o mercado editorial cobrou de você, ou pressionou, para você se tornar escritora, em comparação

com o ofício de contar histórias? Já perguntaram para você “Por que você só conta histórias? Por que não deixa de ser contadora de histórias? Por que não se torna escritora?” Como é a sua relação com a cultura escrita, e com esse lugar do livro como registro das histórias que você aprecia?

REGINA - O mercado nunca me cobrou, até porque eu sou muito fora, né? (*risos*) Sei lá como eu entrei na publicação de histórias... Tudo é assim na minha vida. Um dia eu cheguei lá na Cia das Letrinhas, eu conhecia a editora dos livros infantis. E ela resolveu publicar meu livro, não sei por quê. Com a Ângela Lago²⁰¹ também. Eu não conhecia a Ângela Lago. E fiquei amiga dela. Aí eu queria que esses contos que eu apreciava fossem conhecidos, estes contos de pesquisa mesmo, assim como os contos das mulheres sábias²⁰². A maioria ali - menos O Papagaio Real, que é do Câmara Cascudo²⁰³ - são contos de você pescar em livros e mais livros, contos de longa pesquisa. Este livro realmente é um absurdo, um sucesso. Ele teve já mais de vinte e tantas reimpressões, O Violino Cigano. Um outro livro que eu adoro - que é a história que eu fui contando pros meus filhos quando eram pequenos, em que eu ia inventando uma história a cada dia - ele tem bem menos venda, O Menino e o Vento, o título.²⁰⁴ Uma coisa nítida pra mim é que eu queria escrever para que as histórias chegassem nas crianças. O Nasrudin²⁰⁵, por exemplo. Agora todo mundo conhece o Nasrudin, mas na época em que foi feito era pouca gente. E eu queria isso, que estas histórias pequenas de Nasrudin fossem para as escolas. Aí que aconteceu? O primeiro livro foi a Formiga, o segundo foi o Nasrudin. O finalista do Jabuti foi a Formiga Aurélia²⁰⁶ - ficou finalista do Jabuti²⁰⁷. Neste ano, quem recebeu o Jabuti foi o Ricardo Azevedo²⁰⁸, e isto eu agradeço. (*risos*) Porque se eu tivesse ganho, aí sim seria complicado na minha vida. Porque teria causado uma expectativa no mercado, um movimento... As crianças sempre me perguntam “Regina Machado”... elas falam assim, né? “Regina Machado, quando você vai fazer o Nasrudin 2?” Elas amam o Nasrudin. O Dan Yashinski²⁰⁹, volta e meia, me manda carta “Está escrevendo alguma coisa agora? Vai publicar alguma coisa?” Então isto é do mundo. As pessoas têm esse parâmetro da escrita. As pessoas dizem “Aqui está a escritora” Gente, eu não sou escritora. Eu publiquei livros de contos, mas eu não sou escritora. Quer dizer, minha alma é escritora. Isto estou te falando agora. Não sei se isso acontece com você. Eu estou sentada aqui e penso “Nossa, isso aqui dava uma história”. E aí eu fico fazendo, só na minha cabeça, diariamente, histórias para escrever. Não é nem para contar, é para escrever. Então tem alguma coisa, que eu acho que tem que ver com Gêmeos²¹⁰. Aí todo mundo me explica essas coisas, o ascendente, sei lá, que parece que é uma disposição interna, de cada pessoa, que pode ou não se manifestar. Para mim, no caso, não se manifestou. Manifestou nestas coisas, nestes livros que eu fiz. Mas a vontade existe. Mas não porque escrever seja “mais importante” que contar histórias, de jeito nenhum. Para mim, nem passa pela cabeça uma hierarquia. Porque na minha cabeça não passa nenhuma hierarquia, de nada sobre nada. Isso de “acadêmico” e “não-acadêmico”, acho um absurdo. Porque é tudo no nível da superficialidade. Não tem hierarquia entre escrita e oralidade. Mas é fascinante você se sentar e ficar mexendo com as palavras “Essa aqui é melhor que essa”. Não é uma maravilha quando você fala “Ah, essa palavra é muito melhor do que aquela”? Às vezes eu me cobro, mas é a minha cobrança. “Eu preciso fazer alguma coisa mais acessível, pra comunicar mais. Comunicar minha experiência”. Porque a maioria das pessoas fala, fala e fala, e ainda

não sabe. Porque, para saber aquilo, tem que ter experiência daquilo. Uma vez, o Chico dos Bonecos²¹¹ me mandou uma coisa tão linda, que foi uma análise do “A Arte da Palavra e da Escuta”²¹², na perspectiva dele. Deslumbrante. Porque ele foi lendo, e aquilo foi levando ele para lugares lindos dele mesmo. “E tenho uma sugestão.”, ele disse “Você tem que transformar a história do Timo²¹³ num livro, tá? Ela merece ser um livro publicado para crianças”, ele falou. Eu tenho muita vontade de melhorar aquilo que eu fui aprendendo, sabe? Escrever de um jeito melhor, de um jeito mais claro para as pessoas, de um jeito mais bonito. É um desejo.

WARLEY - Que bacana. Agora, o mercado editorial vê os contadores de histórias a partir de vários prismas, certo? Em alguns casos, trata-se de uma espécie de mediador literário – quando, por exemplo, atuam em lançamentos de livros, bienais e feiras de livro. Seu caso é diferente, porque - como você mesmo colocou - existe o reconhecimento da sua pessoa como pesquisadora de contos de tradição oral – o reconhecimento da tua pesquisa e tuas versões. Mas, no geral, minha curiosidade se situa também em como a maioria dos contadores de histórias é vista pelo mercado editorial, e de que forma que eles artistas integram este mercado.

REGINA – Pois é, a serviço do mercado. Inclusive os movimentos, por mais valorosos e necessários que sejam, eles também estão sendo deglutidos, engolidos pelo mercado. A visão do mercado é restrita. Ela é determinista. É o mercado que manda, não é o artista. E você sabe, são quantas as pessoas que a gente conhece que viraram fábrica de livro? Um contraponto imediatamente ao Ricardo²¹⁴. O Ricardo sim é um escritor. Passou a vida dele dedicada a escrever livros. É uma pessoa seríssima, que tem um jeito de trabalhar, que inventou um jeito de contar histórias tradicionais brasileiras para crianças. E não só para crianças. Todo mundo se encanta com os livros dele. Ele não faz parte desse movimento de mercado. No caso dele, ao contrário, são as pessoas que vão atrás dele. Ele ganha dinheiro, ele vive disso. Sempre viveu, desde quando ele fez o primeiro livro dele. É muito diferente. É a pesquisa o que você vê claramente direcionando o trabalho do Ricardo. Ricardo é destes que falam “Eu sou escritor”. E se apresentam como escritor. E não querem se apresentar como contadores de histórias. Lembrei de uma história. Uma vez conheci um rapaz, que era contador de histórias, e eu disse “Meu Deus, que pessoa maravilhosa, que talento” Ele estava contando numa escola, e eu fiquei completamente encantada. Ele tinha uma maneira de contar tão autêntica, tão calorosa. Ele brincando com as crianças, jogos tão inventivos, e ao mesmo tempo tão fortes como expressão. E do nada o moço se transformou. Anos depois, encontrei com ele num lançamento de livro, e ele havia mudado de comportamento. Agora ele estava polido, “se portava como escritor”, tinha “cara de escritor”, falava com você “como escritor”. Eu não sei mais onde está aquela pessoa leve e descontraída. O que ele hoje apresenta é um estereótipo de algo que ele precisava ser. Sabe o que eu estou falando? É como se ele estivesse se convencido de uma coisa, que ele precisa disso para ter valor, para existir. Mas ele não precisa nada disso. Ele já tinha tudo. Eu não sei, porque talvez - se eu estivesse no lugar dele - eu estaria fazendo a mesma coisa. *(risos)* Todo mundo está sujeito a isso, qualquer pessoa. Qual é a única coisa que a gente pode fazer? Continuar tentando fazer aquilo em que a gente acredita, independente de tudo isso.

WARLEY - O Boca do Céu já está com quantos anos?

REGINA – Vinte e quatro anos. Vinte cinco o ano que vem. O primeiro com este nome foi em 2001. É bienal. Mas são vinte e cinco anos de existência ao todo, contando tudo. O primeiro foi em 2001, mas o seguinte foi em 2006. Aí sim começou a virar bienal. Pedro, meu filho, disse “Não acabou não, vamos fazer vinte e cinco anos de Boca do Céu”. Ele fala “Se você vive falando que eu tenho que fazer uma exposição de todo percurso, então eu vou fazer.” Imagina uma exposição com fotos de todas as edições. Ele quem fotografou todos. Quer dizer, todos não, porque em 2001 era a equipe do SESC²¹⁵. Era SESC. Era uma realização SESC.

WARLEY – O evento no Itaú Cultural²¹⁶ foi antes, certo?

REGINA – Isso, o do Itaú que foi antes. O do Itaú se chamava “Caravanserai”, foi em 1998. Até porque não era o mesmo evento. Era um protótipo do Boca do Céu. Mas você sabe, semana passada, antes de viajar, encontrei a Betty Mindlin²¹⁷ num supermercado. E eu vi ela chegando assim, o cabelinho branco, e quando a gente se olhou, a gente se deu aquele abraço. São essas coisas que acontecem por causa das histórias. E eu fiquei tão comovida, e pensei “Duas velhinhas que estão se encontrando só porque têm amor por uma coisa em comum, as histórias.” Nunca frequentei a casa dela, mas tem alguma coisa que justifica este afeto todo, e é por isso que a gente continua fazendo este tipo de trabalho. A gente gosta de histórias, e a gente faz alguma coisa com isso. A experiência - da gente ter ficado velha com isso - isso se manifesta nas coisas mais prosaicas. De repente, cinco minutos de um grande abraço. E eu pensei “É verdade. A história na gente é verdade.”

WARLEY – Uniu muita gente nos últimos anos. Gente de teatro, literatura, educação. Pois é, no Rio de Janeiro ocorreu um pouco diferente. O caminho da renovação da arte de contar histórias no Rio de Janeiro, como evento urbano e contemporâneo, se fez muito associado ao incentivo à leitura por conta do PROLER²¹⁸ e do Leia Brasil²¹⁹. E o grupo artístico propulsor deste processo foi o Morandubetá²²⁰. Me lembro, claro, que havia também outros caminhos, com iniciativas no Museu do Índio²²¹ e no Museu do Folclore²²². E muitas outras pessoas que vieram do teatro ali também permeando. Gente que buscou levar um pouco dos princípios da arte de contar história para os palcos, transportando a oralidade também para o terreno da dramaturgia teatral.

REGINA - Eu acho que muita gente migrou do teatro. Algumas vezes cheguei a pontuar pra muita gente aqui em São Paulo “Isso que você está fazendo não é narração, é teatro. Porque não é o narrador quem está conduzindo isto. O que conduz teu trabalho é a dramaturgia.” E é muito diferente, mesmo que o material seja o mesmo: uma história contada. Há atores que narram muito bem, excelentes, mas estão completamente dentro dos parâmetros que conhecem, que é o teatro. E você vê - por exemplo - o Chico dos Bonecos, que não é ator, mas usa fantásticos recursos do teatro, para fazer as produções geniais dele.

WARLEY - Muitos atores já relataram dificuldade ao compreender a natureza do ofício do contador de histórias, durante a oficina de formação com a gente. Claro que as

peessoas sempre nos perguntam se precisa fazer teatro para ser contador, até porque a gente dos Tapetes veio do teatro. Mas a gente abandonou alguns conceitos e práticas performáticas que eram mais próximas ao teatro, para chegarmos e compreendermos hoje o ofício sobre o qual nos debruçamos... E hoje eu digo que este é o nosso teatro. *(risos)* E que ainda não sei. Até agora fico pensando “Será que eu faço teatro? Será que a gente desenvolve uma linha específica de teatro, que é essa que a gente mergulhou, da arte narrativa, e que é performática, e que está lindando com os mesmos recursos do ator - o corpo, a voz e a memória – e que tem também entendimentos e experimentos artísticos sofisticados dentro do próprio fazer? Uma coisa muito curiosa é que, quando as pessoas de teatro iam fazer oficina conosco, geralmente traziam um entendimento de “gesto” e “entonação” como produção prévia, como interpretação de um corpo a ser apresentado, uma elaboração ensaiada de um efeito expressivo. Quando estávamos nos formando como atores na UniRio, éramos formados a pensar “Qual é o gesto que eu devo construir? Qual é a entonação que eu devo dar, para me tornar a ser?” E, sem saber, muita gente acaba tendo essa mesma leitura da arte de contar histórias. Da ocupação prévia sobre a expressividade. Isto bloqueia o entendimento. Por quê? Porque isso te treina para você buscar uma entonação preparada, uma postura preparada, antes da experiência de estar sendo guiado pela história, no momento presente. Agora, olha só que complexo. Você e eu tivemos contato com o teatro. Meu grupo nasceu do teatro. Há pouco você falava de Stanislavski²²³, de Peter Brook²²⁴. Meu grupo, sempre seguimos muito o estudo sobre o corpo, sobre a voz, sobre o impulso da linda Grotowskiana²²⁵. Mas esta foi a fonte da pesquisa. Aí entramos na narração oral, tendo formação com muitos mestres. Houve narradores no Rio de Janeiro, lá nos meados de 2000, que nos disseram que, pelo fato de costurarmos cenografias para narrar, não éramos contadores de histórias. E hoje, 25 anos depois, são estes mesmos que estão bordando e ministrando oficinas de intersecções entre texto e têxtil. Vinte anos depois, estes narradores que nos criticaram, inventaram de bordar. Chegaram a pedir desculpas pela rudeza do passado. Respondi “Eu sabia que um dia você ia entender, que narrar não tem a ver só com a boca”. *(risos)* Mas eu entendo também o medo desta mesma pessoa diante do mercado, diante de todas as pessoas que estão chegando, a toda hora. As pessoas chegam e vão atropelando.

REGINA - Pois é, tudo precisa ressignificar, desde a coisa mais básica. Antigamente, quantas vezes eu escutei gente olhar para mim com o maior desprezo e falar “Contador de histórias verdadeiro não ganha para fazer esse trabalho. Isso não é trabalho para ganhar dinheiro.” Eu escutei muita gente falar isso. “Você ganha para fazer isso?”. É porque é um descompasso mesmo *(risos)*. É um ofício tradicional, que pertence a uma cultura tradicional, que está renascendo dentro de uma cultura urbana, com as características de uma sociedade de mercado, e tudo isso. Então é difícil. As pessoas têm estes julgamentos. Julgamento de valor, julgamento de coisa. Tem desprezo. As pessoas gostam de julgar, porque é fácil. Qual que é o lugar do contador de histórias nesse mundo? É o lugar que você estabelece para o seu trabalho. Por isso que eu acho também nocivo o espaço cultural institucionalizar o espaço do contador de histórias. O contador de histórias vive sem o espaço cultural?.. Deveria. Descobrir suas próprias formas de fazer. E ganhando dinheiro, sem problema. Nem pensar isso de fazer de sua arte uma coisa altruísta. Não, nada disso. Mas existem sim

muitas possibilidades. E as pessoas não inventam isso, porque dependem das instituições, que é onde vai ter a visibilidade, notoriedade. Tudo isso é exterior. É coisa exterior. Não é a essência do que a gente faz. Mas o exterior virou o que governa.

WARLEY - E você estava falando, há pouco, sobre a primeira vez em que você foi remunerada, a partir de algo que você mesma produziu. Como é que você vê este momento para você... isto de “contar histórias” ser pago? Eu estou perguntando isso por pura complexidade mesmo, uma complexidade do mercado. Já soube de empresas, com fins lucrativos, que promoviam o trabalho do contador de histórias como ação voluntária. Todo o escopo corporativo da empresa recebia pelo trabalho, o pessoal da contabilidade, o pessoal do marketing, a própria coordenação vivia financeiramente do projeto, menos o contador de histórias. Como você vê isto?

REGINA - É um ofício. É um ofício como qualquer outro. Agora, o que vem na frente? É a arte, ou você faz isso para ganhar dinheiro? É tão simples para mim. Se você está fazendo isso, claro que você vai ganhar dinheiro. Mas não é “para ganhar dinheiro” que você faz. Você faz porque é alguma coisa que realmente te move, pois você é um artista. E isso é o que te move. Em primeiro lugar, o que está na frente é você. Você é o motivo disso tudo. É você não se perder. Todo mundo acaba se vendendo justamente por causa disso, porque acaba esquecendo até que gosta de contar histórias. Porque tem tanta coisa para fazer para satisfazer o mercado, fazer lives, ter tantos seguidores, este negócio todo que todo mundo faz. Mas voltando ao assunto, este primeiro trabalho remunerado que eu fiz foi, assim, uma vontade de continuar vencendo desafios, porque uma coisa que sempre me moveu foi mudar os desafios. Por exemplo, se tem uma história que não a entendo muito bem, então é ela que vou contar, porque eu quero entender o que ela provoca em mim. Ou o desafio de mudar de público. Eu achava que contar história tinha que ser para no máximo 40 pessoas, assistindo. Então fui contar histórias para cem pessoas. Porque eu falei “Vou me desafiar.” E pior, descobri que não faz nenhuma diferença. (*risos*) Era uma convenção do Itaú²²⁶ e, no final, recebi o depoimento das pessoas, e da minha percepção ali também. Me disseram que era como se eu estivesse contando para cada pessoa, em particular. Eram cem pessoas atentas. Mas eu adoro quando tem pouquinha gente. É uma sensação completamente diferente. Mas não quer dizer que não possa experimentar. Você não pode viver nas regras. Eu falava “Gente, eu não conto histórias para mais de 50 pessoas.” Imagina! Então, essas coisas de ir atrás de desafios, pra mim, sempre foi assim. Pra não ficar sempre falando “Eu só conto essas quatro histórias.” O Michel Hindenock²²⁷, ele fala que ele só tem meia dúzia de histórias, e acabou. Mas este é o caminho dele, entendeu? Aí, neste trabalho, eu fiz tudo sozinha. Eu não tinha produtora. Eu chamei uma moça que era minha aluna da ECA, pra cantar. Ela cantou “Oração ao tempo” do Caetano²²⁸. E tinha o Flávio que tocava comigo também, nessa época. Faz muito tempo que ele não faz nada comigo. Eu aluguei uma casa de eventos. Aluguei porque ia pagar com dinheiro da bilheteria. Ó que loucura! Aí eu tremia de medo de não ter público. Eu só acordava com pesadelo. E eu fiz tudo neste trabalho, o cenário, as flores... porque sempre tinha que ter flor e vela, você sabe, não tem jeito. Quem fez a minha roupa foi uma mulher de terreiro, uma costureira de terreiro. Era uma roupa toda branca. Eu só contava histórias com roupa branca, antigamente. E era um lugar lindo, perto do shopping Iguatemi²²⁹. Essas casas

que usavam pra fazer cinema, locação, sabe? E eu fiz um repertório de mulheres. Contos de mulheres, se chamava Contos de Mulheres Sábias. Depois que eu fiz o livro.²³⁰ Mas primeiro eu escolhi, do repertório todo, histórias lindas de personagens femininas. E eu assim “Não vai ter ninguém”, e o evento ficou lotado, aquelas coisas. E foi uma autoprodução. Assim, as pessoas pagavam... bom, eu não sei quanto era, mas não era nenhuma coisa caríssima. Ah, eu nem lembro mais. Tinha um folhetim que as pessoas recebiam com as histórias. E era isso. Não foi divulgado em lugar nenhum. Foi quem me conhecia, quem já tinha me visto. Porque eu já contava história em alguns lugares, né? Já é uma época, que eu nem vou saber te falar precisamente quando, que eu contava nas livrarias. Já tinha a livraria Spiro²³¹, várias outras livrarias. Até hoje tem gente que vem me perguntar se eu não vou continuar fazendo aquelas coisas que eu fazia antigamente. Faz muito tempo que eu não faço.

WARLEY – Estas temporadas em livrarias era um repertório mais para adultos, certo?

REGINA - Era pra adulto. Mas na Livraria da Vila²³², teve um ano que o dono o Aldo, que era o dono, me convidou pra fazer uma temporada no mês de dezembro, em que era de manhã pra criança, e à noite pra adulto. Há memórias dessa época, porque era uma coisa linda. Aliás, antes de contar na Spiro, eu contei lá na Livraria da Vila, porque o Aldo, o Aldo foi uma das revelações da Miguilin. O Aldo, ele foi assistir uma noite de contos, daquela das sextas-feiras. E ficou sabendo que a segunda metade do evento era aberta pra público. E o Aldo, ele era uma pessoa muito séria, sisuda. Ele era meu amigo, e sempre sério, era assim. E aí ele falou “Vou me inscrever”, pra contar a história na segunda parte. Tudo bem. O Aldo contou a história do Corcundinha²³³, das Mil e Uma Noites²³⁴. Aquela plateia vinha abaixo de dar risada. Ele contou magnificamente. A pessoa que saiu da cadeira depois de contar, era outra. Ele saiu assim, sabe, tão feliz de ter contado. Eu nunca tinha visto o Aldo sorrindo daquele jeito. Ele se transformou depois de contar. Eu vi uma pessoa sisuda totalmente tomada pela alegria de ter contado histórias. Ele era um apaixonado pelas histórias. E há pouco eu descobri - tive que ir no Facebook porque uma pessoa me cobrou que tinha me mandado uma mensagem - e encontro “Vovô Aldo”. Ele se mudou pra Campinas e hoje é contador de histórias com o nome de Vovô Aldo. Então aconteceu um dia, dez ou vinte anos depois, que veio uma repórter me procurando “O que você acha dessa novidade incrível de contar histórias para adultos nas livrarias?” Respondi “Uma novidade incrível! Acho maravilhoso!” (risos) Te pergunto, eu vou falar “Já faz vinte e tantos anos que, nessa mesma livraria, já acontecia isso”?.. Eu sei que a repórter deveria pelo menos se informar, né? Para você ver que o que a gente faz é pequeno, não fica nas mídias, não é pra isso.

WARLEY - É, isso aconteceu com a gente, muitas vezes. Ao longo de 12 anos seguidos a gente ficou na Livraria Argumento²³⁵, todo domingo pela manhã, contando histórias para pais e filhos. Foram 12 anos, mais de uma década. Duas ou três gerações de crianças. A livraria fica no Leblon, no coração das novelas das oito. E pouco antes da pandemia, por questões financeiras do Brasil como um todo, e aí num dia, o projeto se encerrou. E o tempo passou. Mas veja a que ponto tudo significa pra nós. Tem coisas que parecem areia, né? Marcamos as pegadas, e de repente vem o mar e faz isso, apaga tudo. Você olha pra trás e se pergunta “Eu não tinha deixado aqui minhas pegadas? Não tem mais nada.” O desaparecimento do que somos como artistas,

artistas sulamericanos, está ali à espreita. Em compensação, há marcas duradouras do tempo. Aqui mesmo na Caixa Cultural²³⁶, o Clodoaldo, que é o chefe de segurança, ele apareceu ontem com a filha, a filha está com 27 anos hoje. E ela, com 4 anos de idade, nos assistiu aqui mesmo, há 20 anos. Ontem, ela veio trazer o filho. Tirou foto todo mundo junto. Gerações e gerações. Já aconteceu de voltarmos, vinte anos depois, em um mesmo centro cultural e, por conta da mudança dos gestores, e ninguém mais sabe quem somos, quem é tapete. Ainda que tenhamos nós inaugurado a programação de contação de histórias na instituição. A gente faz um trabalho de longos anos e podemos ser esquecido em dois segundos, em dois segundos. E aí eu entendo. Entendo claramente porque há contadores de histórias, mesmo sem desejo ou inclinação, preferem se enveredar pela escrita. Passam a escrever livros, publicar livros, porque aí o livro vai eternizar este artista. O problema é o preço, aquilo que você falou, de repente o artista vai apagando a chama da oralidade, abandonando o ofício. Apaga a própria pegada na areia do mar, antes que o mar venha.

REGINA - Eu penso muito nisso atualmente. Eu fico, eu fico às vezes achando que tem tanta coisa pra gente descobrir dentro desse baú ainda, mas tanta coisa, que a gente não pode ter medo. Deixe que eles apaguem!!! Só que eu - dentro - estou revirando esse baú. “Ah, outro dia eu tava pensando em fazer um espetáculo, não sei de que jeito, com a música tal.” Isso que eu acho que vale, que a gente tem que se agarrar nisso, sabe? Não é à toa que a gente tem tanta experiência. Pra quê? É pra escrever livro, apenas por medo do desaparecimento? Pra ficar apegado com a pegada na areia? Não. É porque essa experiência pode mostrar um outro caminho que a gente não tá vendo, que as outras pessoas não tão vendo, mas que pode fazer parte do destino da gente. Quero dizer: de que outras maneiras eu posso aprofundar esse propósito? Porque eu acho que tem. O que me impede? Eu acho que é esse lugar meio depressivo “Olha só o que tá acontecendo, olha essa barbaridade, vejo cada coisa que eu tenho vontade de chorar.” E aí eu fico achando que no mundo de hoje tem lugar pra tudo isso mesmo, todo tipo de história. É pra ser assim. Só que esse outro lugar tem que permanecer, como uma chama. Porque eu falava mesmo “Isso é um absurdo. Não, não pode isso. Isso é assim.” Parei né. Eu não sei como as pessoas aguentavam. (*risos*) Sou eu que não preciso fazer assim, porque não acredito nisso. Pronto.

WARLEY – Super te entendo. Se você foi responsável por trazer um material tão valioso... Você viu uma coisa bonita e disse “Eu vou compartilhar isso com as pessoas.” Então você começa a compartilhar, e as pessoas começam a assimilar. Mas a gente nunca sabe como elas estão assimilando. Aparentemente estão captando as mensagens de uma maneira muito respeitosa e compreensível. De repente, lá adiante, você fica sabendo que usaram teu material e teu nome para outras finalidades? Um dissabor, no mínimo. Nossa, como já fizeram isto conosco, e com o legado de nosso mestre²³⁷, dos tapetes contadores. O que tem de gente contando histórias com pelúcia, dizendo que isto é fruto de oficina de formação conosco, é um absurdo. Quantas vezes eu frisei sobre a ancestralidade da materialidade? É a base de nossa oficina. E aí o indivíduo faz – desta experiência – uma releitura calcada na farsa, uma apropriação sem propósito filosófico, uma estratégia de mercado, ou para existir nas redes sociais. E ainda diz que você foi inspiração? Puxa, se a pessoa tivesse verdadeiramente se inspirado em nós, nunca teria comprado uma pelúcia para contar histórias. No teu caso, por exemplo, a pessoa te escuta contando uma história, copia o

conto e replica de qualquer jeito, banalizando todas as simbologias intrínsecas à narrativa. E muito provável que nem fará referência a você, como fonte, pelo fato de ter sorvido de tal material por teu intermédio, nem reverência. Eu acho que essa sensação constante de desrespeito é uma panela de pressão. Uma hora você vai explodir. Ao compartilhar uma semente, você pensa que seus alunos irão construir um jardim. De repente, você descobre que eles estão construindo um condomínio, pra fazer uns trezentos *studios* de trinta metros quadrados, e estão vendendo os jardins de inverno com flores de plástico. Aí você questiona “Mas eu pensei num jardim, eu pensei numa floresta. Eu não compartilhei essa semente com vocês pra decorar jardim de condomínio”. Eu também penso nisso.

REGINA - Mas aí é que está a pegadinha. Eu, eu mesma, não tenho a menor importância. Eu trouxe a semente, tudo bem. Então eu vou continuar cultivando o jardim - o que der pra cultivar, e que é pequenininho. Porque aí eu deixo de ter importância. Mas aquilo que me trouxe ao jardim é o que vale. E aí o jardim vai permanecer. Sempre penso, ou tenho pensado nisso ultimamente, sabe? Como fazer que este jardim permaneça, que seja para só três pessoas? Tem muita gente precisando escutar histórias - gente que não frequenta centro cultural. Tem muita gente precisando disto que a história pode fazer por elas, a história. Se eu deixar de lado todas as minhas glórias como “Eu fiz isso, eu não sei o quê, olha só como eu sou especial, eu sou responsável.” Não, nada disso. Eu vou ali na esquina, aqui na escola da esquina, e compartilho. Simples assim. Qualquer coisa que já tenha essa intenção, isso já é muita coisa. Lógico, tem uma situação privilegiada aí, sou aposentada, eu posso fazer isso. Não tô dizendo que não tem privilégio. Mas não é fruto de fama, eu não saí na revista, não apareci no Facebook, em lugar nenhum midiático. Eu estou reinventando algo que tá ligado com a natureza daquilo que me trouxe pra esse lugar, sabe? Mas isso eu tô falando sobre mim, particularmente. Porque outros grupos diversos podem fazer isso, como já estão fazendo. Estes grupos todos que estão na periferia, por exemplo, e que boa parte a gente nem conhece - porque a gente só conhece o clube dos 500 – eles estão fazendo coisas magníficas de trabalho comunitário, grupos que fazem com outros grupos. Eu acho que isso é muito valoroso, que tá cheio de gente fazendo isso hoje, né? De minorias e não-minorias, com bandeiras, sem bandeiras. É que a gente só vê este círculo, de poucos contadores e contadoras de histórias. Eu às vezes fico sonhando com as reinvenções. Estas coisas de podcast que estão fazendo, de rádio. Não exploraram nem um milésimo do que pode ser uma história contada num podcast. Fico imaginando a riqueza que é você ter como objetivo despertar a percepção das crianças – assim como o Tapetes²³⁸ faz. Porque a criança que fica acompanhando o movimento no tapete, da história que está acontecendo ali, e foca nisso... um super exercício que está sendo feito ali, educativo. Mas educativo pra valer, sem explicar nada, sem técnica psicopedagógica, não sei o que, não tem nada disso. É importante ter claro que tem algumas coisas que fazem frente a tudo isso. Uma é “prestar atenção”. Pode ser com o tapete, com a narração sem tapete, com o rádio, ou só com a voz. “As crianças de hoje não prestam atenção.” Ah, mas se você souber fazer uso desse meio, as crianças ficam imersas, em silêncio, atentas. Como antigamente, quando se escutava rádio, aqueles vinis de histórias para crianças, mesma coisa. Então, como explorar toda essa tecnologia a serviço de coisas essenciais, que são basicamente percepção? Não precisa de outra coisa. Eu tava no

aeroporto, vendo uma mulher e uma criança de dois anos, num carrinho. A menina tava se esgoelando de chorar. A mãe olhou pra ela e falou “Colo ou celular? Você escolhe.” Não deu tempo da menina escolher. Ela já pegou o celular e ficou assim, hipnotizada. É um universo de possibilidades. Não é lutar, mas fazer frente a esse tipo de coisa.

WARLEY – E uma outra questão, olha que paradoxal. A maioria dos contadores de histórias tem outra fonte de renda. Por exemplo “Sou professor num determinado local. Tenho outra profissão mesmo e também sou contador de histórias.” Este “também” pode ser uma questão. Fico me perguntando se ao tratarmos a arte de contar histórias como hobby, se isso enfraquece a prática, se existe algum esvaziamento ou não da própria arte. Porque as pessoas já tem tanta coisa pra fazer em suas próprias profissões. Sobra pouco tempo ou pouco ânimo depois do expediente, não? Sobra tempo pra poder estudar os contos, para mergulhar nos contos? Sobra tempo para preparar os contos no coração e na cabeça? Falar em voz alta, falar para si mesmo, imaginar paisagens e imagens, experimentar frases, expressões, intenções. Será que o fato de ter uma outra profissão dificulta nosso processo de entrar profundamente nos contos como ofício, assumir como ofício? Ou não? Ou não interfere? E onde mora o paradoxo? No contrário, na pessoa viver financeiramente disso, da arte de contar histórias, e estar totalmente subordinada a um mercado de trabalho. Ela vive da arte de contar histórias porque existe um mercado, um mercado que demanda. E se o mercado demanda, ela formata um produto. E se você formata o produto, muito provável você fica vinculado ao rótulo. E pode ficar dependente do rótulo. Há pouco tempo eu encontrei um pessoal de teatro de bonecos, que faz belos espetáculos. São lindos mesmo os trabalhos. Mas sempre tinha um tom piedoso para com nossa arte. Como se contador de histórias fosse o ator que não conseguiu fazer teatro ou televisão. Pelo papo, dava para perceber que não conseguiam compreender a arte de contar histórias como uma prática singular. Não, o que fazemos não é uma oportunidade que restou, como algo inferior. Ao contrário, é um diamante que nos encanta e nos pertence em sua singularidade. E mesmo diante destes comentários, reducionistas, a gente seguiu né, lidando com a própria estima, dentro do que a gente fazia. Ou seja, que nossa arte seja nossa dignidade (*risos*). Aí nesses dias, encontrei com um deles, que me disse “Ah passei num edital como contador de histórias. Agora eu tô na tua área.” Olha que curioso!!! Incrível como em nossa área, pela própria falta de definição de que tipo de arte seja isto, e pouco registro da trajetória dos que se dedicam à narração artística nos últimos 40 anos, qualquer pessoa pode entrar e fazer o que bem entender. E o mercado nem se importa pelo fato de haver ou não memória neste processo de valorização de um ofício, de transformação deste ofício em um produto cultural de qualidade. Os centros culturais não estão preocupados em descobrir quem são os contadores de histórias que tem trajetória, carreira, experiência. Escuto muito este tipo de relato de amigos narradores. De como foram descartados por um mercado que não está nem aí para os artistas que inauguraram e democratizaram esta arte no país. Enquanto as pessoas estavam, nestes anos, investindo em seus fazeres artísticos em suas danças, seus teatros, suas esculturas, estávamos nós debruçados sobre a narração de histórias, sobre isto que somos, nossos recursos, nossos estudos, nossos experimentos, nossos investimentos. Estávamos pensando na origem dos contos, imaginando o brilho dos

olhos das crianças, pensando na boca aberta dos adultos. Estávamos pensando em como o conto oral nos dá suporte, substância e alegria. Há pouco você citou sobre um homem que abriu-se às histórias. Revelou-se como contador de histórias. De como o conto nos dá vitalidade.

REGINA - Sim, todo ser humano tem um lugar luminoso dentro de si. Tudo que aparece fora é só estereótipo do mundo, das relações. Quando vi a cara de uma amiga assistindo vocês esta semana, eu falei “Olha que ser humano lindo que está aparecendo aqui.” Ela estava completamente entregue. Despertar isso nas pessoas que tem pouco contato com isso, não é uma tarefa muito necessária? Não é uma coisa nobre de se fazer? Claro que você está ganhando dinheiro pelo trabalho que você está fazendo. Mas para que serve esse trabalho? Você está sendo um veículo. Honra isso. Compreenda que existe uma dimensão muito linda nesse trabalho. É claro que, para acontecer aquilo, você tem que fazer muito bem. Esse é que é o paradoxo. Não é você. Não é você que está aparecendo. Você é aquele que sabe como fazer a história chegar naquela pessoa. E para isso, tem gente que tem o dom, mas tem gente que precisa passar a vida aperfeiçoando isso. Acho que todo artista é assim.

WARLEY - E é louco porque não tem uma escola de arte nesse sentido, que nos guie a este “fazer bem”. A qualidade do trabalho pode ser confundida com qualquer coisa. Qualquer coisa pode ser “contação de histórias”. Mas será que é? Bom, o mercado sabe menos ainda. Ou seja, a pergunta é: eu aprendo esta arte com quem? Por meio de quem? O caminho de formação de nosso grupo sempre se pautou pelo convívio com mestres. Quando eu chamo de mestres, são pessoas de experiências. Nossa formação se deu no convívio com essas pessoas. Às vezes do convívio de assisti-las, às vezes no convívio contante, como foi o caso com Tarak, com Inno. Então a gente tinha esta perspectiva, esta ótica de uma formação calcada na transmissão de saber. Por isso, por meio das nossas oficinas que passamos a ministrar, tínhamos o pressuposto de passar nossos saberes desta mesma forma, passar este bastão como um bem social e espiritual. E artístico. E aí, anos depois, quando você assiste a algumas pessoas que se formaram com você, você leva um susto, porque você vê claramente que esta pessoa pegou o teu bastão, quebrou em pedacinhos, e passou a vender como souvenir. Aí você entra numa irritabilidade alta. Porque não era para quebrar, não era para vender. Enfim, tua entrevista me acalma, me acalmo de certa forma por tudo o que você compartilhou até agora aqui na entrevista, porque me ajuda a relembrar a importância da conexão com nosso próprio fazer, uma reconexão com nosso propósito do ofício. De todas as tuas palavras, fica como eco “Volte-se para si. Faça o que você queira fazer, inteiramente. Faça sua arte.” Porque, diante do uso indevido dos conhecimentos que transmitimos, já cheguei a pensar em não passar bastão nenhum. Para quê, se vão inverter os fundamentos? Pensei nisto “Se querem conhecer os fundamentos de nossa arte, então vão nos assistir. Venham nos ver em ação.”. Foram coisas que eu fui pensando, porque o propósito da oficina era outro, era a transmissão de um legado, um ensinamento, uma ética de propósito.

REGINA - Mas foi isso que eu falei pra vocês... Lembra aquele dia? Eu falei “Não precisa dar oficina. A pessoa que quer aprender com vocês, tem que assistir vocês. Não fala nada, não explica nada. Assista aos Tapetes.”. Isto já é a formação. É isso.

WARLEY - Maravilha, Regina. Muito, muito obrigado mesmo pelo encontro. Foi muito revelador e instigante. E perdão se falei muito no final da entrevista agora. *(risos)* Foi um conforto para angústias antigas, que sempre se dissolvem diante do convívio contigo. Muita honra e alegria te escutar, e te entrevistar. Muito obrigado.

ENTREVISTA com GIBA PEDROZA, um recorte

Data: 06 de dezembro de 2024, às 10h.

Presencial. Duração: 107 minutos.

Giba Pedroza é contador de histórias e pesquisador de literatura infantil e tradição oral. Desde 1987, vem realizando apresentações e oficinas para adultos, educadores e crianças, além de intervenções e projetos sociais para empresas e Ongs - tendo sempre o ato de contar histórias e as atividades lúdicas como instrumentos para o

fortalecimento dos valores humanos e sociais. Desde jovem, escreveu e compôs letras de música e poemas. Autor de livros infantis, foi integrante por 10 anos do Grupo Girasonhos'²³⁹, com o qual lançou o CD Roda de Histórias. Entre 1988 e 1990, participou da produção e locução do programa infantil " Quintal Encantado" da rádio USP, onde adaptava e contava contos clássicos. Foi roteirista e apresentador do especial infantil "A Menina Trança Rimas", produzido e exibido na TV Cultura e que homenageia a escritora Tatiana Belinky.

WARLEY - Segue abaixo um relato compartilhado por Giba Pedroza acerca de sua trajetória como contador de histórias. A entrevista não se encontra por inteiro porque ainda está em processo de transcrição e revisão.

GIBA - E a Tecka²⁴⁰ me chamou para trabalhar com ela nesse curso de iniciação poética para crianças em idade pré-escolar. Fazer com que crianças que ainda não sabiam ler nem escrever tomassem gosto pela poesia. Como se fosse necessário um curso para isso, que criança já nasce fazendo poesia, né? *(risos)* Mas a ideia nossa era trabalhar poesia, um repertório de poesia bem bacana. E um dia morreu uma professora da escola, e mentiram para as crianças - o hábito de mentir para proteger as crianças - que a professora só foi viajar. E eu não compactuei com essa mentira, avisei logo a todo mundo que eu não ia compactuar com isso. E as crianças, sabendo disso, me cercaram e começaram a fazer perguntas sobre a morte "Por que a gente morre? Pra onde a gente vai?" Estas perguntas que a gente faz sempre e não responde nunca, nunca vai conseguir responder. E perguntas que só podiam nascer da cabeça de criança. Uma que me marcou muito foi a da Mel Maria, uma menina que tinha 4 anos na época. Ela perguntou assim "Ô Giba, será que não dá pra mandar uma carta pra Deus, pedindo pra ele devolver a tia só por uma semana?" Eu falei "Por quê?" "É porque ela é a mais divertida nos passeios, e a semana que vem tem excursão no zoológico. Ela é a única que deixa a gente fazer bagunça no ônibus e faz bagunça junto com a gente. Na carta, a gente promete pra Deus que só vai precisar dela pra esses passeios. Depois a gente devolve ela pra Deus." E eu me vi com essa pergunta tão bonita, tão forte assim, e pensei "Como que eu vou responder a essa pergunta se não for através da literatura, dos livros? Meu encontro com as crianças era semanal. Eu disse "Olha, eu não vou fugir da conversa. Semana que vem a gente continua conversando sobre isso." Fui pra faculdade, eu estudava à noite no PUC²⁴¹. Fui pra faculdade, mas fiquei com isso o tempo todo na cabeça. E quando eu voltei pra casa, eu recorri ao meu repertório secreto de contos de fadas. A minha mãe fez o grande favor de guardar uma pilha enorme de livros de contos de fadas pra mim. Ela nem sabia direito porque ela tinha guardado aquilo. Eu não sonhava que eu ia ser contador de histórias. Mas eu tinha o hábito de ler toda noite quando eu chegava da faculdade. Eu lia livros de contos de fadas pra dormir. E eu escondia - eu chamo de repertório secreto porque eu escondia debaixo da cama. Porque eu tinha vergonha que os meus amigos grandões, adultos, da faculdade, fossem em casa um dia e vissem que eu, ao invés de estar lendo os livros - Jean Paul Sartre, Nietzsche, essas coisas que a gente tem que ler pra estudar - que eu estava lendo um livro de contos de fadas. Então, por isso que eu chamo de repertório secreto. Teria mais vergonha de dizer que minha mãe ainda preparava um mingauzinho pra mim, quando eu chegava. Eu ia comer o mingau e ler meus livros de contos de fadas. E foi nesse repertório que eu descobri três

histórias que falavam sobre a morte. “O valente soldadinho de chumbo”²⁴², “A pequena vendedora de fósforos”²⁴³, ambas do Andersen, e “O gigante egoísta”²⁴⁴ do Oscar Wilde. Estavam nesses livrões de contos de fadas. E aquelas três histórias me fascinaram, e eu fiquei uma semana preparando essas histórias pra contar pras crianças, pra continuar a conversa com eles sobre a morte. Na semana seguinte, eu contei as três histórias, preparando assim - super intuitivamente, do meu jeito, lendo várias vezes pra tentar decorar. Na semana seguinte, eu contei as três histórias. E as crianças adoraram. E a gente inventou uma quarta história de uma flor que era colocada de canteiro em canteiro, mas morria em todos os lugares, porque ela não se encaixava em canteiro nenhum. E aí, naquele momento, eu percebi “Poxa, é isso que eu quero fazer comigo e com as crianças e com adultos. Eu quero conversar através das histórias, conversar através da narrativa.”

(esta entrevista será compartilhada na íntegra, em breve)

ENTREVISTA com GISLAYNE AVELAR MATOS, um recorte

Data: 20 de fevereiro de 2025, às 15h.

Presencial. Duração: 107 minutos.

Gislayne Matos é Mestra em educação pela UFMG. Especialista em "Terapia Familiar Sistêmica" pela PUC Minas. Especialista em "Art en Thérapie et en Psychopédagogie" - Diplôme d'Université pela Université René Descartes - Paris V - Sorbonne e INECAT Institut National d'Expression, de Création, d'Art et de Thérapie - Paris. Formada em "Interculturalidade" pela Association Interferences Culturelles - Paris. É Contadora de

histórias e formadora de novos contadores, idealizou e criou os Projetos: Convivendo com Arte, que promove a formação de novos contadores de histórias e o Projeto Noite de Contos para apresentação de contos de todas as culturas e tradições, que teve apresentações mensais no Palácio das Artes-BH entre 1994 e 2000. Foi consultora do Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID e Secretária do Desenvolvimento Social do Paraná - SEDS para elaboração de Coleção Temática: Contos de Tradição Oral, voltada para trabalhos com famílias em situação de vulnerabilidade social. Publicou livros sobre o tema dos contos de tradição oral e artigos em revistas especializadas.

WARLEY - Segue abaixo um relato compartilhado por Gislayne Avelar Matos acerca de sua trajetória como contadora de histórias. A entrevista não se encontra por inteiro porque ainda está em processo de transcrição e revisão.

GISLAYNE - E aí, certa vez, eu me lembro muito disso. Porque isso tem a ver com a forma que eu conto histórias. Chegou um homem da capital²⁴⁵ na casa da vizinha. E, claro, que a casa da vizinha era quase a extensão da nossa casa. Porque era assim a vida da comunidade no interior. E aí, eu e outras crianças fomos ver o “homem da capital”. Porque era um acontecimento. E tinha uma mesa grande. Casa de mineiro, você sabe. Quando chega uma visita, tem mesa farta, é desse modelo. Na sala tinha um sofá lá no canto. E tinha a mesa. A mesa cheia de coisas, com uma toalha bem comprida. E a gente ficou debaixo da mesa, olhando pela beirada da toalha. O homem da capital sentado no sofá. Gente, eu não me esqueço disso. De repente, ele perguntou para as pessoas que tipo de cachorro elas gostavam. Cada uma foi falando o tipo de cachorro que gostava. E ele fez uma análise da personalidade das pessoas a partir do tipo de cachorro que elas gostavam. Aí, foi aquele choque. Alguém teve coragem e falou assim “Como o senhor sabe isso?” Porque era muita coincidência, dava tudo certo. Então ele falou “Isto é um estudo da psicologia.” Deu aquele branco. Alguém tomou coragem e perguntou “E o que é a psicologia?” Ele falou “É o estudo da alma humana.” Quando ele falou isso, meu coração disparou. Eu tinha uns sete anos, talvez, por aí. Meu coração disparou e eu disse pra mim mesma “Eu quero fazer o estudo da alma humana”.

(esta entrevista será compartilhada na íntegra, em breve)

ENTREVISTA com SIMONE GRANDE, um recorte

Data: 16 de dezembro de 2024, às 15h30.

Presencial. Duração: 95 minutos.

Simone Grande é contadora de histórias, atriz, educadora e diretora teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com especialização em "A Arte de contar Histórias - abordagens poética, literária e performática" e "O livro para a infância: processos contemporâneos de criação, circulação e formação". Desde 1996 pesquisa a narração de histórias e suas

relações com o fazer teatral. Fundadora dos premiados grupos teatrais As Meninas do Conto (1996) e A Fabulosa Cia (2009). Foi coordenadora e professora do curso de Contadores de Histórias da Biblioteca Municipal Hans Christian Andersen, de 2008 a 2022. É docente do curso de Pós - Graduação Narração Artística: Poéticas das Oralidades na Arte e na Educação.

WARLEY - Segue abaixo um relato compartilhado por Simone Grande acerca de sua trajetória como contadora de histórias. A entrevista não se encontra por inteiro porque ainda está em processo de transcrição e revisão.

WARLEY - Então, você acha que este movimento que você fez, e que outras pessoas também fizeram, principalmente em relação a editoras e livrarias, foi realmente um projeto de implantação de uma visão artística da palavra oral nestes lugares?

SIMONE - É, eu acho que sim. Porque as pessoas que vinham contar histórias pelas editoras eram geralmente educadores e educadoras. Ou arte-educadores. Ou pessoas que trabalhavam em festas, em outros lugares. E trazíamos uma perspectiva do que vivíamos no teatro, conhecíamos sobre arte, do que a gente considerava ser arte. E de como a gente poderia fazer com que a narração de histórias fosse arte também. Então, acho que sim. Acho que a gente desafiava essa visão, da narração ser arte.

WARLEY – E como você, que veio do teatro, sentiu quando vestiu esse manto das histórias, das Meninas do Conto²⁴⁶, aquela menina dos contos, referenciada, mencionada, citada com tal? Você sentiu que teve uma transformação na leitura das pessoas de teatro que você conhecia, sobre isso²⁴⁷?

SIMONE - Não. Não sabiam o que a gente fazia. Ainda não entendiam. Quando a gente montou a nossa primeira peça, aí acho que começaram a entender. Mas era dentro de uma perspectiva de narrativa teatral. Uma peça para o palco, né? Mas eu acho que antes disso, não. Tanto é que nesse meio tempo a gente fez um trabalho para a SABESP²⁴⁸. A SABESP nos contratou para fazer um trabalho que era assim: ir em escolas contar uma história que conscientizasse as crianças sobre a poluição das águas. Criamos então, uma personagem que era “A princesa das águas”, uma Mãe D'água que encontrava um rio sujo. E era uma narração de histórias. A gente só tinha um pano grande com uma boneca. A boneca tinha um rosto e surgia desse grande pano, que era rio. Eu precisava de 20 artistas, para montar duplas que contariam histórias ao mesmo tempo, em Cotia²⁴⁹. E, naquele começo, não conhecíamos contadoras e contadores, então chamamos atores e atrizes. Chamamos atores e atrizes da cooperativa²⁵⁰, da qual fazíamos parte, inclusive o teste foi lá, porque a gente não tinha espaço ainda. Pedimos o salão emprestado, chamamos todo mundo, inclusive muitas destas pessoas se tornaram contadoras de histórias. Depois que fechamos a equipe, tivemos algumas questões com uma ou duas pessoas, que começaram a fazer interpretação de personagem. Uma personagem para narrar. E eu falava “Não, não é isso.” Mesmo a gente não sabendo muita coisa sobre narração, porque era nosso começo, já tínhamos alguma noção do que queríamos fazer. Nosso desejo era que a palavra estivesse ali, presente. Tinha boneco? Tinha. Mas, no momento que ele tivesse que surgir, a gente faria alguma coisa, a voz do boneco, talvez. Mas a narração tinha que ser a narração. E

às vezes as pessoas falavam “Não, mas espera aí, quem que está contando a história?” Eu respondia “É você.” E a pessoa tentava entender “Eu? Mas não sou eu não. Não é a personagem que está contando?” E eu pontuava “Não, não tem personagem.”

(esta entrevista será compartilhada na íntegra, em breve)

ENTREVISTA com BEATRIZ MYRRHA, um recorte

Data: 24 de fevereiro de 2025, às 15h.

Presencial. Duração: 92 minutos.

Residente em Belo Horizonte, Beatriz Myrrha é contadora de histórias, escritora, musicista, mediadora de leitura, atriz e yogaterapeuta. Ministra formação de contadores de histórias e musicalização para professores há quase três décadas. Apresenta-se como contadora de histórias desde 1990. Foi narradora e curadora do projeto ERA UMA VEZ no Museu das Minas e do Metal de Belo Horizonte, e da FEIRA DE HISTÓRIAS, junto ao Instituto Cultural Aletria. É também fundadora e maestrina do

Coral dos Desafinados. Lançou diversos livros para infâncias como “Pitulu”, “A Tartaruga e o Coelho: uma outra história”, “Tatu Travessa” e “O Céu do Baobá”.

WARLEY - Segue abaixo um relato compartilhado por Beatriz Myrrha acerca de sua trajetória como contadora de histórias. A entrevista não se encontra por inteiro porque ainda está em processo de transcrição e revisão.

BEATRIZ - E naquele ano eles fizeram o I Concurso de Contadores de Histórias de Belo Horizonte.²⁵¹ E eu participei, era 1991. Participei e ganhei uma menção honrosa. Eu comecei a me apresentar na Biblioteca²⁵² logo após a inauguração, no início do ano. Aí no final do ano, houve o concurso. Eu fiquei tão feliz. Eu falei assim “Meus livros eram xerox. Meus livros eram o que eu podia pegar na biblioteca. E eu ganhei como prêmio uma pilha de livros, o melhor prêmio.” Sabe, ter um livro dentro de casa é um tesouro. Um deles, com certeza, eu tenho até hoje. Os outros, eu não lembro quais foram. Aí eu não parei mais. Eu me apresentava na Biblioteca duas vezes por semana. Aí em 92, eu diminuí pra uma vez por semana. Porque 1991 foi o ano em que eu entrei para a Universidade de Música. E eu fazia muita coisa. Eu fazia faculdade de música, que não era fácil, mas eu fazia canto, e eu fazia piano, viola por fora, francês e italiano por fora. E em 92, eu passei num concurso público para ser professora da prefeitura, de criança. E aí o circo foi apertando. Foi quando eu conheci meu mestre de yoga, meu mestre espiritual, meu pai espiritual. E um ano depois, eu fiz o curso de instrutor de yoga e a minha vida começou a virar de cambalhota, sabe? A minha vida sempre foi muito cheia das aventuras, né? Todos os dias é um dia de um livro. Um dos objetivos maiores do Concurso de Contadores de Histórias era realmente fomentar isso aqui em Belo Horizonte. Os concursos foram muito importantes. Porque as pessoas foram chegando pra contar. E iam muitas pessoas que não contavam. Elas não iam no Concurso pra ganhar. Tinha gente que ia pra ganhar e ficava com raiva se não ganhasse. “Porque eu fiquei em terceiro e ela ficou no primeiro... Porque eu fiquei no segundo e a outra ficou no primeiro.”, aquela confusão. Mas eu não ia pra ganhar. Eu ia pra escutar outros contadores de histórias e contar. Porque não existia mesmo esse mercado do contador de histórias. A gente cavava o espaço.

(esta entrevista será compartilhada na íntegra, em breve)

DESPEDIDA E AGRADECIMENTO

O Trabalho de Conclusão de Curso termina aqui, aparentemente. E, como podem perceber, pelas entrevistas inacabadas, o trabalho termina com uma reticência do tamanho da vontade de continuar este processo de entrevistar e transcrever grandes artistas da palavra. Não tenho dúvidas que este trabalho é a semente de uma porta que se abrirá a muitos caminhos na compreensão da narração artística²⁵³ contemporânea brasileira.

Até o momento, entrevistei seis narradores: Regina Machado (SP), Benita Prieto (RJ), Gislayne Avelar Matos (MG), Giba Pedroza (SP), Simone Grande (SP) e Beatriz Myrrha (MG). Mas devido à grande demanda de trabalho em cada entrevista (transcrição de tudo, ajuste e aprovação do texto final por parte dos entrevistados), acabei chegando ao fim apenas de dois relatos (com Benita Prieto e Regina Machado). Para vocês terem uma ideia, foi em média duas horas de entrevista com cada convidado. Acabei começando com a transcrição da Benita e da Regina por conta do impacto que os dois maiores eventos de contadores de histórias causaram no Brasil nos últimos anos (o Simpósio Internacional de Contadores de Histórias, no Rio de Janeiro, e o Boca do Céu, em São Paulo).

Em cada entrevista, fiz o seguinte percurso: transcrição, notas de rodapé de todas as citações a pessoas e instituições, retorno do material aos entrevistados, o acolhimento das alterações propostas por eles e o arremate final. Uma pena eu não ter havido tempo suficiente para fazer das seis entrevistas, ao menos. Este era meu desejo inicial, mas não imaginava o volume de trabalho. Para os quatro demais - como expliquei hoje a cada um deles – todo o processo de transcrever, reportar, readequar e concluir será feito posteriormente. Agradeço a compreensão de todos acerca da magnitude do projeto e cuidado com o material compartilhado por cada um deles.

Deste processo, só cresce a vontade de entrevistar mais e mais pessoas, a fim de recolher registros, processos e delinear cronologias. Falta-me tanta gente a escutar: Eliana Yunes (sobre o PROLER, sobre Francisco Gregório Filho e o neologismo “contação de histórias”); Giuliano Tierno e A Casa Tombada (que comemoram 10 anos de existência e seu curso Narração Artística: Poéticas das Oralidades na Arte e na Educação); Lenice Gomes, Susana Moraes, Erica Montenegro e Mari Bigio (de Recife), coletivo Mocoham – Movimento de Contadoras e Contadores de Histórias da Amazônia... Gilka Girardello e Sérgio Bello de Florianópolis; tanta gente, que me ateno por aqui para não ficar com a impressão que esqueci por negligência. Não há negligência neste sentido, lhe dou minha palavra.

Agradeço a minhas professoras orientadoras Ananda Luz e Cris Rogério neste empreendimento filosófico tão bonito.

Agradeço a todos os meus mestres e parceiros entrevistados (Regina Machado, Benita Prieto, Gislayne Avelar Matos, Giba Pedroza, Simone Grande e Beatriz Myrrha).

Agradeço especialmente ao meu grupo Os Tapetes Contadores de Histórias (Manu Gonçalves, Cadu Cinelli, Dag Bach, Rosana Reátegui, Edison Mego, Tatiana Motta Lima, Rayza Miranda e Andréa Pinheiro).

Este trabalho dedico à Cláudia Silva, idealizadora e realizadora desde 2011 do ECOH - Encontro Internacional de Contadores de Histórias de Londrina - que nos deixou hoje, dia 30 de abril de 2025. Tua alegria estará sempre em nossos corações ensinando que o essencial é seguir.

E agradeço aos amigos próximos, pela partilha de tantas questões sobre o tema desenvolvido neste trabalho: Daniella D’Andrea, Rita Gama, Camila Costa, Juliana Franklin, Marcela Carvalho, Aline Cantia, Fernando Chagas, Bárbara Amaral, Chicó do

Céu, Roger Mello, Volnei Canonica, Verônica Lessa, Tino Freitas, Otávio Júnior, Maria Clara Cavalcanti, Ana Cretton, Cacá Bordini, Iuri Wander, Ana Cláudia Ramos, Grupo Paepallanthus, Giuliano Tierno, Ângela Castelo Branco, Camila Feltre, Luciene Souza Santos, Marco Haurélio, Ricardo Azevedo, Elisa Almeida, Cláudia Silva, Vovó Cici, Daniele Andrade, Josi Borges, Camila Genaro, José Mauro Brant, Augusto Pessoa, Sheila Martins, Alessandra Roscoe, Angela Barcellos Café, Karen Accioly, Yke Leon, Madalena Monteiro, Gabriela Romeu, Penélope Martins, Diogo Borges, Clara Gavilan, Anderson Barreto, Helena Contente, Maira Jeannyse, Mafuane Oliveira, Maria Coelho, Luciana Zule, Mari Bigio, Mario Sankofa, Eliza Morenno, André Sampaio, Jane Celeste, Silvia Castro, Ilana Pogrebinschi, Ana Paula Bernardes, Leonam Thurler, Ailton Guedes, Alexandra Pericão, Paula Yemanjá, Wallace Siqueira, André Brilhante, Márcia Viveiros, Milena Contrucci Jamel, Ana Luiza Lacombe, Kelly Orasi, Eduardo Almeida, Cleiton Echeveste, Renato Mangolin, Daniele Geammal, Celso Sisto, Melissa Xakriabá, Mocoham, Ana Fonseca, Gilka Girardello, Sérgio Bello, Josiane Geroldi, Cucha Del Aguila, Nícia Grillo, Lenice Gomes, Magda Modesto, Inno Sorsy, Tarak Hammam.

Agradeço enfim a A Casa Tombada por investir em um espaço tão fértil e primoroso de estudo sobre a Arte de Contar Histórias.

NOTAS

1 Em seu emblemático ensaio O NARRADOR, o crítico literário alemão Walter Benjamin trata da crise da narração oral comunitária com o advento e desenvolvimento do romance. Benjamin faz diferenciação entre narrador e romancista, e da caracterização do primeiro como um artesão da palavra, como um criador de histórias a partir do conhecimento dos costumes e das tradições. “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela 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.” A professora brasileira Jeanne Maria Gagnebin se debruçou sobre a obra de Benjamin para tecer ideias sobre experiência e transmissão. A psicoterapeuta e pesquisadora suíça Marie-Louise Von Franz escreveu uma série de livros em que analisa arquétipos de contos de fadas a partir da psicologia junguiana. O crítico literário suíço Paul Zumthor publicou ensaios sobre performance, recepção e leitura.

2 Há 27 anos faço parte do grupo Os Tapetes Contadores de Histórias. Com sede no Rio de Janeiro, trata-se de um grupo artístico de contadores de histórias que desde 1998 se dedica à narração oral, e desenvolve um projeto singular de transposição de contos de tradição oral e literatura para infâncias para o âmbito das manualidades têxteis, criando cenografias diversas como suportes para suas performances.

3 Sou contador de histórias e artista visual integrante do grupo Os Tapetes Contadores de Histórias – coletivo artístico e projeto de mediação literária com o qual já percorri inúmeras cidades do Brasil e visitei mais 16 países, contando histórias e ministrando oficinas de formação de contadores de histórias.

4 A autoescuta e autogravação foram a metodologia que escolhi para escrever este TCC. Mais adiante, trarei mais detalhes sobre este processo que inventei com o objetivo maior de conseguir desenvolver um fio narrativo sobre meus próprios pensamentos, ideias, teorias, reflexões, lembranças, relatos.

5 O termo “contação de histórias” é um neologismo criado nos últimos 40 anos para designar um novo produto cultural baseado na performance do contador de histórias. Pode ser compreendido e substituído pelas expressões “Sessão de Histórias” ou “Hora do Conto”. Consiste em uma apresentação artística de narração oral em que um contador de histórias, ou coletivos de narradores reunidos, compartilham – oralmente com uma audiência – contos tradicionais e/ou autorais de origens diversas.

Este meu Trabalho de Conclusão de Curso também investiga a origem do termo no Brasil e sua popularização na programação de espaços culturais de todo Brasil. As narrativas de meus entrevistados também irão contribuir significativamente para concebermos juntos uma teoria sobre o assunto. Segundo entrevista de Benita Prieto, a aparição do termo “contação” em língua portuguesa surge da criação poética do contador de histórias acreano Francisco Gregório Filho, primeiro presidente do Programa Nacional de Incentivo à Leitura / Biblioteca Nacional / Ministério da Cultura. Em suas oficinas e palestras, entre 1992 e 1996, ele difunde o termo para designar este momento da narração oral artística. A partir de então, centros culturais de todo país, em especial as unidades Sescs, foram as grandes responsáveis pela popularização do termo e sua consolidação como novo produto cultural, independente do teatro e outras artes.

6 Pós-Graduação Lato Sensu “O Livro para a Infância: processos contemporâneos de criação, circulação e mediação. Coordenação: Cris Rogério e Ananda Luz. Promovido pela A Casa Tombada, SP.

7 Aqui neste caso, o termo “Circulação” se restringe à ideia da circulação do livro como objeto físico, seja da editora para livrarias, da livraria para feiras literárias, e das feiras para espaços de leitura.

8 Narrativas autorais são contos criados por escritores. Contos de tradição oral são narrativas populares, transmitidas oralmente ao longo dos anos de maneira presencial e comunitária – cujo texto e enredo não denotam uma autoralidade única. São narrativas que as pessoas vão transmitindo de boca em boca, e sofrem adaptações diversas pelo narrador durante o evento de performance oral. Há inúmeros livros publicados no Brasil, compostos por coletâneas de contos de tradição oral, como ‘Contos tradicionais do Brasil’ de Luís da Câmara Cascudo ou “Contos da Avozinha” de Figueiredo Pimentel.

9 Em seu Glossário CEALE – do Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (CEALE) da Faculdade de Educação da UFMG – a pesquisadora Beatriz Cardoso trata do termo “mediação” da seguinte maneira:

“Mediação é um termo difícil de definir, uma vez que, para além de seu significado estrito, nos referimos a uma prática. Mediar significa estar entre duas coisas; no caso específico da mediação literária na Educação Infantil, entre o livro de literatura infantil e a criança. No entanto, efetivamente, o que faz a diferença é o tipo de ação propiciada ao mediar o acesso ao objeto livro. Se entendermos o termo sob essa conotação, abre-se um leque de aspectos a serem considerados nesta relação: desde o estabelecimento de critérios para a seleção do texto, até a ênfase, a intencionalidade de cada leitura e seus desdobramentos para além da leitura em si.” Link: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/>

10 Giuliano Tierno é Doutor e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, e sócio-fundador da Casa Tombada [Lugar de Arte, Cultura, Educação] na cidade de São Paulo, onde coordena os cursos de pós-graduação. É idealizador, coordenador e professor do curso de pós-graduação lato sensu Narração Artística: Caminhos para contar histórias em contexto urbano. Sua tese de doutorado “Uma história da memória comum e dos comuns na formação e atuação do contador de histórias no Brasil urbano [1970 até os dias atuais]” trata do movimento contemporâneo de revalorização da figura e do ofício do contador de histórias em contexto urbano.

11 Letícia Liesenfeld é atriz e contadora de histórias. Também atua como docente, orientadora de estudos e co-coordenadora (de 2014 a 2023) do curso de Pós-graduação Lato Sensu Narração Artística: convite às práticas e poéticas da oralidade na arte e na educação, no Polo A Casa Tombada, Faculdade de Conchas (FACONNECT-SP).

12 Entre 1998 e 2025, eu mesmo pude apreciar performances narrativas realizadas por griots – como Sotigui Kouayté e Tomani Kouayté – que vieram ao Brasil para participar de Festivais de Contadores de Histórias. O diretor teatral Isaac Bernat - que também nos dirigiu em um espetáculo de narração artística - em seu livro “Encontros com o Griot Sotigui Kouayté” explica: “Griot é o mestre da palavra na tradição. É ele que não permite que a cadeia de transmissão dos conhecimentos fundamentais de uma vida se apague. Os Kouayté são os primeiros griots do Mali que, desde o século treze, passam de pai para filho o conhecimento ancestral, segundo a tradição oral da África Ocidental.”. Até hoje, presentes em muitos países como Mali, Gâmbia, Guiné e Senegal, e entre os povos Fula, Hausá, Woolog, Dagomba e entre os árabes da Mauritânia, Griots seguem em seu papel de guardiões da memória.

13 Os Tana'im ou Tana'itas (do hebraico תנאים, plural de taná) são os sábios rabínicos cujas interpretações estão registradas na Mishná entre os anos de 30-200 DC. São contadores de histórias de tradição judaica que fundaram escolas de narração oral para transmitir e perpetuar seus dogmas religiosos e contos de tradição oral. Encontrei pela primeira vez o termo e significado no livro “O Livro das Lendas”, de Shoham Smit, lançado em 2011 pela Companhia das Letrinhas.

14 A tradição oral sempre foi considerada alicerce da transmissão do conhecimento e da espiritualidade dentro das comunidades indígenas brasileiras. Segundo o projeto “Povos Indígenas no Brasil Mirim”, do Instituto Socioambiental (ISA), dedicado às questões voltadas para as infâncias indígenas no Brasil, eles explicam: “Em cada grupo indígena, há pessoas que se destacam na arte de contar mitos. São geralmente pessoas mais velhas, que possuem grande conhecimento das tradições culturais de seu povo. É bastante comum que xamãs, pajés ou mestres cantores sejam esses sábios narradores.

15 Segundo o IPHAN, a Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. Nesses artigos da Constituição, reconhece-se a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O “patrimônio imaterial” é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. A UNESCO define como patrimônio imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.” Esta definição está de acordo com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006. Para atender às determinações legais e criar instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação desses bens imateriais, o Iphan coordenou os estudos que resultaram na edição do Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000 – que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) – e consolidou o Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR).

16 Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, o termo “brincante” designa, no Nordeste, os artistas populares dedicados aos folguedos tradicionais; onde podem cantar, dançar, tocar instrumentos, etc. Um dos artistas que popularizou tal termo no Brasil foi o ator, dançarino, violinista e cantor pernambucano Antônio Nóbrega. Em seus espetáculos, apresentava a grande versatilidade da experiência brincante.

17 A relação entre performance e meditação pode ser aprofundada na pesquisa de Mirna Spritzer em sua dissertação “Para além do ensaio: a meditação tibetana no processo de criação cênica” pelo Instituto de Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Esta pesquisa integra aspectos do ensinamento budista no processo de criação da cena teatral, com o objetivo de proporcionar ao performer uma ampliação da percepção de si durante o fazer teatral. Ela complementa que a experiência meditativa conduz ao conceito de passividade criadora ressaltada pelo diretor teatral polonês Jerzy Grotowski. Esta informação se torna ainda mais preciosa para minha pesquisa uma vez que nosso mestre Tarak Hammam, fundador do projeto Os Tapetes Contadores de Histórias no Brasil, teve formação teatral com cofundadores do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, e propôs a nosso grupo (por meio do projeto de extensão Ateliê do Ator, da professora Tatiana Motta Lima) uma residência composta por treinamentos psicofísicos e narrativos, que nos proporcionaram uma experiência performática onde meditação e trabalho de consciência sobre si mesmo integram o ato criativo.

18 Contadores de histórias que residem e atuam em cidades, sobretudo em metrópoles brasileiras, e que – ao longo dos últimos 40 anos – desenvolveram seu ofício como narradores orais em contexto urbano, investindo na promoção de ações culturais (sessões de histórias, oficinas de formação e encontros de contadores de histórias) bem como ocupação de espaços urbanos (bibliotecas, livrarias, salas de leitura, teatros, centros culturais, galerias de arte, praças, hospitais, escolas e universidades) por meio de seu trabalho artístico.

19 atuar socialmente e ocupar espaços culturais urbanos como contador de histórias.

20 o termo faz alusão direta ao movimento “Renouveau du Conte” que ocorreu na França, a partir de 1940, em que bibliotecas, centros culturais e teatros passaram a fomentar uma vasta programação de apresentações artísticas de contadores de histórias.

21 entre 1985 e 2025

22 Programa Nacional de Incentivo à Leitura. Fundado em 1992, e sob gestão da Biblioteca Nacional, trata-se de uma política pública do Ministério da Cultura, com ações de incentivo à leitura em todo território nacional.

23 Programa de Incentivo à Leitura, operado como um Programa de Sustentabilidade e Responsabilidade Social da Petrobras. Foi criado em 1991 como um projeto de bibliotecas volantes voltado para o empréstimo de livros de literatura em escolas públicas. De sua primeira experiência no Rio de Janeiro, o projeto expandiu-se até atingir a oito estados da federação, oferecendo um leque de atividades composto por cursos, sessões de histórias, visitas de escritores, circulação de acervos e realização de eventos. Há 34 anos, oferece suporte pedagógico para a formação de alunos e professores leitores.

24 Contador de histórias e autor canadense. Ele recebeu, em 1999, o primeiro Prêmio Jane Jacobs para homenagear suas contribuições como contador de histórias para melhorar a vida cultural de Toronto. Dan fundou o Toronto Festival of Storytelling (em 1979) e foi cofundador da Storytellers School of Toronto.

25 Autor e contador de histórias francês. Seu reconhecimento veio primeiro como escritor e compositor de letras para músicas. Tendo apresentado seu livro “Demônios e maravilhas da ficção científica” ao apresentador de rádio Claude Viller, em 1973 ele se tornou um contador de histórias na Rádio France Inter e se torna uma referência antes mesmo do chamado movimento “Le Renouveau du Conte” (Renovação do Conto).

26 Contadora de histórias mineira especialista em Arte-Terapia pela Université René Descartes - Paris V - Sorbonne e INECAT- Institut National d’Expression, de Création, d’Art et de Thérapie - Paris. Idealizou e criou a escola de formação de narradores “Convivendo com Arte” e realizou, de 1994 a 2000, o evento “Noite de Contos” no Palácio das Artes-BH. Publicou livros sobre o tema dos contos de tradição oral e artigos em revistas especializadas.

27 Contadora de histórias carioca, Benita Prieto é curadora, consultora, produtora, mediadora de projetos de leitura, escritora e integrante do Grupo Morandubetá. De 2002 a 2014, realiza o Simpósio Internacional de Contadores de Histórias do Rio de Janeiro, um dos mais importantes encontros de contadores de histórias do país.

28 Maria Clara Cavalcanti é contadora de histórias mineira, psicóloga, autora de livros para infância e integrante do Grupo Confabulando. Foi coordenadora do Programa de Leitura da Petrobras Leia Brasil, do Programa de Leitura da UERJ. Atualmente é pesquisadora do Grupo de Estudos em Literatura Infância Juvenil (Gelij) da Cátedra Unesco de Leitura.

29 Nícia Grillo é contadora de histórias fundadora da Escola Granada - centro de referência em São Pedro da Serra RJ voltado para educadores em geral, especialmente aqueles interessados em educação através da arte, meio ambiente e histórias da tradição oral. Em 1982 inaugurou o espaço da Oficina Escola de Arte Granada com ateliês e oficinas de Arte Integrada.

30 Regina Machado é contadora de histórias residente em São Paulo, doutora em Arte Educação e professora livre-docente na Escola de Comunicação e Artes da USP. Desde que começou a pesquisar e contar histórias, em 1980, formou diversos grupos de narradores e criou o Encontro Internacional Boca do Céu de contadores de histórias, que existe desde 2001.

31 Residente em São Paulo, Giba Pedroza é contador de histórias e pesquisador de literatura infantil e tradição oral desde 1987 e vem realizando apresentações e oficinas para adultos, educadores e crianças, além de intervenções e projetos sociais para empresas e Ongs tendo sempre o ato de contar histórias e as atividades lúdicas como instrumentos para o fortalecimento dos valores humanos e sociais.

32 Natural de Japu, no agreste pernambucano, Lenice Gomes é contadora de histórias, professora de História e especialista em Literatura Infância-Juvenil. Em 2009, funda e coordena (com Clénira Melo) a Cia. Palavras Andarilhas. Em 2010, fundou o projeto Noite de Histórias, na cidade do Recife. É autora de mais de 40 títulos infância-juvenis, produção iniciada em 1993.

33 Gilka Girardello é autora de vários textos que constituem capítulos de livros e têm a narrativa oral para e das crianças como foco. É Professora Titular da Universidade Federal de Santa Catarina, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Educação. Coordena o Núcleo de Pesquisas Infância, Comunicação e Arte da UFSC, onde orienta pesquisas sobre narração oral, imaginação e educação.

34 Sérgio Bello é contador de histórias desde 1995, quando desenvolveu projeto "Hora do Conto" em escolas Florianópolis SC. A partir de 2000, passou a formar contadores de histórias em oficinas e cursos, promovidos principalmente pelo SESC-SC. Em 2004 concluiu dissertação de mestrado intitulada "Quem conta um conto - as implicações pedagógicas da narração de histórias" (Centro de Ciências da Educação - Universidade Federal de Santa Catarina).

- 35 Natural do Rio de Janeiro, Vovó Cici é egbomi do Terreiro Ilê Axé Opô Aganjú. Ela foi iniciada para Oxalá em 1972, na capital baiana, mas já vivia dentro dos terreiros candomblé desde os 18 anos. Em 2022, a contadora de histórias afro-brasileiras ganhou o título de cidadã de Salvador.
- 36 Pavis, Patrice. Dictionnaire du Théâtre - 1e éd. Broché – Grand livre, 1980.
- 37 Centro Cultural Banco do Brasil – rede de espaços culturais gerida e mantida pelo Banco do Brasil
- 38 CAIXAs Culturais – rede de espaços culturais gerida e mantida pelo Banco CAIXA Econômica Federal
- 39 SESCOs – Serviço Social do Comércio, presente em todo o país.
- 40 Itaú Cultural – espaço cultural gerido e mantido pelo Banco Itaú
- 41 Centro Cultural BNB – rede de espaços culturais geridos e mantidos pelo Banco do Nordeste
- 42 Em sua entrevista, Gislayne Avelar Matos explica mais sobre o “Renouveau du Conte” na França, e como tal movimento surgiu justamente nas grandes metrópoles, do mundo inteiro, como necessidade de resgate de um convívio e espírito comunitários, a partir da constatação de sua perda. Uma das ações mais significativas para retomada da experiência do encontro social, em contexto urbano, foi por meio da promoção de ações artísticas voltadas para o compartilhamento de narrativas orais.
- 43 alinhar no sentido de estar integrado, conectado. Se por um lado, no campo, ou na floresta, o ser humano ainda mantém uma relação de intimidade com o plantio, o cultivo, a colheita, a coleta, o solo, o clima, o tempo - ou seja, a contemplação do processo vida-e-morte própria da natureza – nas grandes cidades, temos uma vida desnatural, encerrada em nós mesmos, com tudo sob controle, onde a interação humana se reduziu a cumprimentos de elevador.
- 44 Em sua obra “Divinae Institutiones”, o escritor romano Lactâncio (260D.C.) afirma que o termo “religio” está relacionado com “religare”, que em latim significa reconectar-se.
- 45 nas entrevistas aos narradores, quando abordados sobre as questões que envolvem produção de conteúdo para redes sociais, cada um a sua maneira, eles apresentam os impactos que a revolução tecnológica virtual acarretou em suas vidas e ofícios.
- 46 Em sua entrevista, Regina Machado chama isso de “espalhamento da banalização”.
- 47 Em sua entrevista, Giba Pedroza diz “Na contação, nem sempre há contador.”
- 48 Segundo a Teoria Gerativa do filósofo americano Noam Chomsky, desenvolvemos a habilidade da fala e da linguagem por meio da imitação sonora da vida natural, e em diálogo com imagens produzidas nas paredes das cavernas. Em outras palavras, a narratividade não se trata apenas da produção exclusiva do aparelho fonador. Envolve também visualidades e musicalidades de outros sentidos do corpo humano. E quando estive em Marrakech, acompanhando o narrador marroquino Mohammed Bariz em suas contações de histórias na Praça Jemaa el-Fnaa, ao final de uma apresentação, ele me disse: Para que o povo escute as minhas histórias, eu preciso desenhá-las no espaço. Contar histórias é transportar as pessoas a outras paisagens. (Pour que les gens entendent mes histoires, je dois les dessiner dans l’espace. Raconter des histoires, c’est transporter les gens vers d’autres paysages). Dez 2014.
- 49 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Questionando, Intersexuais, Curioso, Assexuais, Aliados e Pansexuais.
- 50 artistas que não trabalham para grandes empresas de teledramaturgia, de amplo alcance midiático.
- 51 A tradição oral árabo-islâmica é uma fonte inestimável de contos, fábulas, poemas e histórias de ensinamento. No âmbito da mística Sufi, muito desse material foi reinterpretado para servir a propósitos de desenvolvimento espiritual.
- 52 Mais uma possibilidade de leitura sobre o termo “meditação” na narração oral artística.
- 53 Na aula de formação de contadores de histórias que ministrei ontem em Belo Horizonte, no dia 24 de fevereiro de 2025, para a ELENA – Escola Livre de Narração Artística, ao falar da possibilidade de cruzamentos entre as linhas de interesse e formação do contador de histórias urbano e contemporâneo, a psicóloga e contadora de histórias Ana Fonseca usou uma metáfora que me arrebatou: da imagem destas linhas de interesse como linhas próprias para tecer. Ou seja, é a partir do jogo com as linhas de interesse que cada artista constrói seu próprio tecido, correspondente ao desejo de sua formação.
- 54 “A Palavra do Contador de Histórias”, de Gislayne Avelar Matos, lançado em 2005 pela Editora WMF Martins Fontes.

- 55 Pavis, Patrice. Dictionnaire du Théâtre - 1e éd. Broché – Grand livre, 1980.
- 56 Equipamento pertencente à Fundação Biblioteca Nacional, a Casa da Leitura é um espaço de formação e multiplicação de leitores. É também sede da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.
- 57 Associação Cristã de Moços
- 58 Criada em 1968, a FNLIJ atua na promoção nacional do livro, leitura e literatura infantil e juvenil.
- 59 mediação literária
- 60 grupo de contadores de histórias que desenvolveu uma série de ações de incentivo à leitura, formação de contadores de histórias e promoção de festivais de contadores de histórias em todo país.
- 7061 promoção artística do contador de histórias e ocupação de espaços culturais
- 62 Gustavo Barroso Fortaleza foi escritor, museólogo e jornalista brasileiro. Em 1923, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras. Fundou em 1992 o Museu Histórico Nacional, uma das unidades museológicas do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) - autarquia federal ligada ao Ministério da Cultura – cujo acervo é constituído por mais de 300 mil itens arquivísticos, bibliográficos e museológicos. São manuscritos, iconografia, mobiliário, armaria, esculturas, indumentária, entre outros itens.
- 63 VEJA Rio, Caderno de Cultural da Revista VEJA, Editora Abril.
- 64 promoção artística do contador de histórias e ocupação de espaços culturais. A ideia de um “caminho” se vai ao encontro dos conceitos de “linhas de interesse” e “linhas de formação” que elaborei acima.
- 65 no sentido de divulgar informações equivocadas sobre o ofício do contador de histórias
- 66 Francisco Gregório Filho, contador de histórias acreano, primeiro coordenador do Programa Nacional de Incentivo à Leitura / Biblioteca Nacional / Ministério da Cultura, entre 1992 e 1996.
- 67 espetáculo de narração oral, especialmente criado para apresentação em palco.
- 68 aqui Benita se refere à NOE (Narración Oral Escénica) – um conceito elaborado em 1991 pelo contador de histórias cubano Francisco Garzón Céspedes acerca do entendimento da arte de contar histórias como linguagem artística, fruto de um movimento de ocupação de espaços culturais urbanos, nos países hispanohablantes.
- 69 Tahan, Malba. A Arte de Ler e Contar Histórias. Editora Conquista, 1961.
- 70 Coelho, Betty. Contar Histórias - uma Arte sem Idade. Editora Ática, 1986.
- 71 Músico, compositor, contador de histórias e fundador do grupo “Showcante que Encante” em 1985.
- 72 Interessante como Benita usa o termo “virar contadora” para nos contar sobre a descoberta de seu ofício como narradora oral, seu propósito mais íntimo por meio desta prática. Estudar o conto, treinar a palavra oral e apresentar-se em público são diretrizes que a guiam no reconhecimento de seu ofício.
- 73 Curioso associarmos o conceito de “linhas de interesse”, que trato no início deste texto, com este relato da Benita, em que ela revela a relação íntima do fazer artístico de seu grupo com o propósito da mediação literária. Ela deixa claro que “decorar um texto” é um dos caminhos possíveis para o narrador experimentar seu ofício – sobretudo se sua linha de interesse estiver voltada para a promoção da leitura.
- 74 escrever sobre o processo criativo do grupo, a compartilhar um percurso de criação artística.
- 75 Esta frase nos revela como, em coletivos artísticos, a distribuição de funções favorece seu desenvolvimento e alcance.
- 76 Lamb, Charles. Lamb, Mary. Contos de Shakespeare. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1996.
- 77 Encenador carioca.
- 78 crítica teatral do Jornal O GLOBO, entre 1986 e 2015.
- 79 crítico teatral do Jornal do Brasil, de 1982 a 2010.
- 80 sobre um trabalho performático de contadores de histórias num palco teatral
- 81 tragédia do dramaturgo inglês William Shakespeare
- 82 grupo venezuelano Encuentos y Encantos, formado pelo brasileiro Luiz Carlos Neves e pela venezuelana Isabel de los Rios.
- 83 FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil

- 84 Em 1991, o contador de histórias cubano Francisco Garzón Céspedes criou o conceito de Narración Oral Escénica – uma escola que se debruçava em princípios cênicos para contadores de histórias, como linguagem artística, fruto da ocupação de espaços culturais urbanos, nos países hispanohablantes.
- 85 Murat, Heitor Luiz. Morandubetá (Fábulas Indígenas). Editora Lê: 1ª edição, 1990.
- 86 Joel Rufino dos Santos, autor de O saci e o curupira. Editora Ática, 2000.
- 87 Sindicato Nacional dos Editores de Livros, criado em 1941.
- 88 contadores de histórias, artistas residentes no Rio de Janeiro
- 89 contador de histórias mineiro
- 90 Ramos, Roberto Carlos. Marambaia. Editora Dimensão, 1995.
- 91 Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte, equipamento da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, onde ocorreu o Concurso de Contadores de Histórias, ler entrevista de Beatriz Myrrah.
- 92 sobre os estudantes da rede pública de ensino
- 93 Juan Rulfo, escritor mexicano
- 94 unidade do Serviço Social do Comércio da cidade de São Paulo
- 95 Dona Silvina dos Reis, lavadeira e escritora da oralidade na cidade de Itapetinga, na Bahia. Cantigas de roda faziam parte de seu repertório, entoadas às margens do Rio Catolé. Por conta da sua participação influente na sociedade e nas ações desenvolvidas pela Igreja Católica, em 1992, Dona Silvina foi convidada a colaborar com o Grupo de Trabalho do Programa Nacional de Incentivo à Leitura (Proler), que havia sido recém-criado pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e chegou ao Sudoeste baiano por meio da Uesb. Dona Silvina esteve presente na primeira ação do PROLER na cidade, momento em que Celso Sisto ministrou uma oficina de narração oral, onde ela se destacou por transmitir todo o seu saber.
- 96 Promovido pelo Sesc Rio, e produzido por Benita Prieto, o Simpósio Internacional de Contadores de Histórias foi um festival de narração oral que ocorreu ao longo de 12 anos ininterruptos, de 2002 a 2014, no Sesc Copacabana RJ. O evento trazia contadores de histórias de várias partes do mundo e do Brasil, e promovia sessões de histórias, oficinas e palestras. Nós dos Tapetes Contadores participamos de várias edições. Parte primorosa do evento era a Maratona de 24 horas na Arena do Sesc, com narradores se revezando ao longo de 24 horas, sem parar. O Simpósio foi um dos que mais contribuiu para a revalorização do contador de histórias, em contexto urbano, nos últimos 40 anos no Brasil.
- 97 Jiddu Saldanha, mímico e contador de histórias curitibano que se tornou residente no Rio de Janeiro.
- 98 Em La Gomera, ilha pertencente às Ilhas Canárias, os habitantes utilizam o assobio para se comunicar.
- 99 Regina Machado, contadora de histórias idealizadora do Boca do Céu – Encontro Internacional de Contadores de Histórias, evento bienal que ocorre desde 2001 em São Paulo. Nós dos Tapetes Contadores já participamos de cinco edições deste encontro fabuloso.
- 100 professor universitário e contador de histórias que reside em Vitória, no Espírito Santo.
- 101 FNLIJ -Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil
- 102 escritora, professora e contadora de histórias portenha.
- 103 bairro de Buenos Aires, Argentina.
- 104 "As armas penadas" é um conto popular que nasceu na voz do artesão João Tartaruga, em São Luís de Piratininga, no interior de São Paulo - e é daí que vem a pronúncia do "L" como "R" de "armas penadas" - para ganhar o mundo, primeiro na voz do folclorista Fernando Lébeis, depois na voz de Benita Prieto.
- 105 Eduardo Galeano, escritor uruguaio.
- 106 Ernesto Rodrigues Abad, escritor espanhol, e diretor do Festival Internacional de Cuentos de Los Silos, em Tenerife, Ilhas Canárias. Nós dos Tapetes Contadores já participamos de cinco edições deste evento incrível que começou no ano de 1996.
- 107 contador de histórias e ator francês, que contribui significativamente para o “Renouveau du Conte” - movimento que ocorreu a partir de 1940, na França, em que bibliotecas, centros culturais e teatros passaram a fomentar uma vasta programação de apresentações artísticas de contadores de histórias.
- 108 Jason Prado foi criador e produtor cultural do Leia Brasil - Programa de Incentivo à Leitura, criado e operado como um Programa de Sustentabilidade e Responsabilidade Social da Petrobrás.

- 109 professora e formadora de mediadores de leitura desde 1989. Trabalhou na FNLIJ e no PROLER, e coordenou importantes projetos nacionais de incentivo à leitura como o Leia Brasil, da Petrobrás.
- 110 unidade do Serviço Social do Comércio da cidade de São Paulo
- 111 escritor e educador residente em São Paulo
- 112 escritor espanhol, especialista em contos de tradição oral.
- 113 contadora de histórias ganense que dirigiu Os Tapetes Contadores de Histórias por 7 anos.
- 114 contador de histórias mineiro
- 115 contadora de histórias mineira, psicóloga, autora de livros para infância e integrante do Grupo Confabulando. Foi coordenadora do Programa de Leitura da Petrobras Leia Brasil e do Programa de Leitura da UERJ.
- 116 Maria José Motta Gouvea, coordenadora de Educação do Sesc Rio.
- 117 Eliana Yunes, do grupo Morandubetá.
- 118 Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).
- 119 Biblioteca Parque Estadual, do Governo do Estado do Rio.
- 120 Lúcia Fidalgo, do grupo Morandubetá
- 121 Ernesto Rodríguez Abad, de Los Silos, Tenerife.
- 122 Tâmara Bezerra, contadora de histórias do Ceará, integrante do grupo Costureiras de Histórias.
- 123 Almir Mota, escritor e contador de histórias do Ceará, fundador da Rede Cearense de Contadores de Histórias em 2005.
- 124 Josy Correia, contadora de histórias e cordelista do Ceará. Funda em 2002 a Companhia Catirina; e em 2015, a Escola de Narradores e das Trovadoras Itinerantes.
- 125 Produzido por Benita Prieto em 2016, “Histórias” é um documentário que reúne narradores de várias partes do Brasil e do mundo para compartilharem suas visões sobre a importância de contar histórias para o ser humano. Com direção de Paulo Siqueira e realização do Sesc Rio, o DOC contou com a presença de Inno Sorsy de Gana, Boniface Ofogo de Camarões, do indígena pernambucano Thini-a Fulni-o, Emmanuel Marinho de Mato Grosso do Sul, Fabiano Moraes do Espírito Santo, Maurício Leite de Brasília, José Bocca de Votorantins, José Antonio López "Rodorín" da Espanha e dos artistas do Rio de Janeiro (Tapetes Contadores, Confabulando, Lúcia Fidalgo, Latão de Histórias).
- 126 Camila Genaro, contadora de histórias que reside em Santos SP.
- 127 presencialmente
- 128 A pandemia de COVID-19 começou em dezembro de 2019, em Wuhan, na China. As tentativas de conter o contágio falharam, permitindo que o vírus se espalhasse para todo o mundo, resultando em torno de 7 milhões de mortes. Para conter, houve protocolo de emergência lockdown em vários países do mundo, inclusive no Brasil. Todas as pessoas foram obrigadas a adaptar seus trabalhos e empreendimentos para o modo virtual, sem contato presencial. No dia 5 de maio de 2023, a OMS declarou o fim da pandemia.
- 129 Idealizado por José Mauro Brant e curadoria de Benita Prieto, “Reconto, cada um no seu Recanto” foi um projeto de transmissão virtual de contadores de histórias, durante a pandemia.
- 130 Rogéria Barroso Pinto, conhecida como Rogéria, foi uma atriz travesti muito famosa no Brasil. Ela mesma se intitulava "a travesti da família brasileira".
- 131 O portenho Elias Kruglianski, mais conhecido por Ilo Krugli, foi um diretor de teatro e ator residente na cidade de São Paulo. Foi uma das principais figuras do teatro para crianças no Brasil. Filho de imigrantes judeus poloneses que fugiram da Europa após a Primeira Guerra Mundial, Ilo nasceu na Argentina, e mudou-se para o Brasil em 1960, e naturalizou-se brasileiro em 1961. Em 1974 fundou o Ventoforte - um dos mais importantes grupos teatrais da história do Brasil.
- 132 Encenador e diretor de cinema britânico. Fez sucesso a partir de 1955, quando dirigiu o ator Laurence Olivier na montagem de Titus Andronicus, de Shakespeare. Em 1962, tornou-se codiretor da tradicional Royal Shakespeare Company, ao lado de Peter Hall. Nos anos 70, fundou o Centro de Pesquisa Teatral em Paris.
- 133 Ana Mae Barbosa é uma das maiores pensadoras da educação e uma das fundadoras da arte-educação no Brasil, amplamente referenciada em escolas, museus e faculdades de pedagogia na América Latina e no mundo. Elaborou a “Abordagem Triangular”, que trazia elementos da teoria freiriana para pensar o ensino de arte no país.

- 134 Escolinha de Arte de São Paulo, criada por Ana Mae Barbosa e que funcionou de 1968 a 1972
- 135 Machado de Assis (1839-1908) é um dos maiores representantes da literatura brasileira. Ao longo de sua trajetória brilhante, produziu mais de 200 contos, entre os quais dezenas de obras-primas.
- 136 o cantor e multi-instrumentista baiano Gilberto Gil compôs a canção “Domingo no Parque” em 1968.
- 137 Constantin Stanislavski foi um teatrólogo, diretor e ator russo que investigou e criou um sistema de procedimentos de interpretação para atores. Tal sistematização foi feita por ele em parceria com Stella Adler em 1934, e encontra-se nos livros *Minha Vida na Arte* (1925), *A Preparação do Ator* (1938), *A Construção da Personagem* (1948) e *A Criação de um Papel* (1957).
- 138 Lígia Bojunga é uma das maiores referências brasileiras na literatura voltada para a infância.
- 139 “A troca e a tarefa” é um dos quatro contos do livro *Tchau*, lançado em 1984 e, atualmente, editado pela Casa Lygia Bojunga. Nele, uma menina relata o ciúme em relação à sua irmã mais velha e seu amor não correspondido por um vizinho chamado Omar.
- 140 Giba Pedroza é contador de histórias e pesquisador de literatura infantil e tradição oral desde 1987. É uma das grandes referências na formação de contadores de histórias na cidade de São Paulo nos últimos quarenta anos. Ele também integra este projeto de entrevistas a narradores orais contemporâneos.
- 141 Rosane Pamplona é professora de Língua e Literatura formada pela USP, especialista em Contos de Tradição Oral.
- 142 Autor e contador de histórias francês. Seu reconhecimento veio primeiro como escritor e compositor de letras para músicas. Tendo apresentado seu livro *Demônios e maravilhas da ficção científica* ao apresentador de rádio Claude Viller, em 1973 ele se tornou um contador de histórias na Rádio France Inter e se torna uma referência antes mesmo do chamado movimento “Le Renouveau du Conte”.
- 143 Universidade de São Paulo
- 144 O escritor e filósofo inglês Geoffrey Chaucer escreveu o livro *The Canterbury Tales* em 1392, considerado por vários autores como um painel que reflete vários tipos de formas literárias oriundas da Idade Média. Entre os contos deste livro, encontra-se o Conto do Moleiro, no qual Chaucer narra uma história de adultério que tem um final inóspito.
- 145 Localizada na Zona Sul de São Paulo, a Casa de Livros é uma livraria de bairro com mais de 37 anos de atuação no mercado da cidade. Fundada nos anos 80 por Maria Angela Aranha e Denize Carvalho, o espaço se tornou referência para literatura para crianças na cidade. Maria Angela, inclusive, por toda sua expertise no assunto, participou desde 2006 da escolha dos 30 Melhores Livros Infantis do Ano pela Revista Crescer.
- 146 Rosane Pamplona é professora de Língua e Literatura formada pela USP, especialista em Contos de Tradição Oral.
- 147 Contador de histórias e autor canadense. Ele recebeu, em 1999, o primeiro Prêmio Jane Jacobs para homenagear suas contribuições como contador de histórias para melhorar a vida cultural de Toronto. Dan fundou o Toronto Festival of Storytelling (em 1979) e foi cofundador da Storytellers School of Toronto.
- 148 Toronto Festival of Storytelling, desde 1979.
- 149 Ricardo Azevedo é escritor, ilustrador, compositor e pesquisador paulista. Tem mais de 100 livros publicados para infância. É também desenhista, autor das ilustrações da maioria de seus livros. Uma outra paixão, também presente em seu trabalho, é a cultura popular, da qual é pesquisador. Vários de seus livros abordam formas literárias sobre as raízes dos contos populares, mais especificamente dos contos maravilhosos e de encantamento.
- 150 Ator, dançarino, violinista, cantor e pesquisador das manifestações culturais populares do Brasil. Participou do Quinteto Armorial de Ariano Suassuna. Pernambucano, mudou-se para São Paulo em 1983, onde coordena o Instituto Brincante.
- 151 Giba Pedroza é contador de histórias, escritor e pesquisador de literatura e tradição oral desde 1987.
- 152 Colégio que fica no bairro de Santa Cecília, em São Paulo.
- 153 Violeiro e contador de histórias paulista, que aprendeu a tocar viola no sertão do Urucuia MG.

- 154 A pedagoga Maria Amélia Pinho Pereira, mais conhecida como Peo, idealizou e fundou a Casa Redonda – renomada escola e centro de estudos localizado em Carapicuíba, SP.
- 155 Brincadeiras de Roda, estórias e canções de ninar (1983)
- 156 Aninha e o Príncipe é a quarta canção do LP/CD – uma cantiga tradicional recolhida por Nóbrega, por meio de Dona Esther Pedreira de Cerqueira, de sua obra Folclore Musicado da Bahia.
- 157 uma das unidades do Serviço Social do Comércio em São Paulo.
- 158 Cantora, instrumentista e pesquisadora da música tradicional brasileira. Foi integrante da banda Orquídeas do Brasil, de Itamar Assumpção.
- 159 Escola e centro de estudos de referência em Educação Infantil na cidade de Capapicuíba, SP. Sob coordenação da pedagoga Maria Amélia Pinho Pereira, mais conhecida como Peo.
- 160 Lydia Maria Hortélio Cordeiro de Almeida é educadora e musicóloga natural de Serrinha, na Bahia. Fundou a Casa das Cinco Pedrinhas, instituição de pesquisa e difusão da Cultura da Criança e da música brasileira.
- 161 Natural de Belo Horizonte, Adelson Murta, mais conhecido por Adelsin, é professor, artista plástico e arte-educador que, há mais de 20 anos, realiza oficinas que buscam valorizar a cultura da infância em sua essência, entendida a partir das próprias crianças, suas brincadeiras e sua forma de relacionar. É autor do livro Barangandão Arco-Íris - 36 brinquedos inventados por meninos e meninas.
- 162 O Instituto Brincante nasceu com o nome “Teatro Escola Brincante” em uma casa da Vila Madalena, em São Paulo. Em 1992, Rosane Almeida e Antônio Nóbrega fundaram o Instituto com a intenção de unir o processo artístico ao pedagógico, em torno da cultura popular brasileira. Em 1993, inauguram o curso de formação “A Arte do Brincante”, ampliado em 1995 para “A arte do Brincante para Educadores”.
- 163 contadora de histórias e educadora residente em São Paulo.
- 164 mediação literária em espaços de educação: biblioteca e sala de aula.
- 165 apresentação artística aberta ao público.
- 166 Fundada em 1985, livraria na Vila Madalena, em São Paulo.
- 167 A Spiro foi uma livraria em São Paulo que funcionou de 1991 a 2005. Foi ponto de encontro entre profissionais, estudiosos e simpatizantes da Astrologia em São Paulo.
- 168 Stela Barbieri é escritora, educadora e diretora do Binah espaço de arte.
- 169 Madalena Monteiro é contadora de histórias e escritores residente em São Paulo.
- 170 Espetáculo de narração oral de Regina Machado.
- 171 O filósofo e sociólogo Danilo Miranda foi presidente do SESC São Paulo por quase quatro décadas, tendo ingressado na instituição no ano de 1968.
- 172 uma planilha gigante
- 173 uma das unidades do Serviço Social do Comércio em São Paulo.
- 174 espaço cultural localizado na Avenida Paulista, subvencionado pelo Banco Itaú.
- 175 contadora de histórias de renome internacional, na fronteira de Gana e Togo. Começou sua carreira no teatro no início dos anos 70, e tem desenvolvido um longo percurso como narradora oral no mundo inteiro. Dirigiu o grupo brasileiro Os Tapetes Contadores de Histórias por 7 anos.
- 176 Betty Mindlin é uma antropóloga, etnóloga, pesquisadora, escritora brasileira e professora visitante do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisas sobre direitos, demarcação de terras indígenas e educação indígena.
- 177 grupo de contadores de histórias do Rio de Janeiro que existiu entre 1996 e 2001, com Daniela D’Andrea, Cristiana Lacerda e Renato Alt
- 178 Kelly Orasi, contadora de histórias que reside em São Paulo
- 179 Regina está falando da “Abordagem Triangular”, que é um modelo conceitual sistematizado pela pesquisadora e artista Ana Mae Barbosa que propõe uma compreensão mais abrangente e integrada do ensino e aprendizado artístico. De acordo com Ana Mae, o ensino de artes deve se estruturar em três vértices ou eixos que inter-relacionados influenciam a experiência artística: o fazer artístico, a apreciação estética e a reflexão sobre o fazer e apreciar. Cada um desses vértices contribui para uma educação artística mais integrada e significativa.
- 180 Nícia Grillo é uma das mais importantes referências em formação de contadores de histórias nos últimos 40 anos no Brasil. Arte-educadora e contadora de histórias com vasta experiência, formada pela Escolinha de Arte do Brasil, Nícia trabalhou durante muitos anos como terapeuta autobiográfica, até começar a explorar o universo da arte-educação e das histórias de tradição oral. Em 1982, funda em São Pedro da Serra, no Rio de Janeiro, a Oficina Escola de Arte Granada.

181 A Escolinha de Arte do Brasil (EAB) é criada em 1948, no Rio de Janeiro, por iniciativa do artista pernambucano Augusto Rodrigues (1913 - 1993), da artista gaúcha Lúcia Alencastro Valentim (1921) e da escultora norte-americana Margareth Spencer (1914). Sua criação marca o início da renovação da Arte-educação no período (pós-ditatorial, 1945) de redemocratização e de busca por processos de revitalização educacional no Brasil. Alguns anos depois, em 1950, Isabel Rocha Braga cria a Escolinha de Arte de Cachoeiro do Itapemirim e em 06 de março de 1953, Dona Noemia Varela e Ulisses Pernambucano fundam a Escolinha de Arte do Recife.

182 no sentido de uma “voz de autoralidade”, uma marca autoral característica.

183 a palavra improvisada própria da prática oral cotidiana e a elaboração de uma palavra autoral em sua potencialidade poética

184 Inno Sorsy, contadora de histórias ganense

185 o conto “A Lenda de Yunus Emré” é uma narrativa criada pelo escritor Henri Gougaud que parte de sua relação pessoal com o poeta turco e místico sufista chamado Yunus Emré. Os seus poemas, enquadrados dentro da tradição folclórica da Anatólia, muitas vezes tratam acerca do amor divino, mas também do destino humano.

186 O urdu é uma língua indo-européia da família indo-ariana que se formou sob influência persa, turca e árabe no sul da Ásia, entre 1200 e 1800. O urdu foi a linguagem oficial do governo de grande parte do subcontinente indiano durante cerca de 600 anos e acabou auxiliando na formação de uma identidade particular para os muçulmanos do subcontinente indiano. Nos vários séculos que se seguiram, uma sofisticada e particular "cultura urdu" desenvolveu-se.

187 reconto de tradição oral grega presente no Livro “O Violino Cigano e outros contos de mulheres sábias” de Regina Machado, lançado em 2004 pela Editora Companhia das Letras.

188 instituição educacional que fica no Alto de Pinheiros, em São Paulo

189 O Espelho é um conto do escritor brasileiro Machado de Assis, publicado originalmente em 8 de setembro de 1882 no jornal Gazeta de Notícias, e publicado no livro Papéis Avulsos, do mesmo ano.

190 " Folha de Niggle" é um conto escrito por J.R.R. Tolkien em 1938-1939 e publicado na Dublin Review em janeiro de 1945. Foi reimpresso no livro “Árvore e Folha” e em várias coletâneas posteriores.

191 João Guimarães Rosa foi um poeta, diplomata, romancista, contista e médico brasileiro, considerado por muitos o maior escritor brasileiro do século XX e um dos maiores de todos os tempos.

192 O Projeto Social Miguilim, formado por crianças e jovens de Cordisburgo, terra natal do escritor João Guimarães Rosa, reúne jovens que narram textos da obra de Guimarães Rosa no Museu Casa G Rosa e outros lugares Brasil afora. Fundado pela Dra Calina Guimarães em 1996, o grupo recebeu sua formação inicial das contadoras de histórias do grupo Tudo Era Uma Vez de Belo Horizonte, Dôra Guimarães e Elisa Almeida que, atualmente respondem pela direção e formação integral do grupo.

193 personagem do livro Manuelzão e Miguilim, de João Guimarães Rosa

194 Ana Mae Barbosa

195 sobre a popularização da arte de contar histórias no Brasil

196 Boca do Céu é um Encontro Internacional de contadores de histórias, promovido bienalmente desde 2001 na cidade de São Paulo, e conta com idealização e curadoria de Regina Machado.

197 sobre o trabalho do grupo Os Tapetes Contadores de Histórias

198 Criado em 1998, pelos artistas Rafael Moraes e Tânia Soares, o Teatro Griô é uma companhia teatral que tem como fonte de inspiração os contadores de história de matriz africana, artistas populares e palhaços. Residente na cidade de Salvador, o grupo cria espetáculos de narração oral para todas as idades.

199 Lydia Maria Hortélio Cordeiro de Almeida é uma educadora e musicóloga natural de Serrinha, na Bahia. Fundou a Casa das Cinco Pedrinhas, instituição de pesquisa e difusão da Cultura da Criança e da música brasileira.

200 Gabriel Levy é acordeonista, pianista, arranjador, compositor, educador e produtor musical.

201 Angela Lago foi uma escritora e ilustradora brasileira. Ilustrou dois livros de Regina Machado: A formiga Aurélia e outros jeitos de ver o mundo, em 1998; e Nasrudin em 2001, ambas pela Companhia das Letrinhas.

202 Regina se refere a seu livro “O Violino Cigano, e outros contos de mulheres sábias”, lançado em 2004 pela Editora Seguinte.

203 recolhido pelo folclorista Luís da Câmara Cascudo, por meio da narração oral de Benvenuta de Araújo, de Natal (Rio Grande do Norte), O Papagaio Real é um conto popular brasileiro presente no livro Contos Tradicionais do Brasil, publicado em 1946 pela Editora America.

204 O Menino e o Vento é um livro escrito por Regina Machado, publicado em 2015 pela Companhia das Letrinhas.

205 Lançado em 2001 pela Companhia das Letrinhas, Nasrudim reúne contos da tradição sufi, cujo personagem principal é um icônico personagem do folclore turco. Alguns de seus contos são dignos de um verdadeiro sábio oriental, com enigmas lógicos e soluções mirabolantes.

206 Lançado em 1998 pela Companhia das Letrinhas, “A formiga Aurélia e outros jeitos de ver o mundo”, foi indicado ao Prêmio Jabuti em 1999.

207 O Prêmio Jabuti é um dos mais tradicionais prêmios literários do Brasil, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL). Criado em 1959, foi idealizado por Edgard Cavalheiro, com o interesse de premiar autores, editores, ilustradores, gráficos e livreiros que mais se destacassem a cada ano.

208 Ricardo Azevedo é escritor, ilustrador, compositor e pesquisador paulista. Tem mais de 100 livros publicados para infância. É também desenhista, autor das ilustrações da maioria de seus livros. Uma outra paixão, também presente em seu trabalho, é a cultura popular, da qual é pesquisador. Vários de seus livros abordam formas literárias sobre as raízes dos contos populares, mais especificamente dos contos maravilhosos e de encantamento.

209 Contador de histórias e autor canadense. Ele recebeu, em 1999, o primeiro Prêmio Jane Jacobs para homenagear suas contribuições como contador de histórias para melhorar a vida cultural de Toronto. Dan fundou o Toronto Festival of Storytelling (em 1979) e foi cofundador da Storytellers School of Toronto.

210 Gêmeos, signo da astrologia

211 Francisco Marques Vírgula Chico dos Bonecos é escritor, contador de histórias e arte-educador residente na cidade de São Paulo. Nasceu em Belo Horizonte (MG), em 1959. Sua obra “Palavramiga” recebeu, em 1987, o Prêmio Henriqueta Lisboa.

212 Publicada em 2015 pela Editora Reviravolta, o livro “A Arte da Palavra e da Escuta” é uma reedição da síntese teórico-poética formulada por Regina Machado a partir de sua experiência dentro e fora da Universidade de São Paulo desde 1984. Contadora e, portanto, criadora de histórias, a autora estabelece uma função cultural, social, estética e educativa para a arte da narração, além de refletir sobre a importância de se contar histórias atualmente. Quais são os recursos utilizados no processo de aprendizagem dessa arte? Qual é a importância de se conhecer autores que pensaram na narrativa tradicional e suas origens? Voltado para educadores, o texto se concentra na utilização pedagógica dos contos tradicionais. A primeira versão deste livro se chamava “Acordais - Fundamentos Teóricos-poéticos da Arte de Contar Histórias” publicado em 2004 pela DCL

213 “Timo” é um conto autoral escrito por Regina Machado, presente nos livros “Acordais - Fundamentos Teóricos-poéticos da Arte de Contar Histórias” e “A Arte da Palavra e da Escuta”.

214 Ricardo Azevedo, escritor residente na cidade de São Paulo

215 Serviço Social do Comércio

216 Criado em 1987, o Instituto Itaú Cultural é um centro cultural situado na Avenida Paulista, uma das mais importantes avenidas da Grande São Paulo. É um instituto voltado para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais.

217 Betty Mindlin é antropóloga, etnóloga, pesquisadora, escritora brasileira e professora visitante do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisas sobre direitos, demarcação de terras indígenas e educação indígena.

218 Programa Nacional de Incentivo à Leitura. Fundado em 1992, e sob gestão da Biblioteca Nacional, trata-se de uma política pública do Ministério da Cultura, com ações de incentivo à leitura em todo território nacional.

219 Programa de Incentivo à Leitura, operado como um Programa de Sustentabilidade e Responsabilidade Social da Petrobras.

220 grupo de contadores de histórias que desenvolveu uma série de ações de incentivo à leitura, formação de contadores de histórias e promoção de festivais de contadores de histórias em todo país. Leiam a entrevista de Benita Prieto, aqui neste documento.

221 Hoje renomeado Museu Nacional dos Povos Indígenas, o até então conhecido Museu do Índio foi inaugurado em abril de 1953, em comemoração ao dia do indígena americano, como um setor da Seção de Estudos do SPI - Serviço de Proteção aos Indígenas. O SPI, criado em 1910 por Marechal Rondon, foi a agência responsável pela assistência aos indígenas até 1967, quando foi criada a FUNAI.

222 Criado em 1968, o Museu de Folclore Edison Carneiro é mais conhecido no Rio de Janeiro como Museu do Folclore. Integra o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) - única instituição pública federal que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro.

223 Constantin Stanislavski foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo, de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes,

onde reflete sobre técnicas de treinamento e preparação do ator, bem como e procedimentos de ensaios para teatro.

224 Peter Brook foi um renomado diretor de teatro e cinema britânico, um dos mais influentes dos experimentos artísticos dos séculos XX e XXI.

225 Jerzy Marian Grotowski foi um diretor de teatro polonês e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Seu trabalho mais conhecido em português é "Em Busca de um Teatro Pobre", onde postula um teatro baseado no trabalho psicofísico do ator. A melhor tradução para "teatro pobre" seria teatro santo ou teatro ritual. Nele, Grotowski leva as últimas consequências as ações físicas elaboradas por Constantin Stanislavski, buscando experimentar uma vivência teatral mais ritualística.

226 banco Itaú

227 contador de histórias francês que contribuiu significativamente para o Renouveau du Conte - um movimento de arte cênica que surgiu na década de 1970 na França, que redefine a arte de contar histórias como ação performática ancestral difundida por artistas da palavra, em espaços públicos urbanos, sobretudo metropolitanos.

228 música composta em 1979 pelo cantor Caetano Veloso, segunda faixa do álbum Cinema Transcendental (lançado pela Philips/PolyGram).

229 shopping situado no Jardim Paulistano, em São Paulo

230 Regina se refere a seu livro "O Violino Cigano, e outros contos de mulheres sábias", lançado em 2004 pela Editora Seguinte.

231 A Spiro foi uma livraria em São Paulo que funcionou de 1991 a 2005. Foi ponto de encontro entre profissionais, estudiosos e simpatizantes da Astrologia em São Paulo.

232 A Livraria da Vila foi fundada em 1985, no bairro de Vila Madalena, em São Paulo.

233 O conto O CORCUNDA, O ALFAIATE, O MÉDICO JUDEU, O INTENDENTE, O CORRETOR CRISTÃO aparece na coleção "The Arabian Nights' Entertainments", editada por Andrew Lang (1898), com o título de "The little Hunchback" ("O Pequeno Corcunda"), e parece ser bastante difundido em língua inglesa com esse título, e a partir da versão presente na coleção de Lang.

234 As Mil e Uma Noites é uma coleção de histórias e contos populares originárias do Médio Oriente e do sul da Ásia, e compiladas em língua árabe a partir do século IX. No Brasil, a obra passou a ser amplamente conhecida a partir de uma tradução para o francês realizada em 1704 pelo orientalista Antoine Galland, transformando-se num clássico da literatura mundial.

235 A Livraria Argumento foi fundada no ano de 1978, na cidade de São Paulo, e abriu sua primeira filial no Rio de Janeiro no ano seguinte. As duas livrarias logo se destacaram no meio cultural por ter no seu acervo de livros uma grande quantidade de títulos na área das Ciências Sociais. De 2005 a 2012, todos os domingos pela manhã, na unidade do Leblon, Os Tapetes Contadores de Histórias promoveram sessões de histórias para crianças e suas famílias.

236 Inaugurada em 1989, a CAIXA Cultural São Paulo é um espaço cultural localizado na Praça da Sé, centro de São Paulo, vinculado ao banco da Caixa Econômica Federal. De 2003 a 2024, os Tapetes Contadores realizaram exposições interativas de seu acervo nas galerias de arte de todas as unidades desta instituição, em todo Brasil.

237 Warley se refere a Tarak Hammam, idealizador do projeto francês Raconte-Tapis, com quem o grupo Os Tapetes Contadores de Histórias se fundou em 1998 no Rio de Janeiro.

238 o grupo carioca Os Tapetes Contadores de Histórias

239 O grupo Girasonhos foi criado em 1995, pelo contador de histórias Giba Pedroza, o violonista Léo Doktorczyk e o percussionista Fernando Boi. Começou a realizar suas primeiras apresentações em 1989, nas areias da Praia de Boiçucanga.

240 Tecka Mattoso, contadora de histórias residente em São Paulo.

241 A Pontifícia Universidade Católica de São Paulo é uma instituição de ensino superior privada e católica brasileira. A PUC-SP foi fundada em 1946, a partir da união da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bento (fundada em 1908) e da Faculdade Paulista de Direito.

242 "O soldadinho de chumbo" é um conto do poeta e escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, publicado pela primeira vez em 1838.

243 "A pequena vendedora de fósforos" é um conto do poeta e escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, publicado pela primeira vez em 1845.

244 "O gigante egoísta" é um conto do escritor irlandês Oscar Wilde, e foi publicado originalmente em 1888, na coletânea de contos O Príncipe Feliz e outras histórias.

245 Belo Horizonte, capital de Minas Gerais

246 As Meninas do Conto é um grupo teatral que, desde 1998, pesquisa a literatura oral e a sua transposição para a cena teatral, se apoiando na linguagem da narração de histórias e toda sua artesanaria, tendo no encontro com o público um momento especial de partilha. O grupo possui um diverso e premiado repertório de espetáculos para o público infanto-juvenil e adulto, narrações de histórias das mais variadas culturas e temas, além de atividades formativas.

247 a Arte de Contar Histórias

248 Companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo, que detém concessão dos serviços públicos de saneamento básico de água e esgoto no Estado de São Paulo

249 Cotia é um município do Estado de São Paulo, microrregião de Itapeverica da Serra, na Zona Sudoeste da Região Metropolitana de São Paulo

250 A Cooperativa Paulista de Teatro é a primeira cooperativa de cultura criada no Brasil, no ano de 1979. Sua estrutura jurídico-contábil viabiliza uma vasta produção nas múltiplas linguagens da cena. Dentre as ações, são realizadas a manutenção de diversos grupos de teatro, espetáculos, oficinas, leituras dramáticas, festivais, fóruns e mostras. A entidade fornece suporte aos coletivos, que são autogeridos como núcleos de produção, mas que não possuem a estrutura adequada para participar das políticas públicas. Atualmente 600 coletivos e 1200 artistas independentes estão associados à Cooperativa Paulista de Teatro.

251 O Concurso de Contadores de Histórias foi um evento que ocorreu ao longo de nove anos na Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte (BPIJ-BH). Realizado uma vez por ano, o evento funcionava como uma mostra competitiva de contadores de histórias, cujo premiação consistia num valor em dinheiro. Este também foi um espaço para troca de saberes e modos de narrar entre os artistas mineiros.

252 A Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte (BPIJ-BH) é uma biblioteca pública municipal da cidade de Belo Horizonte. Fundada em 7 de fevereiro de 1991, o espaço se consolidou como referência em biblioteca e em pesquisa em Literatura para Infância e Juventude.

253 O termo Narração Artística, elaborado pela contadora de histórias e pesquisadora Aline Cantia em 2017, nasce de uma necessidade de nomear e afirmar uma linguagem própria. Ela surge na CANDEIA – Mostra internacional de Narração Artística, em Belo Horizonte, como uma forma de reconhecer a narração de histórias não apenas como recurso pedagógico, prática social ou tradição oral, mas como linguagem artística contemporânea em si mesma. Em 2022, o termo é publicado e discutido no Livro Narração Artística: modos de fazer, organizado por Aline e Fernando Chagas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Contos Plausíveis**. Rio de Janeiro: Editora Record.

ARIËS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1981.

BARBOSA, Ana Mae & CUNHA, Fernanda Pereira da. **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.

-----, *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: ---. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 a.

-----, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

BERNARD, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2013.

BOJUNGA, Lygia. **Tchau**. 19ª Edição. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga Editora, 2021.

BRASIL, **Constituição Federal de 1988**. Artigo 216. Link:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/constituicao_federal_art_216.pdf

CALAME-GRIAULE, Geneviève. **Renouveau du conte : The Revival of Storytelling**. Paris: CNRS Editions, 1998.

CARDOSO, Beatriz. **Mediação Literária na Educação Infantil**. In: Glossário CEALE - termos de Alfabetização, Leitura e Escrita para educadores. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, 2014. Link: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/>

CASCUDO, Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1981.

CHAUCER, Geoffrey. **The Canterbury Tales**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2014.

CHOMSKY, Noam. **Estruturas Sintáticas**. Trad. Gabriel de Ávila. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.

CÉSPEDES, Francisco Garzón. **El arte escénico de contar cuentos: la narración oral escénica**. Universidade de Indiana: BPR Publishers, 1991.

COELHO, Betty. **Contar Histórias, uma Arte sem Idade**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1986.

FANY, Ricardo. **Povos Indígenas no Brasil Mirim**. Rio de Janeiro: Instituto SocioAmbiental, 2015. Link: <https://mirim.org/pt-br/como-vivem/mitos>

FRANZ, Marie Louise von. **A individuação dos contos de fadas**. São Paulo: Paulinas, 1985.

----- . *A sombra e o mal nos contos de fadas*. São Paulo: Paulinas, 1985.

----- . *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fada*. Cultrix.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOUGAD, Henri. **Démons et Merveilles de la Science Fiction**. Paris: Edité par Julliard, 1974.

----- . *Petits contes de sagesse pour temps turbulents*. Paris: Albin Michel, 2013.

GRILLO, Nícia de Queiroz. **Histórias da Tradição Sufi**. Rio de Janeiro: Editora Dervish, 1993.

----- . *O Guerreiro Invisível e Outros Contos do Tempo Novo*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2014.

HUERTAS, Juan José Severo. **La Narración Oral Artística y Escénica: Técnicas y Recursos para Iniciarse**. Madrid: Editora Narcea, 2018.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia do Itaú Cultural**. São Paulo, 2016. Link:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/182270-brincante>

LACTANCIO. **Divinae Institutiones**. ca.240-ca.320. Data: M.cccc. Biblioteca Digital Luso Brasileira. Link: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/441479>

LAMB, Charles. Lamb, Mary. **Contos de Shakespeare**. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1996.

LIMA, Tatiana Motta. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2012.

MACHADO, Regina. **A Arte da Palavra e da Escuta**. São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.

----- . *O violino cigano e outros contos de mulheres sábias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

----- . *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

----- . *O Menino e o Vento*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2015.

----- . *A formiga Aurélia e outros jeitos de ver o mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

----- . *Nasrudin*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

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

MATOS, Gislayne Avelar & SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MURAT, Heitor Luiz. **Morandubeté - Fábulas Indígenas**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Lê, 1990.

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du Théâtre**. 1e éd. Broché. Paris: Grand livre, 1980.

- PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Avozinha*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Garnier, 1992.
- , *Contos da Baratinha*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Garnier, 1992.
- , *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Garnier, 1992.
- SANTOS, Joel Rufino dos. **O saci e o curupira**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2000.
- SMIT, Shoham. **O Livro das Lendas**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.
- SOUZA, Solange Jobim e. **Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- , *Infância, Conhecimento e Contemporaneidade*. In: KRAMER, Sônia & LEITE, Maria Isabel. *Infância e Produção Cultural*. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- SPRITZER, Mirna. **Para além do ensaio: a meditação tibetana no processo de criação cênica**. Porto Alegre: Instituto de Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, 2010.
- TAHAN, Malba. **A Arte de Ler e Contar Histórias**. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1961.
- TIERNO, Giuliano. **Uma história da memória comum e dos comuns na formação e atuação do contador de histórias no Brasil urbano [1970 até os dias atuais]**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2016.
- TOLKIEN, J.R.R. **Árvore e Folha**. Harpercollins, Edição Português, 2020.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.