

**Luís Correia Carmelo**

# **Narração Oral: uma arte performativa**

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes  
Trabalho efetuado sob a orientação dos Doutores Ana Isabel Soares e David Antunes



Universidade do Algarve  
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais  
2016



## **NARRAÇÃO ORAL: UMA ARTE PERFORMATIVA**

### **Declaração de autoria de trabalho**

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.



Luís Correia Carmelo

© 2016 Luís Correia Carmelo

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

## AGRADECIMENTOS

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo financiamento através de uma Bolsa de Doutoramento.

Ao Centro de Investigação em Artes e Comunicação e ao Centro de Estudos Ataíde Oliveira da Universidade do Algarve.

Ao Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa, meu centro de acolhimento e parceiro em muitos projetos.

Aos meus orientadores, Ana Isabel Soares e David Antunes, pela disponibilidade e atenção.

Aos artistas que se disponibilizaram a participar neste estudo e que me abriram as portas dos seus espaços de trabalho e das suas casas com grande generosidade: Nicolás Buenaventura, Heidi Dahlsveen, António Fontinha, Ben Haggarty, Virginia Imaz, Abbi Patrix e Suse Weisse. Um obrigado especial também ao Thomas Bakk, à Jackie Kerin, à Julie Perrin e à Estrella Ortiz.

Aos colegas e companheiros de estrada, por partilharem comigo o privilégio de contar histórias e as interrogações que me levaram a este empreendimento.

Aos amigos que me apoiaram (e me aturaram) ao longo destes últimos anos. Um obrigado especial aos que me ajudaram nas revisões desta tese.

À minha família (a original e a nova), por tudo. Um obrigado especial ao Phil e à Vanda por todas as traduções e revisões ao longo do tempo.

À minha mulher, pelo apoio, pela cumplicidade, pela paciência, pelo carinho.



## **Resumo**

Hoje é visível, na programação cultural de bibliotecas, associações, teatros e centros culturais, nas atividades curriculares e extracurriculares de escolas e jardins-de-infância, e no contexto de um variado leque de iniciativas, um interesse crescente pelos contos, ou seja, por espetáculos de contadores de histórias. Essa atividade, que em Portugal tem recebido o nome de “narração oral”, desenvolveu-se de forma mais visível nas últimas décadas do século XX, dinamizada por movimentos artísticos que, no contexto urbano e mediatizado das sociedades contemporâneas, procura promover tradições orais e modelos comunitários de proximidade.

A presente tese pretende contribuir para uma teoria da prática dos artistas dedicados a essa atividade. Para isso, centra-se na análise das suas performances e dos recursos poéticos utilizados por esses “novos” contadores de histórias, tendo em conta os contextos desses movimentos artísticos: os seus fatores socioculturais, os seus discursos e os aspetos práticos da atividade profissional de contar histórias.

A análise dessas performances procura identificar os modos como os artistas gerem a relação com a assistência e a narração das histórias, oscilando entre “contar” e “mostrar”, através das materialidades da narração oral: o discurso verbal, a quinésia, a proxémia, bem como outros elementos performativos, entre eles, o vestuário, a cenografia e a música.

Termos chave: contador de histórias, narração oral, narrativa, performance.

## **Abstract**

A growing interest in oral storytelling is nowadays visible in the cultural activities of libraries, associations, theatres and cultural centres, in the curricular and extracurricular activities of schools and kindergartens, and in the context of a great range of initiatives. This activity, which in Portugal has received the name of “oral narration”, has been developed more visibly in the last decades of the twentieth century, stimulated by artistic movements that seek to promote oral tradition and community-based social relations in the urban and mediated contexts of contemporary societies.

This thesis aims at contributing to a theory of the practice of the artists involved in this activity. To this end, it focuses on the analysis of their performances and of the poetic devices used by these “new” storytellers, taking into account the context of such artistic movements: their socio-cultural factors, their discourses and the practical aspects of the professional activity of telling stories.

The analysis of these performances attempts to identify modes in which these artists manage the relationship with the audience and the narration of stories, oscillating between “telling” and “showing”, through the materiality of oral storytelling: verbal speech, kinesis, proxemics, and other performance elements, including clothing, set design and music.

Keywords: storyteller, storytelling, performance, narrative.



# ÍNDICE

<b><i>ABERTURA</i></b>	<b>5</b>
<b>I. INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>1. PROBLEMAS DE DEFINIÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2. ESTADO DA ARTE</b>	<b>21</b>
2.1. MANUAIS DE INSTRUÇÃO	21
2.2. OBRAS TEÓRICAS	26
2.3. COLETÂNEAS E ATAS DE COLÓQUIOS	39
2.4. PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS	41
<b>3. DA NECESSIDADE DE UMA TEORIA</b>	<b>41</b>
<b>4. OBJETIVOS, ABORDAGEM E METODOLOGIA</b>	<b>43</b>
4.1. PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	45
4.2. OBSERVAÇÃO PARTICIPATIVA	47
<b>5. UMA NARRATIVA DO ESTUDO</b>	<b>59</b>
<b>II. DO DESENVOLVIMENTO, ESPECIALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS DE NARRAÇÃO ORAL</b>	<b>65</b>
<b>1. A VALORIZAÇÃO DA ORALIDADE</b>	<b>75</b>
<b>2. A TRADIÇÃO LITERÁRIA</b>	<b>79</b>
<b>3. A PROFUSÃO DO IMAGINÁRIO MARAVILHOSO</b>	<b>83</b>
<b>4. A VIRAGEM NARRATIVA NAS CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS</b>	<b>90</b>
<b>5. A DEMOCRATIZAÇÃO E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DOS ESPAÇOS DA INFÂNCIA</b>	<b>94</b>
<b>6. A LEGITIMAÇÃO DAS <i>ANILES FABULAE</i></b>	<b>99</b>
<b>7. A AFIRMAÇÃO DA NARRATIVA BREVE NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA</b>	<b>102</b>
<b>8. A CRISE DO DRAMA NAS PRÁTICAS TEATRAIS</b>	<b>106</b>
<b>III. DOS DISCURSOS FUNDADORES DOS MOVIMENTOS DE NARRAÇÃO ORAL</b>	<b>111</b>
<b>1. O VETOR REVIVALISTA</b>	<b>114</b>
1.1. A ORALIDADE NOS DISCURSOS REVIVALISTAS	116
1.2. A COMUNIDADE NOS DISCURSOS REVIVALISTAS	123
1.3. O CONTADOR DE HISTÓRIAS NOS DISCURSOS REVIVALISTAS	125
<b>2. O VETOR UTILITARISTA</b>	<b>132</b>
2.1. A UTILIDADE DO “CONTO” E A UTILIDADE DO “CONTAR”	133

2.2. A UTILIDADE LÚDICA E PEDAGÓGICA	133
2.3. A UTILIDADE TERAPÊUTICA	138
2.4. A UTILIDADE SOCIAL	141
<b>3. O VETOR ESTETIZANTE</b>	<b>144</b>
3.1. A ESTETIZAÇÃO DO ATO DE CONTAR HISTÓRIAS	145
3.2. A ESTETIZAÇÃO DO CONTADOR DE HISTÓRIAS	147
3.3. A LEGITIMAÇÃO DA DISCIPLINA ARTÍSTICA	149
<b><u>IV. DA PRÁTICA DOS NARRADORES ORAIS</u></b>	<b>153</b>
<b>1. NARRADORES ORAIS</b>	<b>153</b>
<b>2. REPERTÓRIOS</b>	<b>160</b>
<b>3. PROCESSOS CRIATIVOS: ESPONTANEIDADE <i>VERSUS</i> ENSAIO</b>	<b>167</b>
<b>4. CONTEXTOS</b>	<b>175</b>
4.1. EVENTOS	180
4.2. PARTICIPANTES	184
<b><u>V. DA POÉTICA DA NARRAÇÃO ORAL</u></b>	<b>189</b>
<b>1. PERFORMANCE</b>	<b>189</b>
1.1. CONTRATUALIZANDO A PERFORMANCE	197
1.2. SERÃO <i>VERSUS</i> ESPETÁCULO	201
1.3. CONTÍNUO DA PERFORMANCE	207
<b>2. NARRAÇÃO</b>	<b>210</b>
2.1. TEMPO	214
2.2. PERSPETIVA	217
2.3. ENTRE “CONTAR” E “MOSTRAR”	218
2.4. NARRAÇÃO ORAL E TEATRO	221
2.5. CONTÍNUO DA NARRAÇÃO	228
<b>3. METANARRAÇÃO</b>	<b>236</b>
3.1. EMPATIA	241
<b><u>VI. DAS MATERIALIDADES DA NARRAÇÃO ORAL</u></b>	<b>249</b>
<b>1. DISCURSO VERBAL</b>	<b>252</b>
1.1. REPETIÇÕES E PARALELISMOS	252
1.2. ESTILOS DE LINGUAGEM: TRADICIONAL, QUOTIDIANA E ESTILIZADA	254
1.3. PRESENTE HISTÓRICO E DÊIXIS	257
1.4. DISCURSOS DIRETOS	259

<b>2. GESTUALIDADE (QUINÉSIA)</b>	<b>263</b>
2.1. NA SUA RELAÇÃO COM O DISCURSO VERBAL	264
2.2. NA SUA DIMENSÃO SEMIÓTICA	265
2.3. NA SUA FUNÇÃO NARRATIVA	266
<b>3. O CORPO NO ESPAÇO (PROXÉMIA)</b>	<b>273</b>
<b>4. OUTROS ELEMENTOS PERFORMATIVOS</b>	<b>277</b>
4.1. CENOGRAFIA E DESENHO DE LUZES	277
4.2. VESTUÁRIO	280
4.3. MÚSICA	283
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>295</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>307</b>
<b>IDENTIFICAÇÃO DOS ANEXOS EM DVD</b>	<b>319</b>



## *ABERTURA*

Em 1998, encontrava-me no segundo ano da Licenciatura em Estudos Teatrais na Universidade de Évora. As vivências numa cidade de província culturalmente efervescente e a influência de professores e profissionais do teatro envolvidos numa dinâmica de descentralização determinaram, desde o primeiro momento, o meu percurso. Português regressado, havia sete anos, do Brasil, onde passei a infância e a adolescência, estava profundamente interessado pelos aspetos culturais do meu país de origem, o que me levou ao universo dos contos de tradição oral portuguesa, que lia com curiosidade.

É neste contexto que, nesse mesmo ano, fui ao Centro Cultural de Belém, em Lisboa, para assistir a um espetáculo do então meu professor de corpo e movimento Tiago Porteiro. A partir de uma versão do conto “Os Três Meninos com uma Estrelinha na Testa”, o espetáculo apresentava uma curiosa estrutura em que partes da história eram ora narradas por um “contador de histórias”, ora representadas, se não me falha a memória, essencialmente pelo movimento corporal dos três atores, Berta Teixeira, Jorge Parente e o próprio Tiago Porteiro. Naturalmente, como ator e encenador em formação, impressionaram-me a energia e a expressividade dos três atores e, especialmente, a dimensão de prazer que emanava dos seus corpos adultos na procura de atualizar a infância das personagens.

De qualquer forma, a imagem que ficaria gravada, ainda sem um sentido que permitisse arquivá-la de forma coerente nas minhas interrogações de então, seria a daquele “contador de histórias” que narrava os infortúnios dos três meninos às crianças que, no chão, estavam sentadas à sua volta. Instalou-se de imediato uma curiosidade por aquela forma de representar que dispensava os cenários, os figurinos, a energia do trabalho corporal de três atores e que se resumia, tão simplesmente, a um homem sentado numa cadeira que parecia falar com aquelas crianças como se estas o tivessem ido visitar a casa. Com efeito, estas foram as duas dimensões que me permitiram, pouco a pouco, organizar um pensamento sobre o que eu vira: a simplicidade e a intimidade daquela forma de representação.

Foi assim que, com companheiros de curso, comecei a realizar espetáculos de rua a partir de contos tradicionais, nos quais eu próprio narrava excertos das histórias. Rapidamente, estes momentos passaram a ser o espaço favorito de experimentação. Realizava-os com um prazer que resultava da confrontação com o público de rua, com a

capacidade de improvisar e de me adaptar às situações e, ainda, de traduzir verbalmente as imagens que povoavam o meu imaginário.

Simultaneamente, na criação de espetáculos de sala, emergia um interesse pela adaptação de textos narrativos e um desinvestimento na representação de personagens, cuja criação de uma dimensão corporal e psicológica gradualmente perdera atrativos. O interesse, agora, virava-se para a enunciação do texto, na sua dimensão evocativa, e para o trabalho prosódico.

Finalmente, as experiências a partir de contos tradicionais resultaram no espetáculo *Contos Transatlânticos* em parceria com Nuno Coelho. Aqui, contávamos contos tradicionais portugueses e brasileiros, o que levou a sermos convidados, em 2003, a participar na quinta edição das *Jornadas do Conto* da Universidade do Minho, cujo subtítulo, nesse ano, era *Contos de Babel*.

Ao chegar a Braga, fomos confrontados com uma realidade que desconhecíamos. Para a sessão principal da noite era-nos pedido que, em vez de realizarmos o nosso espetáculo (levávamos na viatura a nossa cenografia e adereços que se resumiam a um tapete, dois bancos e instrumentos de música), fizéssemos, cada um de nós separadamente, par com outros “contadores de histórias” da programação. Apanhados de surpresa, adaptamo-nos às circunstâncias e assim me vi, subitamente em palco, no Salão Medieval da Biblioteca Pública de Braga, sentado ao lado de uma senhora que acabara de conhecer e à frente de adultos que esperavam ouvir-nos contar histórias. Com alguma cerimónia, insisti que fosse ela a abrir a sessão, enquanto eu próprio me debatia com dúvidas sobre que histórias, entre aquelas que conhecia dos espetáculos e cujas narrativas tinha presentes, serviriam para a situação em que me encontrava.

É então que a minha colega, descontraidamente sentada ao meu lado, como quem faz sala a convidados, num tom de voz pausado, expressivo, que acompanhava com parcos e precisos gestos com as mãos, começou a contar uma história sobre uma mulher tecedeira que, viria eu a saber mais tarde, era uma versão de um conto de Marina Colasanti. Não contava só para a assistência, mas olhava para mim frequentemente, cúmplice, aconchegando-me com a sua primeira história, como se adivinhasse o meu nervosismo. E este não era apenas consequência natural da situação performativa, mas, também, da minha desorientação, de um completo desconhecimento do que sucederia a partir do momento em que tivesse eu que abrir a boca. Finalmente, contei a minha história e nada de grave aconteceu.

Esta senhora era Cristina Taquelim e foi a seu convite que naquele mesmo ano fui às *Palavras Andarilhas* em Beja. Foi então que me dei conta de uma rede informal, mas dinâmica, de programação, de grupos de interesse e de artistas que, em Portugal e no estrangeiro, dedicavam-se à narração oral, denominação que desconhecia. Entre eles estava o “contador de histórias” que tanto me impressionara no Centro Cultural de Belém anos antes, mas que só reconheceria muito mais tarde. Entretanto, contaríamos histórias juntos, desenvolveríamos projetos e, finalmente, ele acederia ser um dos casos de estudo da investigação que veio a constituir esta tese. Era António Fontinha.

Motivados pelas novas descobertas, eu e Nuno Coelho começamos a desenvolver projetos de narração oral e uma programação continuada em Évora, os *Contos de Lua Cheia*, bem como um festival internacional de narração oral. Num mesmo sentido, entramos em contato, através de Tiago Porteiro, com Eric Hammam, artista que desenvolve uma técnica de narração e mediação da leitura suportada em tapetes inspirados em álbuns ilustrados, os *raconte-tapis*. Assim, em 2005, numa produção apoiada pelo serviço educativo do Centro Cultural de Belém, começámos a desenvolver essa metodologia em Portugal, vindo a integrar a rede de itinerâncias do então Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

Assim como me interessara por uma Licenciatura em Teatro que tivesse uma forte componente teórica, num percurso que se inaugurara desde logo por uma complementaridade entre a prática e a reflexão, as questões teóricas levantadas pela atividade de narrador oral impeliram-me a uma sistematização que apenas o contexto académico poderia oferecer. Esta motivação resultava, num primeiro momento, do trabalho criativo sobre os contos de tradição oral, universo que procurava compreender e que despertava a minha curiosidade.

É assim que, em 2008, me inscrevo no Mestrado em Estudos de Cultura – Cultura Portuguesa da Universidade Nova de Lisboa, tendo desde o início a ideia de um projeto de dissertação dedicado aos contos tradicionais. Neste contexto, inicio uma colaboração com o Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT), que viria a apoiar a minha investigação, bem como a minha atividade profissional como programador e artista. É com o apoio do IELT que, nesse mesmo ano, organizo na Biblioteca Pública de Évora o primeiro colóquio *Narração Oral Hoje: Instrumento, Tradição e Arte*, que viria a ter uma segunda edição em 2012, na Universidade do Algarve, sob a alçada do Centro de Investigação em Artes e Comunicação, novamente com o apoio do IELT. É também com

o seu apoio que entretanto a Colibri publica, em 2011, a minha dissertação de Mestrado, intitulada *Representações da Morte no Conto Tradicional Português*.

Ao longo deste percurso, manifestou-se, gradualmente, uma mudança de perspetiva. A confrontação com o trabalho de outros narradores, animada por uma atividade que começava a internacionalizar-se, veio reavivar as perguntas emergentes daquelas primeiras experiências de narrar nos espetáculos de rua, daquela impressão seminal que me causara António Fontinha, daquele momento em que me vi sentado ao lado de Cristina Taquelim para contar histórias. Compreendi então que as minhas reflexões partiam menos das histórias e mais do ato de as contar, menos do seu sentido e mais da impressão que me causavam quando contadas. Tornou-se evidente, assim, que o meu interesse estava nos próprios “contadores de histórias” e na sua prática.

É deste percurso que emerge a investigação de que resulta esta tese.

# I. INTRODUÇÃO

## 1. PROBLEMAS DE DEFINIÇÃO

Hoje é visível, na programação cultural de bibliotecas, associações, cafés, bares, teatros e centros culturais, nas atividades curriculares e extracurriculares de escolas e infantários, e de um variado leque de iniciativas, um interesse crescente pelos “contos”, ou seja, por sessões com um “contador de histórias”. Ainda que ausente dos grandes meios de comunicação, esta prática tem vindo a ganhar alguma visibilidade nas últimas décadas e por toda a parte podemos encontrar eventos, festivais e espetáculos daquilo a que em Portugal se tem chamado “narração oral”.

De um modo geral, ainda que com muitas variantes, uma “sessão de contos” designa um espetáculo onde alguém conta histórias, que podem ser de géneros e fontes diversas, assumindo-se enquanto narrador e recorrendo eventualmente ao discurso direto. Ainda de um modo geral, o *performer* apresenta-se enquanto ele próprio, havendo alguns casos em que se serve de um *alter ego* de “contador de histórias”, e raros aqueles em que representa um narrador ficcional. Neste sentido, um evento desta natureza tende para a informalidade, esbatendo-se a fronteira entre *performer* e assistência, o que o aproxima do paradigma da situação conversacional. Consequentemente, a linguagem utilizada, bem como a expressão corporal, tende a ser de natureza prosaica ou esteticamente cuidada nesse sentido. Do mesmo modo, ao centrar-se na prestação do *performer*, neste tipo de evento geralmente dispensam-se elementos cénicos, como cenários e figurinos, ainda que em diversos casos não completamente. Comuns são os objetos à volta dos quais se organizam narrativas, bem como as formas animadas e, sobretudo, os livros, em cujos contextos, como a biblioteca e a escola, a narração oral tem estado bastante presente nos últimos anos. Recorrente é também a música, apenas vocal ou acompanhada instrumentalmente, executada pelo próprio narrador ou por outro *performer*. De modo geral, uma “sessão de contos” está centrada no relato de uma ou mais histórias, levado a cabo por alguém que assume nesse contexto o papel de narrador, determinando um modelo relacional que se aproxima da informalidade da situação conversacional e apresentando-se geralmente despojado de elementos cénicos e técnicos. Dadas estas características, é um modelo de evento extremamente móvel e versátil, o que tem

permitido a sua concretização em diferentes tipos de espaços e para públicos distintos, ocupando naturalmente territórios, por vezes, pouco acessíveis às atividades culturais.

Esta descrição não dá conta, evidentemente, da variedade de formas que se têm vindo a organizar sob a designação atrás mencionada de “narração oral”. No entanto, ainda que muitos exemplos possam ocupar terrenos limítrofes, é possível reconhecer um conjunto de tendências que, ultrapassando fronteiras, fundam práticas e discursos análogos numa grande variedade de contextos, ainda que possam cumprir distintos objetivos e envolver agentes e públicos de diferentes naturezas. Títulos como *The Storyteller Journey: an American Revival*, de Joseph Sobol (1999), *Le Renouveau du Conte - The Revival of Storytelling*, sob a direção de Calame-Griaule (2001), ou *El Renacimiento de la Narración Oral en Italia y España (1985-2005)*, de Marina Sanfilippo (2007), dão conta da diversidade de projetos artísticos que em diferentes países partilham ideias, discursos e práticas que permitem falar de um movimento artístico ou de distintos movimentos artísticos paralelos, ainda que nem sempre comunicantes.

Uma das ideias fundadoras destes movimentos, visível em todos os títulos referidos, é a de que este fenómeno constitui o renascimento de práticas de convívio e de transmissão de patrimónios orais, segundo estes discursos, extintas nas sociedades urbanas determinadas por modelos mediados de comunicação e aparente individualismo. É assim que o ato de contar histórias nas escolas e bibliotecas, nos espaços de cultura e lazer, na programação de teatros e festivais, parece vir recuperar um espaço de proximidade, de partilha de experiências e patrimónios, de despojamento tecnológico e imediatez relacional, que permite uma comunicação a nível dos afetos, aspeto omnipresente nos discursos de artistas, programadores e públicos. Reconstitui, assim, pelo menos ao nível do imaginário, as realidades familiares ou comunitárias de um passado, por vezes idealizado, em que um avô contava histórias à lareira ou em que companheiros de trabalho se entretinham ao serão através de contos e cantigas, enfim, realidades nas quais partilhar uma tradição oral faria parte da vida das comunidades.

No entanto, os contextos em que estas práticas se têm desenvolvido, dinamizadas por diferentes atitudes e legitimadas também de forma distinta consoante as situações, nem sempre correspondem a este imaginário. As sociedades industrializadas estabelecem efetivamente modelos mediatizados de relação, de lazer e de partilha de informação. Os espaços centrados na partilha de experiências e de patrimónios através da oralidade não

existem espontaneamente nas sociedades contemporâneas ou, pelo menos, não serão tão comuns. E ainda que parte do dinamismo destes movimentos derive de grupos de interesse, através de clubes de “narração oral” e de eventos informais como “rodas de contos”, onde todos os que desejam podem contar histórias, foi essencialmente no contexto da escola, da biblioteca e da programação de espaços culturais que estas práticas se desenvolveram nas últimas décadas. É assim que o ato de contar histórias tem vindo a profissionalizar-se, implicando uma especialização e um reconhecimento de competências por parte do mercado:

Le phénomène du renouveau du conte oral se manifeste depuis une vingtaine d’années dans les pays européens et américains, alors que la culture paysanne à laquelle était liée le conte traditionnel en a pratiquement disparu. Ce phénomène s’est développée et a pris une réelle importance sociale et culturelle. Conter est devenu un métier (CALAME-GRIAULE 2001: 11).

Com efeito, há três décadas que o número de profissionais dedicados a esta atividade tem vindo a aumentar de forma significativa. Em França, em 1990, Görög-Karady dava conta de perto de cinquenta profissionais ativos em Paris (Görög-Karady 1990: 177). Não há modo de confirmar um número preciso, mas é possível reconhecer que já então haveria uma profissionalização da atividade. Num levantamento realizado em Inglaterra e no País de Gales em 2003 por Ben Haggarty, através de questionários *online*, trinte e dois dos inquiridos descreveram-se como profissionais registados como trabalhadores independentes, com mais de setenta por cento do seu rendimento proveniente da atividade de contar histórias (Haggarty 2004: 25). Em Espanha, a *AEDA - Asociación de Profesionales de la Narración Oral en España*<sup>1</sup> conta atualmente com 22 membros, e em Madrid, a *MANO – Asociación Madrileña de Narración Oral*<sup>2</sup>, ainda que não dedicada explicitamente a profissionais, tem atualmente 26 membros. Estes são, no entanto, apenas dois exemplos de associações do tipo em Espanha, havendo congéneres nas várias comunidades. Já em Portugal, num encontro organizado pela Biblioteca Municipal José Saramago em Beja em 2009, o *Entre Contos*, reuniu perto de 60 pessoas relacionadas com a atividade, não sendo possível, no entanto, aferir quantas delas a exerceriam profissionalmente. Ainda assim, no presente, vinte nomes figuram no sítio *online* intitulado *Narração Oral*<sup>3</sup>, uma base de dados de contadores de histórias ativos em Portugal. A *Ouvir e Contar – Associação de Contadores de Histórias*, responsável

---

<sup>1</sup> <http://narracionoral.es/index.php/es/> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>2</sup> <http://www.asociacionmano.es/> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>3</sup> <http://narracaooral.blogspot.pt/> (acedido a 14 de março de 2016).

pela base de dados, é uma estrutura de apoio à atividade de profissionais da área e conta no presente com mais de 20 membros. Estes são números que permitem reconhecer que, apesar de ainda praticamente invisível nos grandes meios de comunicação e ignorada pelo senso comum, a atividade profissional de “contador de histórias” vem sendo uma realidade. E, ainda que fora do alcance de um olhar informado, devido à fragilidade das vias de comunicação, consequência da distância e da diversidade linguística, é possível dizer que este fenómeno se estende a outras geografias para além dos países europeus e americanos mencionados por Calame-Griaule na citação acima.

Nas deslocações realizadas ao longo deste estudo, foi possível contactar com narradores profissionais a trabalhar noutros continentes que não o europeu e o americano e conhecer eventos internacionais bem divulgados em países tão distintos como o Irão<sup>4</sup> ou Singapura<sup>5</sup>. Como refere Michael Wilson, já em 2004 Ben Haggarty não estaria a exagerar ao afirmar que este fenómeno é um movimento à escala mundial (Wilson 2006: X). Será necessário, no entanto, salvaguardar as especificidades de cada um destes contextos, a dificuldade em estabelecer tantas e tão diversas redes de comunicação, bem como de representar uma tão ampla geografia.

De qualquer modo, não há dúvidas sobre a diversidade geográfica e linguística do fenómeno, que agudizada pela novidade dessas práticas nestes contextos contemporâneos, urbanos e alfabetizados, tem por consequência uma heterogeneidade de termos e designações por vezes difícil de destringir. Como se disse, em Portugal, “narração oral” tem sido a designação utilizada, provavelmente por influência da vizinha Espanha, onde surge idêntica em castelhano, *narración oral*, como atestam o *Catálogo de la Narración Oral en España*<sup>6</sup>, a tese de Marina Sanfilippo (2007) e a denominação das associações atrás referidas. É também utilizado o termo *cuentacuentos*, ainda que pareça sugerir algo específico para o público infantil e encontre resistência junto dos profissionais da área, como nota Sanfilippo (ibidem: 79-87). A designação *narración oral* é também utilizada na América Latina, onde surge igualmente o termo *cuentaría*, utilizado pelo menos na Colômbia e na Costa Rica, como foi possível averiguar ao longo deste estudo, e no México, como nota Sanfilippo (ibidem). A autora refere ainda a denominação mais específica de *narración oral escénica* em alguns contextos latino-

---

<sup>4</sup> [http://www.kanoonintl.com/?cat=53\\_](http://www.kanoonintl.com/?cat=53_) (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>5</sup> <http://sisf.bookcouncil.sg/> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>6</sup> [http://maratondelos cuentos.org/spip/spip.php?rubrique33\\_](http://maratondelos cuentos.org/spip/spip.php?rubrique33_) (acedido a 14 de março de 2016).

americanos (ibidem), termo também utilizado por María Inés Palleiro e Fernando Fischman (2009).

No Brasil, pelo contrário, o termo “narração oral” não parece ter expressão. Com efeito, “contação de histórias” é a designação que tem vindo a vingar, numa derivação mais evidente de “contador de histórias”, termo presente em títulos sobre o tema (Prieto 2011, Moraes e Gomes 2012) e na denominação de certames como *Boca do Céu – Encontro de Contadores de Histórias*<sup>7</sup>, em São Paulo, ou o *Simpósio Internacional de Contadores de Histórias*<sup>8</sup>, no Rio de Janeiro.

Em Portugal, aquele que pratica a “narração oral” é um “narrador oral”, designação ainda com maiores dificuldades de implementação, substituída amiúde por “contador de histórias”, naturalmente mais claro e eficaz. Em Espanha, no entanto, e no que diz respeito ao castelhano, a designação “narrador oral” parece ser mais utilizada, consequência provável do maior número de profissionais e de um maior dinamismo (Sanfilippo 2007: 84-87). Ainda assim, em todos estes contextos a utilização destas terminologias está longe de ser consensual e circula apenas em meios relativamente herméticos de profissionais e entusiastas.

Do mesmo modo, em França, o termo mais comum tem sido *conte*, simplesmente. É este o termo que aparece na literatura sobre o tema, como nas atas do colóquio organizado por Calame-Griaule (2001), já aqui referidas, nos conteúdos produzidos por estruturas de produção e divulgação como a *Mondoral*<sup>9</sup>, ou na denominação de espaços dedicados à criação como a *Maison du Conte*<sup>10</sup> em Chevilly-Larue. A designação não é, no entanto, e como em Espanha e Portugal, consensual. Paralelamente, surgem termos como *oralité*, *arts de la parole*, ou ainda *arts du récit*, como na denominação do *Centre des Arts du Récit en Isère*<sup>11</sup>. Mas se as designações da prática são menos seguras, a adjetivação *conteur* parece estar convencionada, não encontrando obstáculos.

Em Itália, para continuar em território românico, as indefinições persistem. É difícil encontrar uma designação para a prática, ainda que esteja disponível uma grande variedade de formas de adjetivar aquele que a pratica. *Raccontatore di storie*, *narratore*, *contastorie* ou *cantastorie* são alguns dos termos utilizados, como refere Marina Sanfilippo (2007: 103). Paralelamente, uma tradição teatral denominada *teatro di*

---

<sup>7</sup> <http://bocadoceu.com.br/> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>8</sup> <http://www.simposiodecontadores.com.br/default.aspx> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>9</sup> <http://www.mondoral.org/> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>10</sup> <http://lamaisondconte.com/> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>11</sup> <http://www.artsdurecit.com/> (acedido a 14 de março de 2016).

*narrazione*, inaugurada por Dario Fo nos anos sessenta do século XX, e uma clara predominância do paradigma literário produzem formas de pensar e de fazer que distingue este fenómeno específico dos movimentos de narração oral no resto da Europa (Sanfilippo 2007: 202-204). Ainda assim, também em Itália estas dinâmicas são visíveis, paralelamente ao fenómeno teatral. Em Roma, por exemplo, uma companhia que tem produzido espetáculos e um festival internacional anual, no que parece ser um caso excecional, opta pela designação anglo-saxónica, intitulando-se assim *Compagnia di Storytelling Raccontamiunastoria*<sup>12</sup>.

No entanto, mesmo os difundidos termos anglo-saxónicos *storytelling* e *storyteller* parecem criar hesitações. Ainda que habitualmente utilizados para a denominação de eventos como o pioneiro *National Storytelling Festival*<sup>13</sup>, nos Estados Unidos da América, ou o carismático *Beyond the Border – Wales International Storytelling Festival*<sup>14</sup>, a nível da produção teórica, tanto a denominação da prática como a designação daquele que a pratica, surgem acrescidas dos termos *revivalistic*, *contemporary* ou, ainda, *oral* (Sobol 1999, Heywood 2000, Ryan 2003, Wilson 2006).

Apesar da impossibilidade de averiguar aqui a dimensão do problema nas línguas germânicas e escandinavas, a observação realizada durante este estudo na Alemanha e na Noruega, bem como o contacto informal com contadores de histórias provenientes de outros países europeus, permite supor que denominações como *erzählen* e *geschichtenerzähler* em alemão (Weiss 2, 07:00-07:50) ou *fortellerkunst* e *forteller* em norueguês (Dahlsveen 2, 06:38-07:42)<sup>15</sup> apresentam também limitações.

Assim, é necessário, antes de mais, questionar o porquê das fragilidades destas designações, bem como a aparente dificuldade em definir o objeto deste estudo. E, neste sentido, um primeiro passo será reconhecer que o problema parte de dois paradigmas: por um lado, o paradigma do *homo narrans* e a ubiquidade do ato de contar histórias, que o desvaloriza tecnicamente e o mantém na ordem do comum, exigindo por isso o reconhecimento de uma prática especializada que se distingue de outros fenómenos sociais; por outro lado, a notoriedade do paradigma do “contador de histórias”, cuja abrangência o faz presente numa grande diversidade de contextos e linguagens artísticas,

---

<sup>12</sup> <http://www.raccontamiunastoria.com/en/> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>13</sup> <http://www.storytellingcenter.net/festival/> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>14</sup> <http://www.beyondtheborder.com/> (acedido a 14 de março de 2016).

<sup>15</sup> O método de referência dos vídeos está especificado no ponto 4., “Objetivos, Abordagem e Metodologia” (p. 43).

exigindo o reconhecimento das especificidades da narração oral em relação a outras formas narrativas.

No que diz respeito ao primeiro obstáculo, interessa reconhecer a popularização da narrativa no pensamento e nos discursos sobre o indivíduo e a sociedade, que teve lugar nas últimas décadas a partir de uma grande diversidade de disciplinas, e em especial nas Ciências Humanas, naquilo a que ficou conhecido como a “viragem narrativa” (Bruner 1986, Fisher 1987, Polkinghorne 1987, Czarniawska 2004, Raine 2013). Tendo em conta este paradigma, contar histórias é algo intrínseco ao ser humano, não apenas no que diz respeito à comunicação e às interações sociais, como também à própria forma de compreender e organizar a experiência. Entendida enquanto *homo narrans*, a espécie humana afirma-se justamente pela sua capacidade de contar-se a si mesma e de entender o mundo de forma narrativa. Neste sentido, o ato de contar está presente em toda a atividade humana, em todos os aspetos da vida em sociedade. Da esfera familiar à social, do lazer à política, nos mais diversos contextos e através dos mais variados meios, o Homem conta-se a si próprio e ao mundo, o que leva a que todos os indivíduos sejam “contadores de histórias”:

The art of storytelling has about it the halo and the stigma of the ordinary. All of us who speak a language well enough to represent our experience are entering into our storytelling birthright. The verbal, musical, mnemonic, and kinesic “technologies” of traditional storytelling are, to be sure, extensions of ourselves, in Marshall McLuhan’s terms – but they are inward extensions, technologies in which the body and mind are the primary tools (Sobol 1999: 1, destacado no original).

Neste sentido, torna-se difícil compreender a profissionalização do ato de contar, a especialização de algo tão natural e vulgar. Boniface Ofogo, narrador camaronês sediado em Espanha, conta na primeira pessoa algo que expressa esta ideia, quando confronta a realidade de contar histórias no seu país de origem com aquela onde hoje vive:

En ese tipo de veladas todos los participantes tenían la obligación de contar una historia. El principio es muy elemental: el que sabe escuchar una historia, debe saber contar otra historia. En esas veladas aprende el niño o la niña no sólo a contar cuentos, sino adquiere las habilidades básicas de expresión oral y de comunicación. Aprende a relacionarse con los mayores, a respetarlos; ellos le enseñan que la palabra es un ritual sagrado, del que se debe hacer uso con mucha responsabilidad. Por eso en mi pueblo, prácticamente todo el mundo sabe contar historias. Por ese mismo motivo en mi pueblo todas las ceremonias de la vida diaria se “ritualizan” a través de la palabra oral: las ceremonias de iniciación, las bendiciones, las ceremonias fúnebres etc. De ahí que mi familia quede perpleja al descubrir que contar historias se ha convertido en mi modo de vida (Moraes e Gomes 2012: 229-246, destacado no original).

À parte uma idealização valorativa de uma cultura sua, por contraponto com a de um pressuposto interlocutor, contextualizado num discurso artístico condicionado por

expetativas culturais, Ofogo salienta a perplexidade dos seus familiares ao comparar dois universos distintos: o espanhol, em que o artista agora se enquadra, e onde contar histórias é uma atividade profissional, e o camaronês, o da sua origem, onde contar pertence à esfera do quotidiano ou é ritualizado nas cerimónias. Mas esta distância não é necessária para que o ofício de contar histórias gere perplexidade. Outros narradores, em contexto europeu ou americano, ter-se-ão confrontado com a mesma reação ao expressarem o que fazem profissionalmente. Também nas sociedades imersas nos meios tecnológicos de comunicação, habituadas a uma multiplicidade de linguagens e suportes, o ato de contar histórias oralmente é algo tão natural que torna difícil compreendê-lo enquanto especialização, pois não pressupõe uma “tecnologia”, nos termos que Sobol utiliza na citação acima, como a literatura ou o cinema. Simon Heywood, folclorista e contador de histórias britânico, ao relatar o seu primeiro contacto com o fenómeno, apresenta a mesma estranheza:

My first encounter with revivalistic storytelling made me acutely aware of the violation of pervasive norms, which I had internalised thoroughly without ever consciously perceiving them, and certainly without questioning them until I saw them being broken. The combination of substantial traditional genre, partly spontaneous oral narration, and adult audience created a striking effect which was so at odds with my prior expectations of how adults could speak to each other that, until I actually saw it, I could hardly have conceived how might be worthwhile, or even possible [...] It is worth noting in passing that since found this to be a general reaction. If I meet someone who is entirely unfamiliar with revivalistic storytelling, and refer to myself or to a colleague as a storyteller, or state that I am undertaking postgraduate research on storytelling, I am usually met with questions, and/or vague conversational guesses about children’s literature, performance poetry, conversational anecdotes, and so forth, occasionally tempered with politely surprise that such narratives attract adult listeners. It seems to be virtually impossible to explain what revivalistic storytelling is like to people who have not seen it, or for them to imagine that oral folktale telling to an adult audience might be possible or worthwhile in modern Britain (Heywood 2001: 114).

Nos dois contextos que aqui servem de referência, o ato de contar histórias é algo natural e, do ponto de vista técnico, praticável por qualquer indivíduo, sendo difícil, portanto, ser considerado um ofício. Ainda assim, Simon Heywood apresenta uma nuance pertinente, que distingue estes dois contextos de forma evidente. Se no primeiro caso, o de Boniface Ofogo e dos seus Camarões de origem, o ato de contar histórias é algo presente no quotidiano daquela comunidade, no segundo, o Reino Unido de Simon Heywood, este está relegado a um espaço específico. Nas sociedades alfabetizadas e industrializadas, a prática de contar histórias oralmente parece ter sobrevivido especialmente associada a uma faixa etária e a um tipo de corpo narrativo a que a tradição latina chamou *aniles fabulae* (Warner 1995, Heywood 2001, Graverini 2006). São essas as referências da cultura da *modern Britain*, partilhadas com os restantes países

européus e configuradas num imaginário romântico em que um ancião entretém os mais novos com *old wife's tales*, o que em português poderia traduzir-se como “histórias da carochinha”. A estranheza britânica, certamente semelhante àquela de qualquer outra nacionalidade europeia, não é consequente apenas da ideia de que contar histórias é algo natural e tecnicamente, ou tecnologicamente, despojado. A estranheza é causada também pelo preconceito de que contar histórias é algo que serve apenas às camadas mais jovens.

No entanto, não são só essas as referências presentes na cultura europeia e ocidental. Paradoxalmente, apesar da estranheza e do preconceito relativo à prática, a figura do “contador de histórias” é uma realidade, comprovada pela existência do termo nas mais variadas línguas. Pressupõe-se, portanto, a necessidade de designar alguém cuja competência é justamente contar histórias. Nesse imaginário romântico de uma sociedade pré-industrial, muitas vezes idealizada, onde à soleira da porta ou junto à lareira um ancião contava aos mais novos contos de animais e de magia, está também essa figura que, nas praças e nas tabernas, narrava as tradições locais ou as novas de outras terras. É justamente dessa figura que fala Walter Benjamin no seu artigo “The Storyteller”:

Familiar though his name may be to us, the storyteller in his living immediacy is by no means a present force. He has already become something remote from us and something that is getting even more distant. To present someone like Leskov as a storyteller does not mean bringing him closer to us but, rather, increasing our distance from him. Viewed from a certain distance, the great, simple outlines which define the storyteller stand out in him, or rather, they become visible in him, just as in a rock a human head or an animal's body may appear to an observer at the proper distance and angle of vision. This distance and this angle of vision are prescribed for us by an experience which we may have almost every day. It teaches us that the art of storytelling is coming to an end. Less and less frequently do we encounter people with the ability to tell a tale properly. More and more often there is embarrassment all around when the wish to hear a story is expressed. It is as if something that seemed inalienable to us, the securest among our possessions, were taken from us: the ability to exchange experiences (Benjamin 1992: 84)

Esta bela imagem de Walter Benjamin tem muito em comum com os imaginários e os discursos dos movimentos artísticos aqui em causa, essencialmente no que diz respeito à nostalgia de um modelo de relação social não mediada, de uma partilha de experiências fundada na oralidade. É um texto frequentemente referido na bibliografia sobre o tema e tem servido de ponto de partida a diversas e pertinentes reflexões (Sobol 1999: 28, Patrini 2002: 33, Wilson 2006: 55, Sanfilippo 2007: 49). Curiosamente, este “contador de histórias” do artigo de Benjamin é um escritor, Nikolai Leskov, o que reflete a fragilidade do conceito, a sua abrangência, e configura um paradoxo: a notoriedade do “contador de histórias” ideal dificulta a definição do “contador de histórias” real.

O processo parece ser que, extinto esse “contador de histórias” de que fala Benjamin, representante de um mundo pré-industrial idealizado, sobrevive o paradigma. Assim, este torna-se algo apenas pressentido, uma lembrança que apela à proximidade no fazer daqueles que se dedicam a contar histórias nesse novo mundo destituído da capacidade de partilhar experiências. Em 1963, altura em que foi publicado pela primeira vez o artigo, alguns desses “novos contadores de histórias” eram escritores como Nikolai Leskov, objeto da reflexão de Benjamin. Com efeito, o paradigma do “contador de histórias” na literatura é transversal e chega ao presente, sendo aplicado a escritores das mais variadas nacionalidades e estilos, como Jim Crace, Mario Vargas Llosa, Salman Rushdie, entre outros (Dragas 2014).

Entretanto, se na época da publicação do referido artigo a literatura seria o corpo por excelência de encarnação desse espírito extinto do “contador de histórias”, a segunda metade do século XX foi palco de uma proliferação de manifestações. Imagens do “contador de histórias” ou de “contar histórias”, em português, ou *storyteller* e *storytelling*, no contexto de uma hegemonia cultural anglo-saxónica, bem como noutras línguas, invadem o imaginário popular:

The invocation of an ideal pattern to that great division of *homo narrans* called the storyteller – a pattern that lends its original authority to particular individuals and species deriving from it – is common in criticism, as it is in popular writing and vernacular speech. To speak of an archetype of the storyteller, we need assume neither Jungian accent nor a transcendental gaze. For those who patrol other intellectual boundaries, it could just as usefully be viewed as a mental-emotional construct or a rhetorical strategy. The archetype of the storyteller can be invoked in support of a great range of political, personal, artistic, critical, or commercial agendas, and it can always emerge with its essential nature unbounded, its potential power full (Sobol 1999: 28)

Este paradigma serve, então, para valorizar diversas práticas, associando autores ou linguagens às competências desse ideal “contador de histórias”. Na crítica artística, como na literária, ou nos materiais publicitários, o paradigma é omnipresente e tem servido para retratar músicos como Bob Dylan (Hale 2012), cineastas como Eric Rohmer (Caillot 2013) ou, somando aos já mencionados, escritores como Gabriel Garcia Marques (Queirós 2014). Enfim, nos meios de comunicação e informação, a designação acarreta uma mitologia reconhecível e apelativa<sup>16</sup>.

A natureza ubíqua do ato de contar permite, por outro lado, a transposição desse paradigma a outras linguagens artísticas, mesmo aquelas tradicionalmente estranhas à

---

<sup>16</sup> Um exemplo da utilização do termo na imprensa é o artigo do *Público* do dia 19 de Outubro de 2014 intitulado “Os contadores de histórias” sobre testemunhos de descendentes de portugueses que combateram na I Guerra Mundial, <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/os-contadores-de-historias-1673394> (acedido a 15 de Março de 2016).

narração. Em práticas como a fotografia, o design e a ilustração, propostas artísticas adotam a designação de *visual storytelling* (Klanten, Ehmann e Schulze 2011), consequência de uma predominância da narratividade na arte contemporânea (Wendt 2013).

Por fim, menciona-se o fenômeno mais evidente, a *digital storytelling*, que configura justamente uma atualização do extinto “contador de histórias” de Benjamin e a criação de comunidades através da partilha de experiências. Criando mais ou menos resistências, os meios digitais tornaram-se, por excelência, canais de transmissão de histórias de vida e de um conjunto muitíssimo diversificado de narrativas. Efetivamente, a *digital storytelling* tem-se revelado um meio cujas aplicabilidades são praticamente infinitas, desde logo reconhecidas as suas eficácias no trabalho com as comunidades (Lambert 2013) ou enquanto instrumento pedagógico (Ohler 2013).

É assim que tanto o paradigma do *homo narrans* como o do “contador de histórias” apresentam dificuldades à delimitação do objeto deste estudo, a prática artística aqui designada “narração oral”. A apropriação dos termos “contar histórias” e “contador de histórias” por uma imensa variedade de linguagens exige que a sua denominação inclua conceitos adicionais que permitam distinguir a sua natureza não mediada. É assim que, em português e castelhano, bem como em outras línguas, a adjetivação “oral” vem associada à “narração”. O conceito de “oralidade”, no entanto, também levanta questões, que serão tratadas no terceiro capítulo. De qualquer forma, a sua presença procura cumprir o objetivo de distinguir esta prática daquelas que recentemente têm feito uso destes paradigmas.

As dificuldades de legitimação e de definição de uma prática contemporânea de contar histórias são consequentes não só do paradigma do *homo narrans* e da notoriedade da figura do “contador de histórias”, mas também de uma efetiva ausência de referências culturais, já que será raro encontrar, em contexto dito ocidental, um adulto que tenha a experiência de ouvir histórias e que conheça o trabalho destes artistas, como notou Simon Heywood na citação atrás. Em segundo lugar, torna-se difícil afirmar uma arte contra o paradigma do *homo narrans*, já que, neste caso, contar histórias é algo tecnicamente incipiente, um fazer ao alcance de todos e não apenas de especialistas. Finalmente, a afirmação de uma prática artística para todas as idades, denominada “narração oral”, debate-se com o preconceito de que as “histórias da carochinha” são para as crianças.

Estes parecem ser, essencialmente, os obstáculos encontrados por estes artistas na sua demanda por uma legitimação da disciplina e do seu enquadramento no mercado cultural.

Aqueles que se dedicam ao estudo do fenómeno, por sua vez, têm reconhecido necessário distinguir esta prática artística e profissionalizada, que tem lugar em contextos urbanos e alfabetizados, daquelas observadas pelos estudos sobre folclore e tradição oral. Ou, mais importante ainda, diferenciá-la daquelas que pertencem a um ideal de passado e que configuram os paradigmas de que aqui se falou. Por isso, e vindos essencialmente do universo teórico, surgem termos como “revivalista”, “contemporâneo”, “novos” e “urbanos” presente na bibliografia sobre o tema, através dos quais se procura salvaguardar a diferença de contextos e agentes envolvidos num e noutra caso.

Estas fragilidades terminológicas são sintomáticas de um problema que condiciona *a priori* este estudo. A novidade destas práticas nos contextos urbanos, a ubiquidade do ato de narrar, a profusão de práticas que têm feito uso de termos como “contar histórias” e “contador de histórias” podem tornar difícil identificar o objeto de estudo. Por outro lado, a variedade de propostas artísticas e a diversidade de contextos dificulta uma delimitação do universo de práticas aqui observadas.

Seria natural iniciar uma reflexão pela afinação dos conceitos e pela delimitação do objeto, mas este estudo pretende precisamente tirar proveito de alguma flexibilidade expositiva. Numa taxonomia das formas artísticas contemporâneas, que identifique um espaço delimitado para a “narração oral”, quer seja fundada num preceito científico que permita distinguir as práticas de narração daquelas ditas tradicionais, quer seja pela demanda de uma classe profissional de legitimar o seu ofício, diferenciando-o de outras artes, o problema apresenta-se o mesmo: o verbo “definir” aproxima-se demasiado do verbo “definhar”, por afinidade etimológica. Seria mais fácil estabelecer os limites, os “fins” deste objeto, não estivessem os mesmos em constante mutações, não fosse próprio das práticas artísticas esta diluição de fronteiras, esta diversidade de linguagens, esta transdisciplinaridade. Enfim, trata-se aqui da dificuldade em definir algo extremamente vivo e dinâmico, demasiado recente, em contextos demasiado distintos, envolvendo agentes demasiado diversos. Partir daí, seria correr o risco de uma representação estática deste fenómeno, como se de algo morto se tratasse. “Definir” e “definhar” tornar-se-iam, assim, indesejavelmente semelhantes.

Neste sentido, pretende-se que a natureza do que aqui se designa por “narração oral” se possa ir revelando a partir da observação de casos concretos, do entendimento

dos seus elementos, das suas características e especificidades. Por outro lado, que os conceitos operativos aqui presentes se possam apurar, encontrando as suas aplicabilidades, conforme a narrativa desta exposição vá permitindo uma aproximação ao objeto. É neste sentido que, por agora, e no que diz respeito a uma estratégia expositiva, interessa salvaguardar a aparente indefinição do termo “narração oral” e do universo de práticas que designa.

## **2. ESTADO DA ARTE**

### **2.1. Manuais de instrução**

O primeiro género de literatura dedicado às práticas de contar histórias em contextos urbanos e institucionalizados surge na forma de “manuais de instruções” e provém do universo anglo-saxónico, associada ao movimento de reforma educativa e à atividade das bibliotecas e das suas “horas do conto”. São educadoras e bibliotecárias as grandes impulsionadores destas dinâmicas e são elas as autoras destes primeiros títulos.

Em 1905, Sara Cone Bryant, conhecida especialmente pelos seus livros para a infância, publica *How to Tell Stories to Children* (Bryant 1905). Ainda que haja pouca informação biográfica disponível sobre si, a autora revela ter iniciado a sua aventura pela narração de histórias ao lecionar literatura germânica a alunas adultas (Bryant 1905: xiv-xv). Conclui-se, assim, que tem um percurso como educadora e que terá depois desenvolvido a sua atividade como narradora em escolas e bibliotecas públicas de Providence e Boston, como sugerem os seus agradecimentos no prefácio do livro (Bryant 1905: vi). Curiosamente, a obra foi traduzida e publicada em França pouco tempo depois, em 1911, com o título *Comment Raconter des Histoires à nos Enfants et quelques Histoires Racontées* (Bryant 1911), sendo difícil, no entanto, averiguar o impacto que terá causado. É um manual muito completo, que abre com algumas considerações sobre a figura do contador de histórias e as diferenças entre a leitura em voz alta e as práticas de narração oral sem recurso ao livro. Curiosamente, dá conta, já então, de um renovado interesse nesta atividade, consequência, segundo a autora, do seu reconhecimento enquanto instrumento pedagógico (Bryant 1911: xix). Propõe uma metodologia, visivelmente amparada na experiência, de seleção de repertórios, adaptação de textos e

preparação, abordando mesmo questões prosódicas e gestuais. Sugere, ainda, exercícios a desenvolver com as crianças após a narração das histórias. Disponibiliza, então, e como é recorrente neste gênero de manuais, um repertório de trinta e uma narrativas adaptadas pela autora, que inclui, entre outros, contos de inspiração tradicional, relatos bíblicos e ainda narrativas da saga arturiana. O repertório proposto está organizado por graus de escolaridade: jardim-de-infância e primeiro ano; segundo e terceiro; quarto e quinto. No fim, a autora oferece uma bibliografia de contos com mais de cinquenta títulos, incluindo, entre outros, coletâneas de contos maravilhosos, as *Mil e Uma Noites*, os contos dos irmãos Grimm ou as fábulas de Esopo. As considerações que Bryant tece ao apresentar esta bibliografia revela claramente uma consciência das particularidades do texto performativo, por oposição ao texto literário, e uma apologia das versões menos adaptadas para o público infantil, ou seja, mais próximas das suas versões tradicionais. Diz a autora:

The books in which the story-teller really finds worthy material are very few; those having material in a form easily adapted for telling are fewer. And when the few are found, they are usually not those already made or altered for children's use, they are the strong, close versions of old stories, or the original, modern form of new stories (Bryant 1911: 254).

Dez anos mais tarde, em 1915, Marie Shedlock, educadora franco-inglesa que se terá tornado uma importante influência nas bibliotecas e escolas norte-americanas, nos primeiros anos do século XX (Pellowski 1990: 98, Heywood 2001: 234), publica, nos Estados Unidos, *The Art of the Storyteller* (Shedlock 1915). Professora numa escola pública para raparigas em Londres, ao 46 anos, Marie Shedlock terá abandonado a carreira para se dedicar exclusivamente a contar histórias (Miller 2003: 222). Ficou conhecida especialmente pelas suas narrações dos contos de Hans Christian Andersen, no que seria um estilo inovador para a época. Sobre o impacto que teve o seu trabalho nos Estados Unidos, escreve Augusta Baker:

Shedlock did not use the affected speech that was in vogue at the time, nor she was didactic. It was her inspiration, as she traveled around the United States telling stories and lecturing on storytelling, that gave impetus to the idea of storytelling as a true art. Shedlock inspired others to become storytellers, among them Anna Cogswell Tyler, Moor's assistant at Pratt's, and Ruth Sawyer, one of America's best-known storytellers. After Shedlock's visit to Boston in 1902, regular library story hours were established (Baker e Greene 1977: 9).

Em *The Art of the Storyteller*, Shedlock segue o mesmo formato do livro de Bryant: uma primeira parte dedicada a questões da prática, seguida de um repertório de contos. E, como em Bryant, é visível uma experiência sedimentada por detrás das suas

considerações. No início do manual, a autora apresenta dificuldades comuns à prática de contar histórias, que incluem questões da narrativa em si, mas também performativas. Apresenta, neste contexto, e de forma muito pertinente, uma lista de “perigos” que o narrador enfrenta na sua prática. Alguns exemplos podem oferecer uma ideia da natureza dos perigos que enumera e sobre os quais tece considerações pertinentes: o perigo de acrescentar demasiados comentários, de estabelecer interação através de perguntas, ou ainda, de avaliar a eficácia da história através de reações visíveis na assistência.

O repertório que propõe é composto por versões literárias das mais variadas fontes, incluindo versões europeias e asiáticas de contos maravilhosos, contos de animais e de autor, e termina com três contos de Hans Christian Andersen. Shedlock disponibiliza no fim do livro, como o fizera Bryant, uma bibliografia exaustiva, organizada por fontes, como por exemplo, “Stories from the Fairy Book Series” de Andrew Lang (Shedlock 1915: 274), e por temas, como “Stories dealing with the success of the youngest child” (Shedlock 1915: 276).

Outro manual é publicado em 1918: *Educating by Story-Telling – Showing the Value of Story-Telling as an Educational Tool for the use of all Workers with Children*, de Katherine Dunlap Cather (1918), também autora de livros para a infância. Apesar de menos referenciada no contexto anglo-saxónico, com a exceção de Simon Heywood, que a cita uma vez na sua tese (Heywood 2001: 235), esta obra foi traduzida e adaptada para castelhano por Eliseo Diego e Maria Teresa Freyre de Andrade (Cather 1963), sendo publicada em Cuba, em 1963, e acabando por tornar-se uma “Bíblia de los narradores orales cubanos” (Sanfilippo 2007: 79). Ainda que seja difícil recolher dados biográficos da autora, o prefácio do livro indica que, à semelhança de Bryant e Shedlock, terá desenvolvido trabalho como narradora em diversos contextos:

This book has grown out of years of experience with children of all ages and all classes, and with, parents, teachers, librarians, and Sunday School, social centers, and settlement workers. The material comprising it was first used in something like its present form in the University of California Summer Session, 1914, and since then has been the basis of courses given in that institution, as well as in private classes and lecture work (Cather 1918: iii).

Numa primeira parte do livro, a autora propõe contos específicos mediante as idades, sugerindo ainda técnicas para a preparação e a narração de histórias, e inclui uma bibliografia na qual figuram as obras de Sara Cone Bryant (1905) e Marie Shedlock (1915), entre outras. É um trabalho bastante direcionado para objetivos pedagógicos específicos, como o desenvolvimento do gosto pela literatura, da música, ou ainda das

artes plásticas, propondo repertório e técnicas particulares para cada um dos casos. No segundo capítulo, a narração surge já enquanto ferramenta para o ensino de matérias escolares, como a história, a geografia e as ciências, acompanhadas de histórias adequadas aos seus conteúdos. No mesmo modelo de Bryant e Shedlock, a última parte da obra apresenta um repertório de contos de diversas fontes, sendo predominantes as versões germânicas de contos tradicionais.

Katherine Dunlap Cather publicou ainda *Story Telling for Teachers of Beginners and Primary Children* (Cather 1921), manual oficial da *Sunday School Council of Evangelical Denominations*, em que a autora se centra em questões práticas da preparação e da performance, evidenciando ainda estratégias de comunicação de uma moral.

Há, com efeito, uma proliferação de manuais do género, nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos da América, resultantes, sem dúvida, da grande dinâmica à volta da narração oral no contexto das escolas e bibliotecas. Entre outros títulos menos referenciados, exemplares são ainda *The Art of Story-Telling*, de Julia Darrow Cowles (1914), também autora de ficções históricas para a infância, e *Some Great Stories and How to Tell Them*, de Richard Thomas Wyche (1910), num caso masculino excepcional de um autor que foi ainda presidente da *National Story Teller's League*, fundada em 1903 na Universidade do Tennessee, sinal do grande dinamismo vivido na época. Outro exemplo excepcional de um autor masculino é *A Guide to Storytelling* (1926), de Arthur Burrell, publicado em Londres.

Ao longo do século XX, os manuais continuam a multiplicar-se nos Estados Unidos, país onde estas dinâmicas são visíveis mais cedo ou onde estão mais documentadas. Alguns dos títulos mais divulgados são, entre outros, *The Way of the Storyteller*, de Ruth Sawyer (1942), *Storytelling: Art and Technique*, de Augusta Baker e Ellin Greene (1977), *The Storyteller's Source Book*, de Margaret Read MacDonal (1982), ou ainda, *Storytelling: Process and Practice*, de Norman Livo e Sandra Rietz (1986).

Ainda que de forma menos prolífica, é também possível encontrar manuais publicados na América do Sul e na Europa depois da Segunda Grande Guerra. É o caso de *Pues señor... Cómo Debe Contarse el Cuento y Cuentos para Ser Contados*, de Elena Fortún (1991), autora espanhola exilada na Argentina, onde o livro foi primeiro publicado em 1947, ou de *Expériences dans l'Art de Raconter des Histoires*, de Jeanne Cappe (1952), publicado em França. Estas obras obedecem ao mesmo formato das suas

antecessoras anglo-saxônicas, propondo técnicas específicas para a narração e repertórios apropriados às diferentes faixas etárias. Um outro caso excepcional de um autor masculino vem do Brasil, com o pedagogo e matemático Júlio César de Melo e Sousa, que, em 1957, e através do pseudônimo Malba Tahan, publica *A Arte de Ler e Contar Histórias* (Tahan 1957). Seguindo o mesmo formato dos manuais, o autor propõe um repertório e disponibiliza orientações técnicas para contar, salientando as eficácias pedagógicas da narração de histórias em contexto escolar.

Ainda assim, os autores destes primeiros manuais são, como se pode constatar, maioritariamente mulheres, educadoras e bibliotecárias, muitas delas autoras de ficção para a infância. Mas à medida que os movimentos de narração oral se propagam um pouco por toda parte a partir dos anos setenta (Heyood 2000, Wilson 2006, Ryan 2003, Sanifillio 2007), resultando numa proliferação de manuais do género, os autores e as especificidades diversificam-se.

Servem os exemplos atrás descritos para documentar a atividade à volta da narração oral que se desenvolve desde o princípio do século XX, salientando ainda os contextos em que primeiro foi dinamizada, a escola e a biblioteca. Por outro lado, estes exemplos revelam as questões técnicas que essas primeiras experiências julgaram mais pertinentes, com uma grande predominância do repertório, das suas eficácias e especificidades. Sobretudo, reivindicam a pertinência destas práticas na atividade para a infância, salientando os aspetos pedagógicos e lúdicos da narração oral, um dos fatores mais relevantes no seu desenvolvimento destas práticas, facto que será aprofundado no próximo capítulo.

Atualmente, esta bibliografia é inesgotável e os “manuais de instrução” parecem ser, efetivamente, o mais disponível e divulgado género de literatura sobre as práticas de narração oral, como propõe Patrick Ryan (2003: 1). Escritas com o objetivo específico de divulgar e disponibilizar técnicas e repertórios, a maior parte estas obras carece de uma reflexão abrangente e acrescenta relativamente pouco à fórmula do manual. Por outro lado, veicula discursos sobre a história, as funções e as especificidades da disciplina, muitas vezes, sem referências alargadas. De qualquer forma, muitos destes manuais são visivelmente sustentados numa experiência efetiva, disponibilizando por isso conceitos e considerações pertinentes sobre a prática performativa e são, antes de mais, documentos essenciais da atividade e de um interesse editorial nestas matérias.

## 2.2. Obras teóricas

A primeira monografia a abordar as práticas de narração oral de forma abrangente e numa perspetiva histórica terá sido *The World of Storytelling*, de Anne Pellowski (1990), publicada pela primeira vez em 1977. É provavelmente, conforme afirma Patrick Ryan, “the most influential, and well-detailed, popular study describing storytelling” (Ryan 2003: 4).

Anne Pellowski é também autora de manuais como os atrás referidos (Pelowski 1984, 1987, 1995) e pertence ao mesmo universo de trabalho para a infância que, como se tem visto, configura um contexto de um grande dinamismo à volta da narração oral nos Estados Unidos. Formada em Artes e em *Library Sciences* pela Universidade de Columbia, a autora trabalhou na Biblioteca Pública de Nova Iorque, onde participou num seminário com Augusta Baker, ocasião em que terá surgido o seu interesse pela narração oral (Pellowski 1990: xv).

Na primeira parte do livro, Anne Pelowski procura uma definição de *storytelling* e apresenta referências históricas, regressando mesmo a exemplos pré-clássicos. A demanda apresenta, desde logo, algumas fragilidades e os exemplos citados levantam obstáculos difíceis de contornar. O enquadramento desta diligência, numa definição demasiado abrangente de *storytelling*, é a fonte principal de todas as questões:

The definition of storytelling used here is: the entire context of a moment when oral narration of stories in verse and/or prose, is performed or led by one person before a live audience; the narration may be spoken, chanted, or sung, with or without musical, pictorial, and/or other accompaniment, and may be learn from oral, printed or mechanically recorded sources; one of its purposes must be that of entertainment or delight and it must have at least a small element of spontaneity in the performance (Pellowski 1990: 18).

A definição proposta pela autora inclui, assim, uma grande diversidade de formas artísticas, distintas não apenas pelos procedimentos e técnicas, mas pelos contextos culturais e históricos. Esta variedade está organizada através de uma tipologia cujos critérios parecem variáveis, o que fragiliza os seus limites e estudo. No caso do primeiro tipo de narração, a que a autora chama *bardic storytelling*, a definição parte de um modelo performativo em que o artista “create and/or perform poetic oral narrations that chronicle events or praise the actions of illustrious forbears and leaders of a tribal, cultural or national group” (Pellowski 1990: 21). Conforme reconhece a autora, os limites entre esta tipologia e a seguinte, *religious storytelling*, podem ser ténues (ibidem). O critério de definição deste segundo tipo de narração, ao contrário do anterior, que se

sustenta no modelo performativo e no conteúdo das narrativas, prende-se efetivamente com a função e o contexto que lhe são reconhecidos. Nas palavras da autora:

Religious storytelling is that storytelling used by official or semi-official functionaries, leaders, and teacher of a religious group to explain or promulgate their religion through stories, rather than exclusively through memorization of laws, scripture, catechism and the like (Pellowski 1990: 44).

A autora não inclui nesta tipologia a narração de contos religiosos “by ordinary folk in everyday, non-ritualistic situations” (Pellowski 1990: 44), salientando o critério do contexto na definição dos tipos seguintes. Neste sentido, *folk stoytelling* consiste na prática de contar histórias que tem lugar inserida no quotidiano, em casa, no trabalho, em reuniões sociais ou religiosas, nas ruas ou nos mercados. Importa ainda ter em conta que nos critérios de definição desta tipologia “the persons who told the stories to adults and children were generally not trained in the art, except through practice and imitation” (Pellowski 1990: 66). A nomenclatura das tipologias seguintes, *theatrical storytelling*, *library and institutional storytelling*, *camp, park, and playground storytelling*, revela de forma clara os contextos que as definem. Se no caso do *theatrical storytelling* a autora se debruça sobre exemplos internacionais, com maior incidência nas práticas orientais, nos capítulos *library and institutional storytelling* e *camp, park, and playground storytelling*, as referências dizem respeito ao contexto contemporâneo norte-americano. A última tipologia, *hygienic and therapeutic storytelling*, é definida essencialmente pelas suas evidentes funções e objetivos.

Na terceira parte da obra, Pellowski centra-se em questões performativas, numa descrição de modelos e técnicas presentes em distintas tradições. Começa pelas fórmulas de abertura, incluindo ainda métodos de preparação, mais ou menos ritualizados (Pellowski 1990: 127-137). De seguida, analisa questões de estilo em diversas tradições, incluindo procedimentos de linguagem, trabalho vocal e modelos de interação com o público (Pellowski 1990: 138-157). Dedicar ainda um capítulo aos instrumentos musicais de acompanhamento, organizados pela sua tipologia: cordofones, idiofones, membranofones e aerofones (Pellowski 1990: 158-168). Debruça-se também sobre os adereços utilizados em diferentes modelos de narração, com grande incidência nas tradições orientais, como o *Kamishibai* ou o *Rakugo*, mas incluindo também a narração apoiada em livros ilustrados, forte componente dos movimentos de narração oral contemporâneos na Europa e nas Américas (Pellowski 1990: 169-190). Finalmente,

conclui esta parte da sua obra dedicada às fórmulas de encerramento (Pellowski 1990: 193-200).

Na última parte do livro, a autora incide sobre modelos de formação, formal ou informal, incluindo também os manuais publicados em inglês ao longo do século XX e a controversa questão dos direitos autorais sobre as narrativas ditas tradicionais (Pellowski 1990: 201-221). Encerra esta parte com uma reflexão sobre questões da oralidade, da contextualização cultural das narrativas e da sua publicação em coletâneas, defendendo finalmente a universalidade do ato de contar histórias (Pellowski 1990: 222-230). Guarda ainda um último e curto capítulo para enumerar alguns festivais nos Estados Unidos, Canadá e Europa (Pellowski 1990: 231-234).

A obra de Pellowski é, sem dúvida, exaustiva e dedicada, um percurso que apresenta uma grande variedade de fontes e suscita, por isso, inúmeras reflexões pertinentes. No entanto, a obra apresenta fragilidades consequentes da abrangência do seu conceito de *storytelling*, que permite incluir práticas muito distintas, de contextos geográficos e culturais particulares. Por outro lado, as categorias que propõe tornam-se pouco consistentes, não sendo claros os critérios que utiliza para a sua tipificação. De qualquer forma, fá-lo com uma sensibilidade que permite a reflexão, levantando questões da ordem dos contextos, das funções e das especificidades performativas. Acima de tudo, a grande quantidade de informação reunida e as inúmeras pistas de investigação que oferece são de grande utilidade para uma reflexão sobre as práticas de narração oral.

Outra obra norte-americana de referência é *The Storytellers' Journey: An America Revival* de Joseph Sobol (1999). Apesar de não explicitado no livro, é possível concluir que a obra resulta da tese anteriormente apresentada pelo autor, *Jonesborough Days: The National Storytelling Festival and the Contemporary Storytelling Revival Movement in America* (Sobol 1994). O trabalho incide exclusivamente sobre o movimento de *storytelling revival* nos Estados Unidos da América, centrando-se essencialmente na história do festival da *National Association for the Preservation and Perpetuation of Storytelling*, em Jonesborough, criado em 1972. Influenciado por Joseph Campbell e por Victor Turner, e numa perspetiva que o enquadra no estudos de performance, Sobol analisa o desenvolvimento do fenómeno do *storytelling revival* e da criação do festival de Jonesborough através de paralelismos com o que chama “mitos arquetipais”:

*The Storyteller's Journey*, then, is a mythography, an examination of the uses of myth in an artistic movement whose basic program is the search for myth in a demythologizing time. It examines the

stories we have told ourselves over the years to create, shape, and energize a vocational community (Sobol 1999: 15, *italico no original*).

Porventura demasiado próximo do fenómeno, como se pode observar na citação, e centrado no discurso e no imaginário do movimento, torna-se difícil acompanhar o pensamento de Sobol quando não se é também um “devoto”, termo que o próprio utiliza. Ainda assim, a sua obra é um documento das vontades e das convicções daqueles que estiveram na origem deste fenómeno nos Estados Unidos da América. Pertinente é, também, o reconhecimento de um arquétipo do contador de histórias, imagem que alimenta todos estes discursos, bem como a análise que faz do percurso dos artistas do movimento norte-americano, reconhecendo nas suas narrativas vocacionais um motivo de serendipidade que encontra paralelo em artistas de outros contextos, como se verá na observação dos casos de estudos.

Já neste século, surge outro trabalho de referência, *Storytelling and Theatre: Contemporary Storytellers and their Art*, de Michael Wilson (2006). É, como o próprio autor assume, “unashamedly centred around storytelling in Britain and Ireland” (ibidem: X). Com efeito, essa é a fragilidade de grande parte das referências disponíveis: uma delimitação geográfica pouco abrangente. As questões que coloca sobre a relação da narração oral com a tradição teatral, especialmente no que diz respeito ao teatro épico de Bertolt Brecht, torna-a uma reflexão incontornável. Infelizmente, centra-se demasiado nesta relação e pretere, assim, todas as outras influências e condições que permitiram e contextualizam o desenvolvimento das práticas de narração oral. Ainda assim, apresenta um modelo fundamental para a análise da performance narrativa, o *performance continuum*, como se verá no quinto capítulo dedicado à poética da narração oral. Acima de tudo, Wilson revela uma desconfiança saudável sobre estes discursos artísticos, buscando uma compreensão objetiva do fenómeno sobre o qual se tem construído toda uma mitologia contemporânea, como observado no trabalho de Joseph Sobol (1999).

Mais recentemente, surge uma grande variedade de obras, saídas também, como em todos os casos anteriores, das mãos dos próprios artistas. Em França, Michel Hindenoch publica *Conter: un art?* (Hindenoch 2012), cujo título reflete a problemática central do seu estudo. O autor debruça-se sobre questões práticas, da transposição da escrita para a performance, da presença e do olhar do narrador, com particular atenção ao tema da voz e da escuta. No entanto, as reflexões do autor parecem construir-se a partir

de uma experiência individual, de abordagens e propostas artísticas específicas, o que dificulta a sua transposição para outras realidades.

Já em Espanha, as *Palabras de Candil*, um projeto editorial dedicado ao universo da narração oral e da leitura, dirigido por Pep Bruno, tem empreendido o esforço de publicar uma coleção teórica na qual contribuem artistas reconhecidos no meio. Títulos como *Contar con los Cuentos*, de Estrella Ortiz (2009), *Palabra de Cuentero*, de Nicolás Buenaventura Vidal (2010a), *El Narrador Oral y el Imaginario*, de Pepito Mateo (2010) e *El Anfitrión, el Cocinero y el Arte de Contar Historias de Viva Voz*, de José Campanari (2013), vêm assim contribuir, ainda que timidamente, para uma literatura teórica na área da narração.

No universo académico, em contexto europeu, alguns projetos de investigação solitários, enquadrados em áreas diversas, resultaram em teses de doutoramento. Regra geral, e também aqui, a maior parte destes autores são eles próprios artistas. Centram-se, na maioria, ou a tal dedicam grande parte da sua energia, numa representação histórica e social do fenómeno dos movimentos de narração oral no seu país ou contexto geográfico.

Em 1998, Maria de Lourdes Patrini submeteu à *École des Hautes Études en Sciences Sociales* uma tese intitulada *Le Conteur Contemporain: un Étude de la Transmission et de la Réception Orales du Conte en France*, publicada mais tarde sob o título *Les conteurs se Racontent* (Patrini 2011). Centrada no movimento de *renouveau du conte* em França, a autora parte de uma metodologia fundada na entrevista exaustiva e na análise de discurso para retratar os narradores e a sua atividade, dando grande relevância ao aspeto social da profissão de narrador e refletindo também sobre a relação entre a prática contemporânea e a tradição oral (ibidem: 31-64). Interessa sublinhar que não realizou entrevistas apenas a artistas do movimento, mas também a narradores ditos “tradicionalistas”, informantes de recolhas realizadas na região de Auvergne. De seguida, contextualiza e analisa o movimento artístico, estabelecendo a prática contemporânea enquanto um novo fenómeno da oralidade, ainda que reconhecendo que “il est difficile de discerner les dimensions du nouveau style de contage que la société moderne exige” (ibidem: 101). Reflete, também, sobre a figura do narrador contemporâneo, questionando as suas práticas, contextos e funções (ibidem: 109-158) Finalmente, incide sobre questões da performance, analisando espetáculos de diversos narradores e tendo em conta o repertório, os recursos cénicos, a relação entre *performer* e público e a modulação

vocal. O seu trabalho vem, assim, chamar a atenção para o aspeto central da performance, numa abordagem semelhante ao presente estudo:

L'hypothèse centrale de ma recherche était que la performance est considérée comme un facteur constitutif de la formule orale. Elle est décisive pour l'efficacité de la transmission du conte oral, car c'est elle qui permet d'accrocher le récepteur au message oral (ibidem: 26).

No Reino Unido, Simon Heywood apresenta à Universidade de Sheffield a tese *Storytelling Revivalism in England and Wales: History, Performance and Interpretation* (Heywood 2001). Enquadra-se esse trabalho, segundo o autor, na área dos Estudos de Folclore, conforme a denominação anglo-saxónica, tendo por objeto de estudo o fenómeno do *storytelling revival* geograficamente localizado na Inglaterra e no País de Gales, como o próprio título indica. Está assim mais interessado nos discursos e nos contextos sociopolíticos destes movimentos, bem como nos elementos e processos de interação social que constituem um tipo particular de evento de narração oral, do que na análise poética do trabalho destes artistas.

No seu estudo, Heywood define o fenómeno do *storytelling revival* enquanto um processo descentralizado, ainda que consciente e programático, entendendo-o, deste modo, enquanto movimento artístico, ou uma subcultura, na aceção antropológica. Reconhecendo o papel central das narrativas ditas tradicionais no imaginário destes movimentos, realça ainda o facto de estes, ao visarem manifestamente o público adulto, se servirem de contos maravilhosos, material tradicionalmente reconhecido como indicado para a infância. O autor defende que, no contexto informal entre adultos, e excetuando o material épico versificado e cantado, os repertórios praticados em contextos tradicionais seriam de natureza mais breve, como as histórias de vida, os casos, as anedotas, ou as lendas urbanas (ibidem: 1-15). Assim, reconhece o objetivo manifesto destes movimentos de reintroduzir narrativas longas e maravilhosas para o público adulto, perseguido em duas esferas distintas: por um lado, um grupo de profissionais e semiprofissionais que exercem a sua atividade de acordo com uma economia cultural; por outro lado, um grupo informal de entusiastas, organizados em grupos de interesse.

Numa contribuição essencial para o presente estudo, o autor descreve duas linhas dinamizadoras destes movimentos: por um lado, aquela que promove a apropriação de narrativas de culturas distantes ou passadas na produção artística; por outro, aquela que defende a revitalização de uma arte ancestral desaparecida. Segundo o autor, a convivência destes discursos cria um paradoxo que será repetidamente evidenciado ao

longo do presente estudo e que o autor sintetiza nas seguintes palavras: “as well as being essentially appropriative in method, storytelling movements are apparently reactionary and nostalgic in tone and ideology” (ibidem: 4).

É assim, num processo de autointerpretação e autorrepresentação, que o termo *revival* entra no vocabulário de participantes e entusiastas, veiculando a ideia de que esta prática constitui o renascimento de uma arte supostamente desaparecida. Neste sentido, o autor reconhece o “revivalismo” como um processo histórico cujas dinâmicas sociais, políticas e artísticas tendem a rejeitar o passado imediato em prol de um tempo anterior mais fundamental. Este “revivalismo” é assim transversal a outras artes performativas, como a música e a dança, que ao longo do século XX revelaram um novo interesse pelas expressões artísticas vernaculares. E é neste sentido que o termo “revivalismo” se torna um conceito fundamental no presente estudo.

Depois de contextualizar historicamente o fenómeno britânico, Heywood analisa quatro eventos continuados de narração oral e, seguindo o modelo proposto por Dell Hymes (1980), centra-se nas questões dos discursos artísticos, dos repertórios e da receção, analisando ainda situações conversacionais entre praticantes e entusiastas, no sentido de reconhecer ideias, convicções e entendimentos comuns. Incide brevemente sobre o trabalho do *performer*, debruçando-se sobre as técnicas narrativas, bem como sobre o acompanhamento musical e o canto. No entanto, o estudo aqui é menos profundo, privilegiando-se o evento social em detrimento dos aspetos poéticos da performance (Heywood 2001: 282-431). No mesmo sentido, o seu objeto de estudo limita-se a um modelo de evento bastante particular, que apesar de encontrar paralelos noutros contextos, como o caso de Portugal, configura apenas mais uma das propostas desta nova disciplina que se tem instaurando, de forma muito variada, nas programações culturais.

Ainda no Reino Unido, *The Contemporary Storyteller in Context: A Study of Storytelling in Modern Society* é uma tese de doutoramento de Patrick Ryan (2003) submetida à Universidade de Glamorgan. O autor é, como no caso anterior, ele próprio narrador e apoia-se nas suas referências sobre o Reino Unido e os Estados Unidos da América. Sem investir demasiado numa contextualização e numa descrição histórica dos movimentos nesses dois contextos, questiona, num primeiro momento, os discursos artísticos aí presentes, salientando o facto de estes estarem essencialmente fundados em

ideias “românticas” relativas à prática de contar histórias e reconhecendo, ainda, a necessidade de uma teoria e de uma linguagem crítica.

Estruturando o seu pensamento a partir da ideia de texto, o autor debruça-se sobre várias questões de repertório, incidindo particularmente nos processos cognitivos e psicológicos de transmissão e fruição das histórias, bem como a influência destes na performance narrativa (ibidem: 50-68). Explora também os gêneros narrativos comumente presentes no trabalho destes artistas, questionando o seu caráter de oralidade e analisando influências literárias, cinematográficas, entre outras. Reconhece aqui três fontes ou gêneros: narrativas pessoais, textos literários e tradicionais, e “true traditional and folk narratives” (ibidem: 92-94). Ao analisar estes textos, refere ainda a importância da paratextualidade no ato performativo e evidencia os aspectos metanarrativos (ibidem: 81-82). Ryan explora ainda a ideia de uma identidade do artista, central num modelo em que o *performer*, ainda que se identifique com a função de narrador, apresenta-se a si próprio. Do mesmo modo, se cumpre um papel performativo no contexto do evento, também o cumpre fora do contexto da performance, já que se identifica com uma figura socialmente reconhecível: o contador de histórias. Analisa assim as motivações, os discursos e as práticas dos narradores à volta dessa “mega-identidade”, bem como os seus processos de construção (Ryan 2003: 96-124).

Partindo da metodologia proposta por Tamar Alexander e Michal Govrin (1983), o autor avalia os três eixos que, segundo esta abordagem, constituem a performance narrativa: o teatral, o oratório e o literário. Estes eixos manifestam-se em modos ou estilos, de acordo com a utilização da voz, do gesto e do tipo de relação com o público. Estes modos são, em primeiro lugar, consequência do posicionamento do *performer* em relação à narrativa, e são combinatórios: o *storyteller mode*, em que o *performer* se dirige diretamente ao público, o *synoptic mode*, em que é utilizado simplesmente o discurso indireto, o *proximate mode*, em que o *performer* se envolve de tal modo na história que é levado a mimetizar ações e personagens, podendo utilizar o discurso direto, e o *character mode*, em que a personagem ou as personagens da narrativa são representadas. No entanto, apesar de reconhecer a centralidade das questões da distância entre o narrador e a narrativa representada, Ryan apresenta estes modos como formas estanques, questionando determinadas opções a partir de um entendimento pessoal.

O autor dedica ainda um capítulo a questões de receção, assumindo o papel de observador participativo. Neste sentido, rejeita uma abordagem semiótica e procura, por

sua vez, instrumentos para analisar os processos mentais dos participantes da *storytelling experience*:

Genuine storytelling, in essence, exists solely among interactions of teller, listener, text and space, with interaction leading to a qualitative transformation involving all participants' cognition. Transformation, that is, an altered mental state such as liminality, flow and/or storytelling experience, is required if storytelling is truly an art form (Ryan 2003: 150).

Finalmente, Ryan dedica-se a questões do espaço performativo e narrativo. Por um lado, debruça-se sobre os espaços concretos dos locais onde decorrem as performances, bem como a sua organização e utilização por parte do performer, atendendo a aspetos da proxémia, incluindo a distância entre este e o público. Por outro lado, centra-se nos meios textuais e paratextuais de representação, incidindo nos processos cognitivos de *performers* e participantes (ibidem: 205-255).

Muito útil na reflexão sobre os discursos e ideias românticas associados aos movimentos de narração oral, e ainda que avançando na análise da aspetos performativos pertinentes, o trabalho de Ryan centra-se essencialmente na experiência de contar e ouvir histórias, nos processos cognitivos que, enfim, não são contemplados no presente estudo. De outro modo, o autor apresenta um discurso manifestamente condicionado por convicções de ordem estética, estabelecendo critérios de legitimação e identificando o que é e, por conseguinte, o que não é “genuíno” nestas práticas, como se pode observar na citação acima.

Mais a sul da Europa, outra tese dedicada ao fenómeno é *El Renacimiento de la Narración Oral en Italia y España (1985-2005)* de Marina Sanfilippo (2007), submetida à Universidade Nacional de Educação à Distância em 2005, no Departamento de Literatura Espanhola e Teoria da Literatura, que veio a ser publicada dois anos mais tarde. Partindo de um questionário distribuído a profissionais espanhóis e italianos, a autora faz um recenseamento e uma história da prática de narração ao longo de duas décadas. Procura, antes de mais, responder a questões de relevo, como a polémica dos limites entre a narração oral e o teatro ou, ainda, a relação entre a disciplina contemporânea e o que seriam as práticas ditas tradicionais. Para isso, aprofunda um entendimento da oralidade enquanto fenómeno distinto da escrita, o que aproxima a narração oral de outras artes performativas. A autora conclui, assim, que:

la narración oral es una modalidad artística que presenta muchos elementos que se manifiestan también en el teatro contemporáneo, al igual que muchas manifestaciones escénicas de la cultura popular, que los protagonistas del siglo XX han recuperado y reinsertado en el teatro culto (ibidem: 67).

Neste sentido, parece entender a narração oral enquanto uma nova forma teatral, apoiando-se no facto do fenómeno italiano do *teatro di narrazione* (ibidem: 67), e aproximando-se assim da perspetiva de Michael Wilson, atrás referida (Wilson 2006).

Sanfilippo faz ainda uma breve, mas informada, contextualização histórica, incidindo sobre a Europa e a América Latina, para depois descrever o fenómeno em Espanha, debruçando-se sobre alguns dos seus protagonistas, os seus espaços e eventos (Sanfilippo 2007: 77-100). Identifica aqui a importância de dois fatores essenciais ao seu desenvolvimento no princípio dos anos noventa do século XX: a atividade da Biblioteca Pública de Guadalajara e as ações de formação levadas a cabo por Francisco Garzón Céspedes (ibidem: 89-90). Explora ainda, através dos questionários, os percursos de formação dos narradores, os regimes de dedicação, a pertença ou não a uma associação de profissionais, os espaços e os públicos para quem exerce a sua atividade, a relação com o repertório, bem como outras questões associadas à profissionalização, incluindo ainda considerações sobre os limites e as especificidades da narração oral.

No que diz respeito a Itália, a autora contextualiza o surgimento da narração oral no contexto teatral, acompanhando o desenvolvimento do *teatro di narrazione*, como atrás referido. Estrutura assim a sua pesquisa em protagonistas deste movimento, como Marco Baliani, Marco Paolini ou Ascanio Celestini, e debruça-se sobre alguns dos seus espetáculos, salientando os discursos políticos e sociais presentes no trabalho destes artistas (ibidem: 101-160).

Num último capítulo, a autora incide, em primeiro lugar, sobre a figura do narrador oral, discorrendo sobre as suas especificidades técnicas e observando as representações de “narradores tradicionais” presentes no trabalho dos folcloristas, para depois se debruçar, a partir dos questionários, sobre os campos de interesse de que provém e a sua presente situação profissional (ibidem: 161-174). De seguida, dedica-se a questões de repertório e categoriza dois tipos distintos de fontes – as tradicionais e as literárias –, reconhecendo consequências específicas do trabalho sobre cada um (ibidem: 175- 222). No que diz respeito às fontes ditas tradicionais, analisa, sempre a partir dos questionários, a relação do artista com a sua fonte, os critérios de seleção de uma narrativa, bem como a procedência geográfica das mesmas. Sobre a fontes literárias, observa os processos de “oralização” do texto, os autores mais selecionados, debruçando-se sobre questões relacionadas com os direitos autorais. No geral, analisa os processos criativos, servindo-se novamente da análise das entrevistas.

O trabalho de Sanfilippo é um documento informado sobre a realidade da narração em Espanha e Itália, apesar de manifestar um desequilíbrio, já que dedica aproximadamente vinte e cinco páginas ao caso espanhol e cinquenta ao italiano. Da mesma forma, o último é retratado com maior pormenor e estruturado em função de artistas a quem a autora dedica alguma atenção. É justamente nessa parte da obra que se manifesta uma questão essencial, que infelizmente, para o presente estudo, parece não estar suficientemente argumentada: o facto de nele se incluir um fenómeno particular, o *teatro di narrazione*, cuja tradição, práticas e contextos podem levantar questões sobre a pertinência do seu enquadramento num estudo sobre os movimentos de narração oral.

Los caminos de este renacimiento tienen, desde el principio, características distintas en Italia y en España, como se verá más adelante, y esto conlleva también que los estudios sobre el tema no guarden la misma proporción en los dos países. En Italia la narración oral es una práctica realizada por artistas teatrales, es más, según algunos críticos representa un auténtico género teatral dentro del teatro italiano contemporáneo (Sanfilippo 2007: 19).

A consequência desta opção é uma aparente desconexão entre o estudo da realidade espanhola e a italiana, apresentando contextos e práticas distintas que a autora parece não conseguir fazer dialogar. As distâncias linguísticas, a diferença de repertórios, tipos de eventos e de percursos artísticos, bem como a incomunicabilidade das redes de programação, questionam enfim um estudo conjunto sobre os dois países, já que os fenómenos parecem herméticos relativamente um ao outro.

Mais recentemente, vindo do campo da sociologia, encontra-se a tese de Anne-Sophie Haeringer, *Acclimater le Conte sous nos Latitudes: Une Sociologie Pragmatique du Renouveau du Conte* (Haeringer 2011), submetida à Universidade de Lyon. Num primeiro momento, o trabalho centra-se no conto no seu estado “bibliográfico” (ibidem: 33-173), numa revisão das distintas abordagens ao estudo das narrativas ditas tradicionais, de Vladimir Propp a Lévi-Strauss, salientando ainda a sua pertinência enquanto objeto etnológico. A partir daqui, a autora abre caminho para analisar o fenómeno do *renouveau du conte* em França enquanto processo de “aclimatização” desse material textual, conforme o título da tese.

No contexto do fenómeno francês, a autora reconhece duas atitudes distintas presentes no movimento do *renouveau du conte*, informando de forma fundamental o presente estudo: uma via *etnologisante*, que corresponde a uma lógica revivalista e utilitarista das práticas de narração oral, e uma via *esthétisante*, que procura afirmar a natureza artística destas práticas contemporâneas. Começa então a sua análise abordando

o conto enquanto instrumento de “proximidade” no contexto de um projeto social da associação *Forêt des Contes em Vocance*, dedicada essencialmente à integração de comunidades imigrantes (ibidem: 173-247). Em causa, neste primeiro caso de estudo, estão as eficácias do conto e do ato de contar no trabalho com a comunidade.

Tous ces éléments pris ensemble font de la Forêt des Contes en Vocance, et plus particulièrement du conte, un excellent opérateur pour des pouvoirs publics préoccupés par l’administration des territoires dont ils ont la charge, inquiets de voir les relations entre ceux qui les habitent se dégrader, du fait de l’exil et des ruptures identitaires, du fait de la précarité, de l’isolement ou de l’exode rural (ibidem: 239).

No seu segundo caso de estudo, o trabalho do narrador Jean Pocherot, a autora explora um processo de trabalho que parte de um repertório constituído por textos “gráficos”, analisando o modo como a escrita e a oralidade, aparentemente paradoxais, se combinam numa nova “aclimatização” do conto (ibidem: 247-443). Ainda aqui, descreve e analisa o evento intitulado *La Nuit des Contes*, dinamizado por este narrador e pelos *Ateliers de la Rue Raisin*. Neste caso, segundo a autora, o conto está em processo de transmissão num contexto natural, a escola ou o jardim municipal:

Partant des textes écrits, Jean Porcherot s’y introduit, en défait les coutures pour les rendre maniables, c’est-à-dire susceptibles d’être en prise avec la situation de contagé. Traiter le mal par le mal, c’est ainsi contribuer à la relance de la transmission orale tout en en développant une acception patrimoniale, en acte. L’oralité de Jean Porcherot est une oralité au second degré (Haeringer 2011: 439).

De seguida, a autora dedica-se à narração oral enquanto expressão artística. Para tal, serve-se do caso do *Labo da Maison du Conte* de Chavilly-Larue e do seu trabalho de pesquisa prática na área da narração (ibidem: 443-551). Dirigido por Abbi Patrix, o *Labo* é um espaço que reúne narradores num processo criativo conjunto, enquadrando-os institucionalmente enquanto “artistas”. Aqui, então, a narração oral não é já apercebida enquanto instrumento, nem meio através do qual o conto se reatualiza, mas expressão *à part entière*, dando por isso lugar ao espetáculo e à elevação da prática ao estatuto de disciplina artística.

Finalmente, Haeringer analisa o processo de institucionalização da narração oral através de uma estrutura que trabalha em “nome do conto”, buscando a sua legitimação e divulgação junto dos poderes públicos (ibidem: 551-627). Neste ponto, o seu caso de estudo é o *Mondoral*, um programa de ações junto do Ministério da Cultura Francês concebido por três estruturas de criação e programação: a *Maison du Conte* de Chavilly-

Larue, o *Conservatoire Contemporain de Littérature Oraie* em Vendôme e o *Centre des Arts du Récit* em Isère.

Ainda que o estudo seja geograficamente circunscrito, o trabalho de Anne-Sophie Haeringer é profundo: aborda questões dos repertórios, dos discursos artísticos, dos métodos de trabalho e faz, dada a natureza sociológica da abordagem, uma análise cuidada dos contextos e condições para o desenvolvimento da narração oral nesse espaço geográfico. Neste sentido, as suas observações permitem a transposição a outros contextos e práticas, lançando questões e propondo metodologias de análise pertinentes. Do mesmo modo, o reconhecimento de atitudes e motivações *ethnologisantes* e *esthétisantes* no seio dos movimentos de narração oral, que diferencia a prática “aplicada” da disciplina “artística”, é um modelo fundamental para o presente estudo.

Ao deslocar a atenção para as aplicabilidades pedagógicas, o número de trabalhos sobre a narração oral cresce exponencialmente. Na área do ensino, especificamente, surgem títulos como *Storytelling in the Classroom: Theoretical and Empirical Perspectives Relevant to the Development fo Literacy*, de Jean Ferguson Dunning (1999), da Universidade de Londres, *Storytelling as a Teaching Strategy in the English Language Classroom in Iceland*, de Patience Adjahoe Karlsson (2012), da Universidade da Islândia, *Storytelling Engagement in the Classroom: Observable Behavioural Cues of Children's Story Experiences*, de Julie Mundy-Taylor (2013), da Universidade de Newcastle, para dar alguns exemplos. As perspetivas destes trabalhos, os seus objetivos e conclusões, ainda que extremamente pertinentes, não informaram de forma expressiva a presente tese.

Concluindo, no que diz respeito aos trabalhos académicos identificados ao longo da investigação, importa salientar as delimitações geográficas dos seus objetos de estudo. Do ponto de vista desta reflexão e dos seus objetivos, esta circunscrição apresenta-se muitas vezes como uma fragilidade, essencialmente porque esses trabalhos não têm em conta repertórios, modos de fazer e contextos significativamente distintos da variedade de exemplos sobre os quais se debruçam. Importa lembrar que se enquadram em áreas de estudo diversas, apresentando abordagens e metodologias distintas e que, com a exceção dos trabalhos britânicos, não se informam reciprocamente. A tese de Maria Patrini enquadra-se nos estudos de Antropologia, na *École des Hautes Études en Science Sociales*, e foi orientada por Nicole Belmont, uma referência no estudo dos contos de tradição oral (Belmont 1999). Simon Heywood e Patrick Ryan partem também eles de

abordagens muito distintas. Por sua vez, a investigação de Marina Sanfilippo enquadrar-se num departamento de literatura espanhola e teoria da literatura. Já o trabalho de Anne-Sophie Haeringer, ainda que realizado na Faculdade de Antropologia e Sociologia da Universidade de Lyon, é um estudo assumidamente enquadrado na escola da sociologia pragmática francesa. É assim que, com efeito, à exceção de Patrick Ryan, que refere amiúde a tese de Simon Heywood, os outros trabalhos não comunicam entre si. Na tese de Anne-Sophie Haeringer, ainda que o trabalho de Maria Patrini seja referido na bibliografia, a influência desta passa despercebida. Por sua vez, Marina Sanfilippo não se refere a nenhuma das outras teses.

Esta diversidade, se diz da capacidade de o fenómeno interessar e poder ser abordado desde diferentes disciplinas, revelando o seu potencial transdisciplinar, expressa antes de mais a orfandade teórica em que estas práticas se encontram. Consequência disto é uma ausência de comunicação, de conceitos e modelos de análise comuns, que agravada pela diversidade linguística e pela concisa delimitação geográfica dos fenómenos estudados, dificulta o diálogo. É neste ponto que a presente tese procura afirmar uma das suas pertinências.

### **2.3. Coletâneas e Atas de Colóquios**

Entretanto, ao longo do desenvolvimento das práticas de narração oral, um pouco por toda a parte, aparecem coletâneas sobre o tema, com maior ou menor contribuição académica. Alguns desses trabalhos revelam um esforço transdisciplinar, aproximando numa mesma obra olhares provenientes de diferentes disciplinas. É o caso de *Who Says? Essays on Pivotal Issues in Contemporary Storytelling*, editada por Carol L. Birch e Melissa A. Heckler (1996). Trata-se de uma coletânea que, segundo as autoras, reúne artigos de “storytellers, folklorists, anthropologists, and theorists in the fields of literature, communication, education and the performing arts” (Birch e Heckler 1996: 9). Tendo por referência a realidade norte-americana, esta obra representa o esforço de promover uma reflexão sistemática e transdisciplinar sobre a narração oral, debruçando-se sobre questões do repertório, da relação entre a prática contemporânea e a tradição oral, bem como sobre aspetos performativos. É de salientar a contribuição de Barre Toelken com o artigo “The Icebergs of Folktale: Misconception, Misuse, Abuse” (Birch e Heckler 1996: 33-63), uma visão distanciada e crítica dos preconceitos e discursos sobre a narração oral, que sobressai do conjunto dos outros textos.

Outra coletânea que se propõe transdisciplinar é *Dime Cómo Cuentas... Narradores Folkloricos y Narradores Urbanos Profesionales*, coordenado por María Inés Palleiro e Fernando Fischman (2009). Com uma mais vincada dimensão académica, o trabalho centra-se na relação entre a prática contemporânea e a tradição oral na América do Sul. As contribuições, essencialmente dos dois coordenadores, procuram uma definição do que chamam *narración oral escénica* e debruçam-se tanto sobre questões da performance como de repertório. Neste sentido, analisam os processos de “aclimatização”, para voltar ao termo de Anne-Sophie Haeringer, no contexto da atividade dos *narradores urbanos profesionales*.

Noutro sentido, algumas obras reúnem contributos dos próprios narradores, propondo reflexões sobre a prática, relatos de percursos pessoais, testemunhos da realidade do país ou da região onde trabalham. É o caso de publicações brasileiras como *Contadores de Histórias: Um Exercício para Muitas Vozes*, pela mão de Benita Prieto (2011), e *A Arte de Encantar: O Contador Contemporâneo e seus Olhares*, organizado por Fabiano Moraes e Lenice Gomes (2012).

Já em França, eventos seminais dão azo à publicação de atas. O primeiro, o colóquio realizado no *Musée National des Arts et Traditions Populaires* em 1989, resultou na publicação de *Le Renouveau du Conte – The Revival of Storytelling* sob a direção de Geneviève Calame-Griaule (2001). Conta maioritariamente com a contribuição de narradores para uma reflexão sobre a natureza do movimento do *renouveau du conte*, procurando também uma imagem internacional dessa realidade, e contando com a participação de artistas internacionais. As contribuições debruçam-se ainda sobre questões de repertório, sobre as funções sociais da prática de narração, bem como sobre a atividade dos artistas e as suas distintas abordagens. O segundo evento, *Pourquoi Faut-il Raconter des Histoires?*, organizado no *Théâtre du Rond-Point* em 2004, teve as atas publicadas em dois volumes, sob a direção de Bruno de Salle, Michel Jolivet, Henri Touati e Francis Cransac (2005 e 2006), e contou essencialmente com a contribuição de narradores.

## 2.4. Publicações periódicas

Tendo em conta apenas o contexto europeu, poucas são as revistas dedicadas ao tema. No Reino Unido, haverá pelo menos duas: *Facts & Fiction*<sup>17</sup> e *Storyline*, da *Society for Storytelling*<sup>18</sup>, cujo editor é Simon Heywood. Em França, uma das revistas mais divulgadas será a trimestral *La Grande Oreille*<sup>19</sup>. Na Catalunha, é publicada semestralmente a revista *Tantàgora*<sup>20</sup>, em formato digital. Também em Espanha, a AEDA, associação de profissionais já referida, publica *online* a revista *El Aedo*<sup>21</sup>. É difícil mapear a influência destas publicações, mas a observação realizada ao longo deste estudo permite supor que a sua distribuição não transpõe o contexto específico dos seus movimentos artísticos e as suas barreiras linguísticas.

## 3. DA NECESSIDADE DE UMA TEORIA

A representação do estado da arte da narração oral enquanto prática contemporânea e urbana no contexto destes movimentos artísticos encontra limitações óbvias, que ainda assim devem ficar registadas. Em primeiro lugar, e no que diz respeito à produção académica, a ausência de uma tradição e a heterogeneidade disciplinar não permite uma mobilidade de conteúdos através de redes de investigação e de publicações especializadas. Em segundo lugar, a diversidade geográfica do fenómeno, atestada na literatura sobre o tema, se configura uma heterogeneidade de contextos e, muito importante neste caso, de redes de informação e de divulgação editorial, dificulta o conhecimento e o acesso a determinados títulos. Finalmente, e que não menos importante, as condicionantes linguísticas circunscrevem de forma significativa o território desta pesquisa.

De qualquer forma, é evidente a escassez de produção teórica, assim como uma certa indefinição do campo de estudo. A diversidade disciplinar desta bibliografia não significa necessariamente uma transdisciplinaridade, mas antes, como se verifica no conjunto de exemplos referidos, uma ausência de filiação comum, uma carência de

<sup>17</sup> <http://www.petecastle.co.uk/fandf/enter.htm> (acedido a 15 de março de 2016).

<sup>18</sup> <http://www.sfs.org.uk/storylines> (acedido a 15 de março de 2016).

<sup>19</sup> <http://www.lagrandeoreille.com/> (acedido a 15 de março de 2016).

<sup>20</sup> <http://tantagora.net/category/4-edicio/revistes/> (acedido a 15 de março de 2016).

<sup>21</sup> <http://narracionoral.es/index.php/es/biblioteca/revista-el-aedo> (acedido a 15 de março de 2016).

edifício teórico, de espaço no seio da academia, de conceitos e metodologias específicas. Com efeito, o estudo da narração oral enquanto prática artística contemporânea encontra ainda um espaço marginal, uma orfandade que lhe permite ser acolhida ora sob o abrigo dos estudos da tradição oral, ora da teoria da literatura, ora da sociologia e da antropologia, e nunca no enquadramento da artes performativas.

Por outro lado, a reflexão existente é, como se pode constatar, normalmente limitada a um território conciso, salientando-se por isso as especificidades dos seus contextos, práticas e agentes. Estas limitações geográficas dos objetos de estudo, associadas à diversidade do fenómeno, à ausência de uma linguagem crítica comum e, finalmente, à diversidade linguística, dificultam a transposição dos conceitos e modelos de análise propostos nas diversas abordagens.

De notar, ainda, é o facto de grande parte desta teoria ser produzida por praticantes, o que não configura, do ponto de vista deste estudo, um problema, mas reflete a situação de marginalidade destas práticas. Com raríssimas exceções, como as de Anne-Sophie Haeringer (2011), o interesse académico pela narração oral não consegue ainda ultrapassar os círculos dos seus praticantes e entusiastas.

Neste sentido, este estudo reconhece a urgência de uma teoria inclusiva que permita apreender a diversidade do fenómeno e conceitos que possibilitem a comunicação entre essas realidades distintas. Com efeito, esta tem sido uma das questões essenciais na reflexão sobre o tema. Na introdução de *Who Says? Essays on Pivotal Issues in Contemporary Storytelling*, afirmam as autoras:

One of the most pivotal issues in storytelling today is how to respect different models in developing a critical language for approaching and assessing contemporary story occasions with widely diverse audiences, tellers, and types of material (BIRCH e HECKLER 1996: 9).

Já no século XXI, em que estas práticas proliferaram de forma visível um pouco por toda a parte, também Marina Sanfilippo reconhece a escassez de trabalhos teóricos sobre o tema, bem como a necessidade de socorrer-se de diversas disciplinas:

a largo de mi investigación me serviré de los recursos que ofrecen la crítica literaria (en su doble vertiente narrativa y dramática), la lingüística, la teoría de la comunicación y la retórica, el folclore y la etnología, la sociología, etc., para intentar así delimitar un objeto de estudio como la narración oral artística o literaria, al que escasos estudiosos se han acercado (Sanfilippo 2007: 16).

Patrick Ryan, por sua vez, reconhece esta escassez e aponta algumas das suas razões:

The lack of a workable, critical language in contemporary storytelling arises partly because in the past cultural critics ignored storytelling, or took it and its meaning for granted. No language was established to quantify and qualify its development, neither was its history consistently considered or portrayed. Perhaps this was because of its ubiquitous nature, or because rare reports mostly describe it as the activity of women, children, and the elderly: being an activity of the marginalized, storytelling was considered unworthy of serious study (Ryan 2003: 1).

Nesta citação, Ryan reconhece dois obstáculos fundamentais à legitimação das práticas de narração oral, não apenas enquanto disciplina artística, mas também enquanto objeto de estudo. Como se referiu ao tratar-se dos problemas de definição, e como se verá de forma mais exaustiva a propósito do desenvolvimento, especialização e profissionalização das práticas de narração oral, a ubiquidade do ato de contar histórias releva-o para a esfera do quotidiano e apresenta-o enquanto prática não especializada. Por outro lado, as representações produzidas por uma cultura urbana e alfabetizada, em parte herdadas dos discursos românticos, ao conservar preconceitos relativos aos meios e agentes do fenómeno de transmissão oral de patrimónios, narrativos ou não, dificultaram a sua legitimação enquanto objeto de estudo (Bauman 1986: 1-2, Finnegan 1992: 1). Estes preconceitos contaminam de igual modo as representações das práticas contemporâneas de narração oral.

Neste sentido, e independentemente das suas possíveis causas, a escassez teórica sobre as práticas contemporâneas de narração oral torna essencial a construção de um edifício teórico, com modelos de análise e uma linguagem específica capaz de abarcar a sua diversidade de contextos, agentes e modos de fazer.

#### **4. OBJETIVOS, ABORDAGEM E METODOLOGIA**

Identificada uma escassez teórica sobre este “renascimento” das práticas de narração oral, importa reconhecer que os estudos existentes contribuem de forma significativa para a representação do desenvolvimento do fenómeno nos seus contextos geográficos. Através de questionários e entrevistas, reconhecem os percursos dos seus protagonistas e a história do desenvolvimento destas práticas numa conjuntura de revivalismo cultural. A partir daqui, propõem categorias de narradores, percursos vocacionais e repertórios. Pela observação, visam analisar os processos sociais

envolvidos nestes eventos e os modos de recepção. Propõem então tipologias de espaços e de públicos, reconhecendo as funções e os objetivos diversos destas atividades. Questionam, ainda, assumindo abordagens por vezes divergentes, o enquadramento destas práticas contemporâneas e urbanas nos processos de transmissão de um património imaterial, o seu estatuto de oralidade e as suas funções sociais. Finalmente, investem pouco na análise da poética, nos aspetos performativos, nos seus recursos técnicos e processos criativos. Do mesmo modo, a sua delimitação geográfica e uma ausência de comunicação conceptual pode dificultar a transposição de conceitos e metodologias para outras realidades.

Neste sentido, o presente estudo assume, em primeiro lugar, o objetivo de estabelecer ligações entre as diversas contribuições teóricas existentes sobre o fenómeno do “renascimento” das práticas de narração oral, no sentido de identificar, a partir da representação de realidades diversas, um universo comum de preocupações, conceitos e abordagens que permita fundar um edifício teórico inclusivo. Este trabalho comparativo, que permite reconhecer paralelismos entre os contextos, as práticas e os agentes de diferentes realidades geográficas e linguísticas, constitui o grande eixo central deste estudo. Procura contribuir, assim, para um edifício e uma linguagem teórica já reconhecidos como urgentes, mas que se pretendem, acima de tudo, inclusivos, capazes de operar sobre realidades, modos de fazer, contextos e economias tão diversas como as que se podem observar nas diferentes geografias onde o fenómeno tem lugar.

Do mesmo modo, através da observação de casos concretos, o presente estudo pretende reconhecer recursos poéticos comuns à diversidade de propostas artísticas enquadradas nestes movimentos. Procura, assim, contribuir para o estabelecimento de estatutos ontológicos e de uma epistemologia adequados a estas práticas, assumindo que estas constituem uma atividade artística específica, que ocupa territórios próprios, propõe processos criativos e obras de natureza particular.

Centrado nas questões de produção, na identificação e análise dos recursos poéticos utilizados por estes artistas nas suas performances, este estudo assume uma abordagem qualitativa fundada, por um lado, numa pesquisa bibliográfica transdisciplinar de onde emergem conceitos e metodologias de análise da poética destes artistas e, por outro, numa observação participativa de estudo de casos.

Dada a natureza do investigador, também artista na área da narração oral, é pertinente referir a presença de uma prática simultânea ao estudo. No entanto, ainda que

esta constitua um espaço de experimentação, não foi, nem deve ser entendida, como eixo sobre o qual se organizou esta tese. Essencial no processo experienciado pelo investigador, na esfera das motivações e dos questionamentos, lugar de teste e reflexão prática, exigiu método e distanciamento. Com efeito, esta experiência prática impõe uma contínua avaliação e confrontação com os dados provenientes da pesquisa bibliográfica e da observação dos casos de estudo. Ainda assim, a experiência do fazer está plasmada em toda a reflexão, é dela origem e consequência, e determina um objetivo manifesto de reconhecimento da narração oral enquanto disciplina artística e profissional no âmbito das artes performativas. Neste sentido, o percurso do investigador torna-se um pressuposto incontornável de uma abordagem qualitativa e fenomenológica centrada nos aspetos poéticos das práticas de narração oral e a atividade artística paralela configura um espaço de experimentação que, devidamente balizado pela reflexão teórica, nutre este estudo de forma inestimável.

#### **4.1. Pesquisa bibliográfica**

Uma vez reconhecida a ausência de um edifício teórico e a necessidade de encontrar conceitos e instrumentos de análise, a pesquisa bibliográfica tornou-se um eixo estruturante deste estudo. Constituiu uma primeira aproximação teórica ao objeto e procedeu da experiência artística e profissional do investigador, possibilitando, antes de mais, a construção de um estado da arte que permitiu reconhecer caminhos de investigação.

Numa pesquisa bibliográfica, inevitavelmente, uma leitura conduz a outras, sendo natural que, no decorrer de um estudo a longo prazo, novos trabalhos sejam publicados e divulgados. Por outro lado, o trabalho de observação, a par com a atividade artística, que implicam a criação de relações com novos agentes, a participação em conferências e festivais, bem como a atividade no seio de plataformas de comunicação, como a *Federation for European Storytelling*<sup>22</sup>, acrescentam continuamente, e por vezes de forma espontânea, novas propostas de leitura. Os caminhos abertos por este processo dinâmico não se esgotam, nem se interrompem à medida que o trabalho avança. Pelo contrário, novos materiais fazem constantemente questionar percursos já traçados, acrescentar ou responder a questões que pareciam paralisar a reflexão.

---

<sup>22</sup> <http://www.fest-network.eu/> (acedido a 15 de março de 2016).

Esta natureza dinâmica, própria de qualquer pesquisa bibliográfica, é exponenciada, resultado da orfandade teórica atrás identificada e da dispersão causada pela ubiquidade da narrativa nos discursos teóricos das mais diversas disciplinas. Como referido, se os trabalhos teóricos sobre a narração oral escasseiam, se é reconhecida uma necessidade de um edifício teórico, a sua construção implica uma expressiva transdisciplinaridade. Tem início, desde logo, e como já referido, na diversidade de campos de estudo das teses sobre o tema (Heywood 2001, Patrini 2002, Ryan 2003, Sanfilippo 2007, Haeringer 2001), na diversidade disciplinar presente em algumas das coletâneas mais referenciadas (Birch e Heckler 1996, Calame-Griaule 2001), bem como na profusão de áreas de onde provêm os maiores contributos para uma teoria que combina os estudos de folclore centrados na performance (Bauman 1984, 1986; Finnegan 1977, 1988, 1992; Dégh 1989; Zumthor 1990), os contos tradicionais (Zipes 1979; Warner 1995, 2014; Von Franz 1995; Belmont 1999, Ferrer 2013), a teoria da narrativa (Genette 1996, 1980, 1986; Chatman 1978, Fludernik 1996, 2009), os estudos de performance (Schechner 2003, 2006; Auslander 2003; Phelan 1993), a teoria teatral (Brook 1977, Brecht 1978, 1994; Lehman 2006; Szondi 2001; Fischer-Lichte 2005a, 2005b, 2014; Abirached 1994; Borowski e Sugiera 2010; Ryngaert e Sermon 2006), entre outros, apresentando abordagens e perspectivas muito variadas. Estas diversas áreas de estudo nem sempre são comunicantes, configurando por vezes percursos de pesquisa bibliográfica independentes. Isto exige, antes de mais, a adaptação a uma aparente dispersão, no âmbito da qual pode ser difícil estabelecer conexões.

Assim, torna-se essencial desenvolver uma metodologia de pesquisa bibliográfica, e esta emerge de um processo gradual em que a abordagem inicial se transforma e encontra os seus territórios de eleição. Este processo de especialização implica, antes de mais, a capacidade de reconhecer conteúdos pertinentes ao estudo na profusa utilização dos termos como “contar histórias” ou “narrativa”, conseqüente da ubiquidade do ato de contar atrás referido. Por outro lado, torna-se essencial o desenvolvimento da prática de uma exploração intuitiva, eficaz a precisar tais conteúdos. Do mesmo modo, implica o desenvolvimento de processos de notação e de resumo adequados, numa relação dinâmica que se vai estabelecendo à medida que conteúdos, reflexões e respostas vão sendo produzidos.

Neste percurso, desenvolve-se gradualmente uma perspectiva própria, adequada ao objeto de estudo e aos seus objetivos, que se constrói ao longo do processo. Esta

perspetiva emerge de uma identificação progressiva com determinadas áreas de estudo, com autores e abordagens, o que naturalmente delimita o universo de pesquisa, cuja natureza subjetiva não se pretende contornar.

Esta identificação com determinadas áreas, autores e abordagens nem sempre se desenvolve de forma previsível. Por vezes, leituras que seriam pertinentes, por se debruçarem sobre fenómenos próximos do objeto de estudo, tornam-se impraticáveis pela incompatibilidade das abordagens. É neste sentido que, a título de exemplo, apesar do objetivo de enquadrar o estudo da narração oral no contexto das artes performativas, o diálogo com os estudos de performance pode parecer fragilizado. Conforme se pretende explorar ao longo desta exposição, a natureza das práticas sobre as quais os estudos de performance e teatro têm vindo a debruçar-se, bem como as suas abordagens, dificultam, do ponto de vista deste estudo, a sua adequação à análise das práticas de narração oral. Paradoxalmente, ainda que procurando afirmar a natureza performativa da narração oral, a contribuição da teoria da literatura e da narratologia é fundamental, sem que tal signifique uma predominância teórica e analítica do texto em detrimento da performance. Do mesmo modo, apesar do objetivo manifesto de distanciar esta reflexão do campo dos estudos de folclore e de literatura tradicional, os contributos de trabalhos dessas áreas são seminais no que diz respeito às abordagens, aos conceitos e à metodologia.

#### **4.2. Observação participativa**

Ao longo deste estudo, a atividade artística paralela ao projeto de investigação permitiu a observação de diversos eventos e artistas, no contexto europeu e fora dele. Com efeito, o trabalho de observação sistematizada dos casos de estudo enquadra-se num processo contínuo de observação, teorização e experimentação no seio de um percurso artístico e científico. Assim, grande parte dos artistas que participam neste estudo integram uma rede de relações pessoais e profissionais estabelecidas antes do mesmo ou dele consequentes, o que permitiu um diálogo e uma observação continuada.

Tendo em conta o objetivo de contribuir para uma teoria inclusiva, capaz de pensar sobre distintos contextos e formas de fazer, o primeiro critério de seleção dos artistas e obras a analisar prende-se com a necessidade de um *corpus* diverso. Assim, o estudo procura abarcar uma diversidade geográfica, cultural e linguística que permita a representação dos diferentes discursos e modos de fazer presentes nos distintos movimentos de narração oral, procurando fatores comuns que potenciem uma teoria

abrangente. No entanto, a necessidade de delimitar um universo de observação, a par com as condicionantes geográficas, levou a que a vertente da observação se centrasse especialmente no contexto europeu. E neste sentido, tendo em conta a informação já disponível sobre alguns contextos como o Reino Unido (Heywood 2001, Ryan 2003, Wilson 2006), França (Patrini 2002, Calame-Griaule 2001, Haeringer 2011), Itália e Espanha (Sanfilippo 2007), inclui-se também casos de outros países europeus (Noruega e Alemanha), ainda que o desconhecimento das línguas destes dificulte uma análise cuidada da performance. De modo excepcional, ainda, a observação realizada na Colômbia, contextualizada no trabalho de observação do caso de Nicolás Buenaventura, artista colombiano sediado em França, permitiu uma perspetiva que enriquece a abordagem inclusiva. No mesmo sentido, a observação não sistematizada no contexto da atividade profissional em países como a Argentina, a Costa Rica, a África do Sul e a Austrália, permitiu colmatar uma ausência de referências bibliográficas na observação dos movimentos de narração oral nesses países, contribuindo novamente para uma visão abrangente. No que diz respeito ao contexto norte-americano, uma bibliografia fundamental, ainda que não extensiva, permitiu uma imagem aproximada da realidade desses movimentos do outro lado do Atlântico (Pellowski 1990, Sobol 1994, Birch e Heckler 1996, Ryan 2003, Wilson 2006).

A diversidade de género foi também um critério tido em conta: procurou-se criar um equilíbrio relativo entre narradores do sexo masculino (4) e feminino (3) observados. No entanto, assumida a subjetividade de uma abordagem desta natureza, este equilíbrio não procura minimizar aquelas que são as consequências incontornáveis do género do próprio investigador. Por outro lado, o estudo não aborda as potenciais diferenças em termos de repertório, processos criativos ou formas de contar entre um sexo e outro, reflexão a que outros autores se dedicaram (Patrini 2002, Sanfilippo 2007).

Finalmente, no que diz respeito ao critério da diversidade, o estudo procura garantir uma variedade poética ao examinar artistas com diferentes abordagens, repertórios e propostas artísticas. Outro critério fundamental na seleção dos casos de estudo determina que estes artistas se dedicam profissionalmente às atividades de narração oral, nas quais se incluem não apenas a criação e realização de espetáculos, mas também o trabalho de formação, produção e programação cultural na área.

O critério de maior relevância para esta seleção, ainda assim, e assumindo o carácter subjetivo da abordagem, diz respeito à natureza das performances em si, à capacidade de

provocar reflexões e de constituir um universo de observação dos aspetos mais relevantes a este estudo. Neste sentido, as relações entre observação, pesquisa bibliográfica, teorização e experimentação prática foram dinâmicas e recíprocas. Ao longo do estudo, problemáticas emergiram da pesquisa bibliográfica exigiram novos campos de observação e vice-versa. Se alguns casos de estudo foram definidos logo de início, outros vieram responder a uma necessidade de experimentação analítica que pudesse testar instrumentos e modelos resultantes da investigação.

Determinantes, ainda, foram as condições logísticas do projeto de investigação. Alguns estudos de campo beneficiaram de situações privilegiadas, como a prolongada estadia na Colômbia para observar o trabalho de Nicolás Buenaventura, que realizou performances em espaços que não criaram excessivos constrangimentos à presença do investigador. Outros tiveram de ser complementados através de ações realizadas noutros contextos que não aqueles em que o artista normalmente desenvolve a sua atividade, como o caso de Ben Haggarty, cujo único registo viável foi o de uma performance em Espanha, o que acabaria por se revelar uma oportunidade de observar os recursos metanarrativos empregues pelo artista. Ainda que o estudo tenha previsto em todos os casos a observação presencial, algumas situações não permitiram a realização de entrevistas sistematizadas ou o seu registo, o que exigiu a realização de entrevistas por videoconferência. Pretendendo uma relação de continuidade entre o investigador e o artista, o que implica uma grande disponibilidade por parte do segundo, as condições tiveram ainda de adequar-se aos calendários pessoais, o que exigiu um planeamento flexível. Importa salientar, uma vez mais, que o trabalho de observação foi continuado ao longo dos anos em que decorreu o estudo, realizado em diversas ocasiões e por períodos de tempo que permitiram uma relação de proximidade entre investigador e artista. Neste sentido, uma grande parte das reflexões emergiram da esfera do quotidiano, dos processos de trabalho, dos momentos antes e depois das performances, das conversas nos transportes e durante as refeições, enfim, de um diálogo contínuo difícil de sistematizar, de registar e de representar.

#### 4.2.1. Os casos de estudo

Nicolás Buenaventura é uma figura particular dos movimentos de narração oral: posiciona-se entre o *renouveau du conte* em França, onde reside, e os movimentos de narração oral na Colômbia, de onde é natural e onde desenvolve trabalho de forma

regular. Cresceu num ambiente teatral, no seio da atividade do Teatro Experimental de Cali, dirigido pela sua família. Ainda assim, foi no contexto de uma experiência como educador pré-escolar que começou a refletir e a interessar-se pela prática da narração oral. É cineasta e guionista, tendo realizado documentários e longas-metragens de ficção e escrito guiões para cinema e televisão.

Heidi Dahlsveen é uma narradora norueguesa, sediada em Oslo, com um percurso internacional expressivo. Deu os seus primeiros passos como narradora no contexto de uma cadeira opcional do curso de teatro que, já nos anos noventa do século XX, integrava o currículo da Universidade de Oslo. Hoje, é professora assistente nessa instituição, lecionando justamente a cadeira dedicada à narração oral que anos antes despertara a sua atenção. Entre o trabalho letivo, a produção de espetáculos e de programas de narração oral e a realização de espetáculos, Dahlsveen dedica-se profissionalmente de modo exclusivo à disciplina.

António Fontinha tem trabalhado como narrador oral desde o princípio dos anos noventa do século XX. Iniciou o seu percurso num projeto de animação do Chapatô, em Lisboa, em centros educativos, no contexto do qual ainda hoje trabalha de forma continuada. Assim, ao que é possível aferir, é o primeiro narrador em Portugal a desenvolver profissionalmente a atividade, depois de deixar para trás uma formação e uma experiência profissional na área do teatro. Desde o fim daquela década, dedica-se exclusivamente à disciplina, apresentando ainda a particularidade de desenvolver trabalhos de recolha de contos, vertente do seu trabalho com grande influência na sua prática artística.

Ben Haggarty é considerado uma figura incontornável do movimento de narração oral no Reino Unido e no panorama europeu (Heywood 2001, Wilson 2006). Narrador, formador e dinamizador de projetos e programas de narração oral desde os anos oitenta do século XX, inicia também o seu percurso no contexto do teatro, ainda que não como ator. Foi cofundador do *Beyond the Border – Wales International Festival* e do *Crick Crack Club*, estrutura de produção e criação dedicada à narração oral, da qual é diretor artístico.

Virginia Imaz foi uma das primeiras artistas dedicadas à narração oral em Espanha (Sanfilippo 2007). Iniciou o seu percurso nos anos oitenta do século XX, no contexto da sua atividade como professora. Dirige uma companhia de teatro especializada na técnica de *clown*, desenvolvendo uma expressiva atividade artística nessa área. É responsável,

ainda, por uma programação continuada de narração oral no país basco e por diversas ações de formação.

Abbi Patrix é um dos contadores com maior projeção no contexto europeu e um dos protagonistas do *renouveau du conte* em França, juntamente com Bruno de La Salle (Haeringer 2011). É no teatro que inicia o seu percurso artístico, interessando-se progressivamente pela performance narrativa. Artista com uma forte componente na área da formação, Patrix é responsável pelo *Labo da Maison du Conte de Chavilly-Larue*. Dedicou-se também à dinamização de projetos e à programação na área da narração oral, área exclusiva da sua atividade profissional e artística.

Suse Weisse é uma narradora alemã com formação em drama e pedagogia, no contexto da qual surgiu o seu interesse pelas práticas de narração oral. Teve um percurso profissional na área do teatro, como atriz e formadora e dedicou-se à atividade de contar histórias profissionalmente a partir do princípio dos anos noventa do século XX. Atualmente, dedica-se exclusivamente à disciplina, realizando espetáculos, projetos de dinamização e ações de formação.

#### 4.2.1.1. As Entrevistas

Conforme descrito no ponto anterior, a observação seguiu um modelo de relação de proximidade geográfica e continuidade temporal entre o investigador e os artistas. Neste sentido, as entrevistas realizadas são apenas um registo organizado do diálogo que, ao longo do processo, permitiu uma observação mais dinâmica e detalhada dos modos de fazer, das relações com o repertório, das motivações e tendências estéticas, dos modos de gestão dos aspetos laborais, entre outros aspetos.

Assim, e no sentido de melhor dar conta destes diálogos, foram realizados dois tipos de entrevistas: uma geral, que pretendeu abarcar aspetos genéricos do percurso e da atividade profissional do artista; e uma específica, realizada após a visualização de cada obra, no sentido de permitir a reflexão sobre os aspetos performativos observados. As entrevistas foram realizadas em português, espanhol, francês e inglês. Nos casos de Heidi Dahlsveen e Suse Weisse, a utilização do inglês fragilizou necessariamente os conceitos aplicados e a fluidez do discurso.

Ainda que as entrevistas obedecessem a uma estrutura pré-estabelecida, não apresentavam questões padronizadas, fosse pela natureza dos dados pretendidos, fosse por uma abordagem que entendeu cada caso de forma específica, relacionando-o com

aspectos particulares da teorização. Foram, em todos os casos, presenciais ou via *skype*, realizadas durante ou após o trabalho de observação.

Obedecendo a uma estrutura relacionada com as áreas de estudo, as entrevistas gerais foram realizadas de forma a permitir colmatar lapsos de informação, esclarecer conceitos que a diversidade linguística poderia nublar, aprofundar temáticas de maior pertinência ou tratar com menor densidade informações já disponibilizadas sobre o artista noutras fontes. Num primeiro momento, procurou-se identificar o percurso artístico do entrevistado, contextualizando-o no panorama da narração oral do seu país. Considerou-se importante identificar cronologicamente o envolvimento de entrevistado nessas dinâmicas, reconhecer o seu percurso formativo, indagar sobre as motivações, identificar uma narrativa vocacional e, enfim, um posicionamento em relação ao ofício. Num segundo momento, as entrevistas debruçam-se sobre aspectos práticos da atividade profissional. Recolhe-se informação sobre o regime fiscal em que o entrevistado se enquadra, as suas estruturas de gestão, os tipos de instituições ou pessoas a quem fornece serviços, os espaços e públicos onde e para os quais desenvolve a sua atividade, entre outros aspectos que a observação tenha revelado pertinentes. Num terceiro momento, colocam-se questões de repertório. Procura-se informação sobre a natureza das fontes e a tipologia de narrativas, tendo em conta a taxonomia adotada pelo artista. Neste ponto, ao reconhecer o repertório como aspeto central da prática destes artistas, a entrevista centra-se na relação destes com determinados temas ou motivos narrativos, nos processos de apropriação, adaptação e autoria dos textos. Finalmente, as entrevistas debruçam-se sobre aspectos performativos, incluindo os processos criativos. Procura-se, portanto, dialogar sobre as formas de fazer, sobre as opções estéticas, a utilização e organização do espaço, o entendimento da relação com a assistência, a utilização ou não de adereços e figurinos, ou a construção de uma *persona* performativa, entre outros aspectos. Pretende-se, antes de mais, permitir um desenvolvimento dialogado que represente de forma abrangente as grandes questões que direcionam o estudo.

Sublinhe-se, por fim, que as entrevistas procuram cumprir a função essencial de registo de um diálogo continuado entre investigador e artista, tecnicamente difícil de reproduzir. Acima de tudo, a observação e a comunicação estabelecida com o artista visa investigar os aspetos da poética, centro nevrálgico do estudo. Neste sentido, o diálogo questiona processos criativos específicos, opções tomadas no decorrer da performance, momentos de interação com o público, entre outros aspectos. Permite, ainda,

esclarecimentos de natureza diversa, como, por exemplo, a natureza das fontes específicas do repertório ou da relação do artista com aquele contexto particular, com os responsáveis de produção, a cidade, o público, etc. As entrevistas não seguem, por isso, uma estrutura pré-definida, ainda que se lhes reconheça um padrão ordenado pelas questões que impelem o estudo.

#### 4.2.1.2. As performances

A seleção das performances analisadas obedeceu a critérios comuns à seleção dos casos, procurando dar resposta, antes de mais, às questões referentes aos recursos e opções poéticas na prática performativa dos narradores. Neste sentido, a observação das performances cobriu um variado conjunto de contextos e públicos, na medida em que os casos selecionados o permitiram. Importa sublinhar que nem todas as performances observadas foram registadas. O registo exaustivo não respondia aos objetivos do estudo, nem se ajustava à sua abordagem. A partir de uma visão de conjunto, identificando particularidades nos artistas e nas performances onde melhor se reconhecem determinados aspetos de uma poética da narração oral, e visando um equilíbrio no todo do universo observado, foram selecionadas as performances que mais se ajustassem à reflexão.

Mais do que uma hermenêutica da performance, a análise procura reconhecer os mecanismos poéticos utilizados pelos narradores a nível verbal, prosódico, gestual e proxémico, sob modelos de gestão da intensidade performativa e de uma tensão discursiva entre os modos de “contar” e “mostrar”, como se verá no quinto e no sexto capítulo. A análise aborda ainda a correlação entre esses elementos e o contexto, aspeto fundamental da performance. Neste sentido, os mecanismos de gestão da relação com a assistência tornam-se o eixo central da análise, já que este aspeto parece exercer uma influência preponderante na prática destes artistas.

As performances foram visionadas presencialmente, o que correspondeu a um primeiro momento de análise. Condicionado por diversos fatores, entre eles a necessidade de um trabalho de notação e a manipulação dos instrumentos de registo (o que será desenvolvido no próximo ponto), este momento é, ainda assim, fundador da abordagem fenomenológica. São estas primeiras impressões que abrem caminho ao diálogo com o artista sobre a sua prática e fundam, por sua vez, o trabalho de análise do registo videográfico posterior. Ainda que algumas surpresas possam ter lugar nessa

análise subsequente, os caminhos de reflexão abertos pelo visionamento presencial são determinantes. Efetivamente, a visualização posterior do registo constitui em grande parte um mecanismo de revisitação desse primeiro momento e permite, evidentemente, uma observação mais detalhada e a revisão de momentos-chave, essenciais na análise de elementos performativos, como os gestos ou as modulações prosódicas.

Durante a observação da performance são ainda recolhidos dados pertinentes sobre o contexto, elementos essenciais da análise da performance. É possível então aferir o número de espectadores, géneros e idades, informação normalmente não recolhida ou especificada pela entidade organizadora. Interessa observar a natureza do espaço, elemento representado no registo de forma limitada e que constitui um aspeto essencial para a compreensão de determinadas opções poéticas da performance. Exemplos disso são a visibilidade da assistência, ou a sua proximidade, bem como a densidade da iluminação para ela direcionada, o que implica uma gestão de relação distinta. É pertinente, ainda, compreender se o espaço da performance é também o espaço de convívio antes ou depois do evento, se há um espaço contíguo para esse fim, bem como se há ou não, e qual a sua natureza, interação entre *performer* e assistência fora da ocasião da performance. É possível recolher junto da organização do evento informações eventualmente pertinentes sobre a natureza da relação do performer com aquele espaço e aquela programação em particular, bem como daquela programação com o público, reconhecendo hábitos, tendências, níveis de exposição a eventos da mesma natureza, etc. Apesar do esforço, nenhuma destas informações é recolhida de forma exaustiva. São as linhas de questionamento fundadas na observação junto de um caso específico e, em especial, a experiência do evento que exigem a recolha desta ou daquela informação complementar. São aspetos importantes, estes elementos que contextualizam o evento, mas pertinentes apenas quando permitem compreender melhor os mecanismos poéticos utilizados pelo narrador durante a performance, o objeto deste estudo.

Mais uma vez, as condicionantes logísticas, em especial aquelas que se relacionam com o registo, e que serão desenvolvidas no próximo ponto, foram determinantes. Num estudo de campo, exposto à complexidade das relações sociais, às condicionantes económicas, às arquiteturas e geografias desconhecidas, importa mais uma vez salientar o determinismo das forças externas. Reconhecer estas limitações não fragiliza o estatuto dos dados recolhidos, nem as conclusões retiradas da sua análise: evidencia, antes de

mais, a natureza do objeto e, especialmente, do processo de investigação a que foi sujeito.

Um segundo momento de análise das performances tem lugar posteriormente, após a observação e o diálogo realizado junto do artista, através da visualização do registo videográfico. Este exercício de rever a performance “como se fosse a primeira vez” serve para providenciar uma distância objetiva, que o tempo transcorrido entre a primeira e a segunda situação permite, tendo em conta o desenvolvimento de uma teoria fundada numa reflexão a partir da prática artística, da pesquisa bibliográfica e da observação de outros casos.

Após uma análise global é definido, a partir da própria natureza da performance e dos elementos nela mais expressivos, um campo de análise que responda às questões estruturantes do estudo. Seguem-se visionamentos direcionados, de onde emergem exemplos paradigmáticos dos mecanismos poéticos utilizados, que são depois observados ao pormenor. Tendo em conta a importância do contexto e da relação com a assistência, a análise de todos os elementos da performance exigem o trabalho comparativo entre distintas performances do mesmo artista. Tratando-se, a título de exemplo, da gestão da relação com a assistência, pode ser pertinente comparar os recursos fáticos utilizados pelo mesmo performer em situações distintas.

#### 4.2.1.3. Instrumentos de registo

Um dos instrumentos de maior utilidade no trabalho de observação foi a anotação. Importante auxiliar mnemónico, foi utilizado nas conversas informais com os narradores estudados ou mesmo com outros artistas e programadores com os quais o trabalho de campo permitiu dialogar. Essencial nas visualizações das performances, permitiu fixar questões para as entrevistas específicas, bem como para a análise posterior. Serviu também para planificar a observação, esboçar os guiões das entrevistas e apontar questões surgidas no decorrer destas. Ainda que pouco descritiva, a anotação utilizada ao longo do estudo configura um diário de bordo essencial.

O processo de anotação exige o desenvolvimento de uma técnica que permita minimizar a distração em relação ao evento, aprimorar a seleção de conteúdos anotados, bem como lidar com aspetos materiais, como a natural baixa luminosidade desses espaços. Este processo é progressivo, e os modos de anotar, bem como os conteúdos anotados, ainda que sob os parâmetros estabelecidos pelos objetivos do estudo,

modificam-se naturalmente ao longo do tempo. Consistem, antes de mais, num instrumento metodológico do investigador e pouco informam numa leitura descontextualizada.

Todas as entrevistas realizadas foram registadas em vídeo. No entanto, conforme já referido, não consistem em todo o diálogo estabelecido entre investigador e artista no decorrer do trabalho de observação. Ainda assim, a sua planificação procura representar questões essenciais levantadas pelo diálogo informal entre investigador e artista ao longo dos vários momentos de observação.

O registo vídeo foi realizado através de um dispositivo móvel, essencialmente por questões de mobilidade e discrição, já que muitas entrevistas tiveram lugar em contextos públicos. Por razões de armazenamento, os registos das entrevistas foram convertidos em ficheiros de áudio e vão anexos a esta tese, permitindo assim a sua referenciação direta. Organizados nos anexos pelo último nome do artista seguido de uma numeração, serão assim referenciados ao longo da exposição, entre parêntesis, com a indicação da linha do tempo do ficheiro sempre que necessário. Deste modo, o aspeto gráfico dessas referências será conforme este exemplo: (Haggarty 2, 19:20-20:50). O conteúdo referenciado ou citado encontra-se no segundo ficheiro da pasta Haggarty, entre os dezanove minutos e vinte segundos e os vinte minutos e cinquenta segundos. A reprodução áudio das entrevistas permite experienciar as entoações de voz, as pausas e hesitações do entrevistado. Neste sentido, com a exceção dos excertos citados no corpo do texto, considerou-se obsoleto a transcrição integral das entrevistas.

Numa abordagem centrada na performance, o registo videográfico é um instrumento fundamental de análise e um suporte eficaz de exposição, permitindo ao leitor o seu visionamento. Segundo esta abordagem, a descrição textual, o registo fotográfico e áudio são incapazes, por si só, de traduzir os elementos fundamentais sob análise, função que o registo videográfico cumpre de forma mais eficaz, apesar de continuar a apresentar limitações. Conforme nota Ruth Finnegan:

These can capture yet further elements of performances, including kinesic, proxemic and choreographic aspects to supplement acoustic elements (on whose linkage with the visual sequences you will have to make some decisions). They do so, furthermore, in dynamic sequence. Because of this some argue film/video are *the way* to record live oral performance (Finnegan 1992: 69, *italico no original*).

No entanto, como refere a autora, é necessário ter em conta as consequências do registo vídeo no trabalho de observação, com as quais este estudo teve também de

confrontar-se. O registo vídeo acarreta problemas relacionados com a seleção do enquadramento da filmagem, o aspeto intrusivo dos aparelhos e da própria ação de filmar, bem como com os custos e constrangimentos acrescidos no trabalho de campo, incluindo resultados na mobilidade e na atenção do investigador (ibidem).

O primeiro problema que Finnegan enumera é, sem dúvida, central na abordagem de qualquer trabalho de observação. Configura, enfim, uma mediação acrescida na relação do investigador com o seu objeto, implicando escolhas subjetivas com consequências evidentes no resultado do trabalho. De qualquer modo, assumida uma abordagem qualitativa em relação aos dados e uma análise fenomenológica, resta clarificar estas opções, que se concretizam nos conteúdos do registo, nos enquadramentos, na iluminação, na captura de som e numa possível edição, garantindo, em primeiro lugar, a sua coerência com os objetivos perseguidos. Importa, ainda, reconhecer que as opções estão, desde logo, condicionadas por questões externas ao investigador, como o são os custos inerentes à utilização dessas tecnologias ou os constrangimentos delas subsequentes no trabalho de campo, essencialmente no que diz respeito à mobilidade ou ao caráter intrusivo do aparelho videográfico.

Assim, a escolha da câmara utilizada neste estudo obedeceu a um equilíbrio entre custos, portabilidade e exigências consequentes dos objetivos do trabalho. Tendo em conta que o material registado constituía, num primeiro momento, instrumento de análise e não suporte de divulgação, foi necessário privilegiar, em primeiro lugar, a portabilidade. Com efeito, o trabalho de observação implicou várias ações de observação, representando por vezes permanências prolongadas no estrangeiro que implicavam, ainda assim, mudanças frequentes de estadia e deslocações locais. Por sua vez, os constrangimentos do trabalho de campo prendem-se, em primeiro lugar, e considerando especialmente o registo das performances, com a natureza dos espaços. Sejam salas de espetáculo, lugares ao ar livre ou outros locais de apresentação, os constrangimentos arquitetónicos, em conjugação com as limitações técnicas do aparelho de captura, apresentam obstáculos nem sempre ultrapassáveis.

Acresce a estes constrangimentos, a dificuldade de integração do investigador no contexto observado. Este aspeto, que também identifica Finnegan, é um dos maiores obstáculos do registo do trabalho de campo. Certamente, manifesta-se num estudo desta natureza, em que está em causa registar performances, de forma diferente ao que sucede numa recolha etnográfica. No caso desta última, que Finnegan certamente tem em mente,

o investigador pode não pertencer ao meio cultural da recolha e a captura não sucede em contextos performativos, mas antes, durante entrevistas a informantes, muitas vezes não habituados a atuar perante estranhos ou câmaras de filmar. Nesse caso, com efeito, o aspeto intrusivo do aparelho pode ser constrangedor e alterar absolutamente os comportamentos e os resultados da pesquisa.

No caso das recolhas realizadas para este estudo, ainda que apresentem o mesmo carácter intrusivo, os obstáculos são distintos. Uma vez que a relação com o artista está previamente estabelecida, num primeiro momento, é necessário dialogar com os responsáveis pelo evento e pelo espaço, que podem ser distintos. Regra geral, ter-se-á em conta a preocupação destes, especialmente no caso dos teatros, tornando proibitivo o posicionamento do equipamento de registo em acessos e corredores. Regra geral, a preocupação primeira irá no sentido de garantir a visibilidade da assistência, condicionando os espaços possíveis para a instalação do material técnico, do tripé e da câmara de filmar. Por outro lado, as dimensões do espaço, a inclinação da zona da assistência, bem como diversos obstáculos arquitetónicos que possam existir, têm de ser equacionados, reduzindo assim as alternativas.

Depois de ultrapassados, ou minimizados, os constrangimentos associados à presença de uma assistência e à natureza arquitetónica do espaço, é necessário encontrar um posicionamento de menor intrusão possível que tenha em conta, finalmente, as limitações técnicas do aparelho. Uma baixa definição de imagem e de som exigirá uma maior proximidade ao espaço performativo. Só então é possível avançar para as questões da captura, em que o aspeto principal será o enquadramento, que é constrangido, antes de qualquer opção por parte do investigador, por um sem número de condicionantes.

Por sua vez, é durante a captura que o último e não menos importante constrangimento se revela: a manipulação do equipamento de registo exige atenção. Com efeito, o trabalho de observação realizado pelo investigador que opera simultaneamente o equipamento pode ser prejudicado de forma expressiva. Muita da sua atenção, desde logo partilhada com a necessidade de anotação, é desviada da performance para o processo de filmagem. E, ainda que o visionamento posterior permita recuperar muita da informação perdida nesse primeiro momento, importa reconhecer que as impressões deixadas pela observação presencial são as mais proficuas e, regra geral, tornam-se linhas condutoras de análise.

Assim, tendo em conta os constrangimentos atrás descritos, em conjunto com os objetivos do registo, em que se inclui a análise do elemento proxémico da performance, privilegiou-se os planos gerais, numa abertura que abarcasse todo o espaço performativo. Em casos de espaços demasiado amplos, e cujo enquadramento geral implicaria uma pior visibilidade de elementos quinésicos, recorreu-se excecionalmente ao *zoom*. Ainda assim, a dimensão dos espaços permitiu geralmente captar vários níveis de pormenor mesmo num plano geral.

Finalmente, a necessidade de converter os ficheiros para serem anexados a esta tese diminuiu a qualidade de imagem, de si determinada pela natureza do equipamento e pelas condicionantes atrás referidas, das quais se destaca a baixa luminosidade. Tal como no caso das entrevistas, a referenciação dos vídeos ao longo desta exposição é feita através da denominação do ficheiro em anexo, que utiliza o segundo nome do artista, seguido de uma numeração. Entre parêntesis, depois de indicado o nome do ficheiro, é especificado a linha de tempo do vídeo, como em (Patric 1, 00:24:00-00:26:30).

## 5. UMA NARRATIVA DO ESTUDO

Num primeiro movimento, e tendo em conta os objetivos deste estudo, a investigação procurou identificar o fenómeno de “renascimento da narração oral”, reconhecendo as suas variantes nos distintos contextos e países, bem como algum entendimento das conjunturas socioculturais que permitiram a emergência destas práticas. Neste campo, o estudo partiu essencialmente de obras de referência no meio profissional, como as de Anne Pellowski (1990) ou Joseph Sobol (1999), para culminar nas teses de doutoramento que foi possível identificar no contexto europeu (Heywood 2001, Patrini 2002, Ryan 2003, Sanfilippo 2007, Haeringer 2011).

No caso sul-americano, a observação realizada junto de Nicolás Buenaventura na Colômbia, bem como a atividade do próprio investigador nesse país, na Argentina e na Costa Rica, estabelecendo contacto com outros profissionais sul-americanos, permitiu uma imagem geral do nível de desenvolvimento e expressividade desses movimentos na América Latina. Importantes também foram os contributos de Fischman e Hartam (2007) e Palleiro e Fischman (2009). No caso do Brasil, indispensáveis foram as referências bibliográficas de Prieto (2001) e Morais e Gomes (2012).

No caso de Portugal, ausente um trabalho que desse conta do fenómeno, a contextualização histórica foi produzida pelas informações do próprio investigador, profissional ativo no meio e programador desde 2003, pela participação e organização de encontros e colóquios e pela análise de um caso de estudo português.

Este quadro geral, a par da observação dos casos de estudo, permitiu uma imagem abrangente da realidade dos diversos movimentos de narração oral. Esta visão não perseguiu objetivos historiográficos, mas antes permitiu o reconhecimento de linhas práticas e discursivas comuns aos vários fenómenos. Identificou-se, no entanto, uma diversidade de contextos e modos de fazer, o que foi essencial para uma teoria que pretende ser inclusiva em termos conceptuais, ainda que específica em termos metodológicos, ao incidir sobre casos de estudo.

Assim, a partir de uma prática artística e de uma atividade científica que permitiu ao investigador observar eventos e artistas em diferentes países, a pesquisa bibliográfica e a observação dos casos de estudo procurou reconhecer os discursos motores desses movimentos, bem como os fatores socioculturais que permitiram o seu desenvolvimento. A pertinência do reconhecimento destes vetores de dinamização e legitimação das práticas de narração oral, numa conjugação dos discursos e contextos socioculturais, não está numa perspetiva histórica, como referido, mas na estreita relação desse vetores com a prática artística, que moldam modos de fazer e determinam os eventos performativos. Neste ponto, sobressaíram os principais paradigmas estéticos destas práticas e estabeleceu-se um quadro de motivações e objetivos que condicionam dinamicamente as opções poéticas dos narradores, moldando a sua performance de forma efetiva.

Tendo em conta os discursos e os contextos socioculturais por detrás das práticas de narração oral, a observação dos casos de estudo, em particular, e a pesquisa bibliográfica, possibilitando um retrato das tendências generalizadas, permitiram reconhecer os elementos fundamentais da *praxis* destes artistas, enfim, do que diz respeito à sua atividade profissional.

Neste sentido, e aprofundando as informações provenientes da pesquisa bibliográfica através da observação dos casos de estudo, o estudo procurou reconhecer os percursos artísticos dos narradores, os contextos e as condições da sua atividade profissional e especialmente os seus processos criativos. Território onde desde logo se manifestam as atitudes e motivações transversais aos movimentos de narração oral,

identificaram-se tendências para procedimentos criativos que visam dois paradigmas opostos: o “serão” e o “espetáculo”.

Do mesmo modo, e de acordo com o representado já na bibliografia, identificou-se o papel central do repertório na prática destes artistas (Heywood 2001, Patrini 2002, Sanfilippo 2007, Palleiro e Fischman 2009, Haeringer 2011), bem como uma tendência generalizada no universo observado para os contos e narrativas ditas tradicionais. No que diz respeito a um reconhecimento e à análise dos repertórios, o estudo procurou identificar, sempre que possível, a tipologia das versões de acordo com os catálogos internacionais (Aerne e Thompson 1961, Camarena e Chevalier 1995, Delarue e Ténèze 1997, Uther 2004, Cardigos e Correia 2016). Procurou-se reconhecer, em primeiro lugar, a natureza das suas fontes, investindo no entendimento dos processos experienciados pelo artista na apropriação e adaptação da narrativa em causa. Nos raríssimos casos de textos de autor, a análise investiu essencialmente em reconhecer as possíveis especificidades dos processos criativos envolvidos e das suas propostas poéticas.

Abriu-se então caminho para a questão fundamental da performance e dos estatutos ontológicos destas práticas, tendo em conta a variedade de formas e contextos englobados na investigação, mas procurando ainda assim identificar a sua natureza e especificidades comuns. Os territórios de indefinição que apresentaram maiores problemas foram aqueles que se encontram entre estas práticas artísticas urbanas e aquelas que configuram manifestações de uma tradição oral e que têm sido alvo da atenção dos estudos sobre a tradição oral e as suas narrativas. Neste ponto, a pesquisa bibliográfica foi essencial, revelando, no entanto, que muitos desses trabalhos pareciam distanciar-se da abordagem deste estudo: caracterizavam-se ou pela predominância do texto, ou pelo investimento hermenêutico, ou por uma perspetiva social e política, não se debruçando, enfim, sobre os aspetos poéticos da performance (Zipes 1979; Warner 1995, 2014; Von Franz 1995; Belmont 1999, Ferrer 2013).

Finalmente, algumas abordagens no seio desses estudos tornaram-se francamente próximas, primeiro, pela sua orientação para a performance, e segundo, por uma mudança de paradigma que passa a colocar o intérprete, a sua identidade e as suas competências no centro do problema. Neste sentido, as abordagens orientadas para a performance, como nos trabalhos de Paul Zumthor (1990), Ruth Finnegan (1992, 1997) e, sobretudo, Richard Bauman (1984, 1986), tornaram-se centrais, não apenas ao disponibilizar instrumentos de análise preciosos, mas contribuindo para o apuramento

dos próprios argumentos ontológicos do ato de contar histórias. Atenuaram, assim, a distância pressuposta *a priori* entre estes dois tipos de fenómeno, o tradicional e o contemporâneo, ainda que tenham contribuído na identificação das suas grandes diferenças, mesmo em termos performativos.

Neste campo, a pesquisa bibliográfica investiu também, por razões evidentes de proximidade, nos estudos que se debruçam sobre outras formas performativas, em especial, o teatro. E novamente se revelou a centralidade do conceito de performance, dos seus alcances e usos diversos, constituindo-se efetivamente um dos eixos centrais do estudo. Assim, muitos contributos vieram de autores como Peggy Phelan (1993), Philip Auslander (2003), Erika-Fischer-Lichte (2005, 2014), Richard Schechner (2003, 2006), bem como de toda a recente área escolar comumente denominada estudos de performance (Harding e Rosenthal 2011).

Desenvolvido o conceito de performance, componente de contiguidade com outras disciplinas artísticas, as particularidades da prática dos artistas enquadrados nos movimentos de narração oral exigiram ferramentas específicas. Aqui, então, referências sobre a narratividade nas práticas teatrais tornaram-se fundamentais. Neste sentido, a obra de Hans-Thies Lehman (2006) foi basilar ao descrever e analisar os processos de desdramatização das propostas teatrais do século XX, apresentando a narração como um dos mecanismos de superação da crise do drama. Por sua vez, foi incontornável revisitar a teoria e a prática de Bertolt Brecht (1978, 1994), cujo programa épico se relaciona intimamente com as formas de narração oral, bem como o de Peter Brook (1977), em cujo trabalho ecoa a figura do contador de histórias.

Partindo dessa reflexão sobre as estreitas relações entre a narração e as outras formas performativas normalmente designadas teatro, e tendo por conceito fundamental a performance, uma das maiores contribuições para este estudo foi então o modelo de análise do *performance continuum* desenvolvido por Michael Wilson (2006), que será desenvolvido no quinto capítulo. Neste ponto, tendo por base o conceito de performance, adotou-se também o substantivo *performer*, do inglês, para referir o seu executante, termo que passa a não ser destacado.

A investigação confrontou-se com a polémica sobre as diferenças entre narração oral e teatro presentes nos discursos destes movimentos artísticos, procurando identificar na observação dos casos de estudo as limitações dos preconceitos instaurados. Uma vez relativizadas estas diferenças, a confrontação das teorias de um campo e de outro com a

prática dos artistas observados permitiu reconhecer a tensão fundamental entre *mimesis* e *diegesis* nas suas opções discursivas e identificar a natureza particular do discurso narrativo fundado na figura do narrador. Neste sentido, a pesquisa bibliográfica investiu nas áreas da teoria da narrativa através de autores como Gérard Genette (1966, 1986), Seymour Chatman (1978) e Monika Fludernik (1996, 2009), essencialmente, bem como através do muito útil *The Living Handbook of Narratology*<sup>23</sup>, da Universidade de Hamburgo, procurando os mecanismos próprios do discurso narrativo, elemento fundamental da prática destes artistas.

Neste sentido, o estudo chegou a um segundo modelo de análise centrado no modo como o narrador opera sobre um contínuo de representação entre os mecanismos do “contar” e do “mostrar”, fundados na clássica distinção entre *diegesis* e *mimesis*. Este modelo revelou-se um segundo eixo central de análise dos recursos poéticos utilizados pelos narradores na construção do discurso narrativo.

Por outro lado, a expressividade do nível metanarrativo destas performances, evidenciada por todas as referências bibliográficas sobre estes movimentos e pelos estudos dedicados à performance narrativa em contextos ditos tradicionais (Hymes 1974, Finnegan 1977, Bauman 1984, Zumthor 1990), assumiu uma importância central na análise das performances.

Seguindo as abordagens centradas na performance de estudos sobre a narrativa de tradição oral, essencialmente a partir de Ruth Finnegan e Richard Bauman, a análise debruçou-se sobre os elementos fundamentais da sua materialidade: os contextos, o discurso verbal, a prosódia, a *quinésia* e a *proxémia*. Outros elementos essenciais são ainda os visuais, consistindo nos cenários e vestuário dos narradores, e os musicais, que em dois dos casos de estudo se revelaram predominantes.

No que diz respeito aos contextos, partindo das propostas de Ruth Finnegan (1992), o estudo identificou uma tipologia relativa de tendências sobre os espaços, os eventos e os participantes, reconhecendo desde logo as influências dos paradigmas presentes nos discursos destes movimentos artísticos: o “serão” e o “espetáculo”.

Para a teorização e análise da prosódia, foram estruturantes as contribuições de Zumthor (1990), ainda que a matéria versificada sobre a qual se debruça o autor não tenha expressividade no universo observado. A análise privilegia essencialmente os aspetos de ritmo, de tonalidade, de timbre e de entoação, especialmente no que diz

---

<sup>23</sup> [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Main\\_Page](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Main_Page) (acedido a 16 de março de 2016).

respeito à gestão de uma maior ou menor intensidade performativa e da tensão entre “contar” e “mostrar”.

Em relação à análise da gestualidade, central é o trabalho de Genéviève Calame-Griaule (1977), que propõe uma tipologia dos gestos narrativos que aqui são adotados, ainda que com ligeiras modificações propostas por Kwenzi-Mikala (1993). Também os instrumentos disponibilizados por Paul Zumthor (1990) ou McNeill (1992) nesta área são imprescindíveis. Neste campo, para referir aspetos da gestualidade, adotou-se o substantivo *quinésia* e o adjetivo *quinésico*, a partir do grego *kinesis*, que passam a não ser destacados.

No que diz respeito à utilização e movimentação no espaço performativo, algumas perspectivas fundadoras (Hall 1963, Kendon 1981) servem para edificar uma abordagem que se centra essencialmente, a partir da observação das performances e do discurso dos artistas, nos aspetos relacionados diretamente com a gestão consciente da relação com a assistência e da intensidade performativa. Neste campo, a partir do termo utilizado por Hall (1963), adotou-se o substantivo *proxémia* e o adjetivo *proxémico*, apesar deste último estar dicionarizado como substantivo, e passam a não ser destacados.

Finalmente, a análise das performances e dos depoimentos dos narradores debruçou-se sobre as opções relativas ao vestuário e à cenografia, em que se manifestam os discursos destes movimentos artísticos. Sublinha-se também a presença significativa do elemento musical em dois dos casos de estudo, Abbi Patrix e Nicolás Buenaventura, que exigiu uma teorização capaz de pensar as suas consequências poéticas, em estreita relação com a dimensão prosódica do discurso verbal.

## II. DO DESENVOLVIMENTO, ESPECIALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS DE NARRAÇÃO ORAL

Conforme ficou identificado ao tratar os problemas de definição, uma definição das práticas de narração oral apresenta obstáculos que partem do que parece configurar um paradoxo: por um lado, a ubiquidade do ato de contar histórias, que funda o paradigma do *homo narrans* e que o desvaloriza tecnicamente, mantendo-o na ordem do trivial, exige o reconhecimento de uma prática especializada e profissionalizada; por outro lado, a notoriedade do paradigma do “contador de histórias”, cuja abrangência permite incluir uma grande diversidade de práticas artísticas, exige o reconhecimento das especificidades e competências associadas ao ato de contar histórias oralmente.

Esta polissemia dos termos “contar histórias” e “contador de histórias” contamina qualquer projeto de contextualização histórica e permite a convivência, ainda que paradoxal, de duas tendências. Assim, de um lado está uma perspectiva teórica que reconhece a novidade destas práticas, identificadas enquanto renascimento de formas tradicionais, ainda que distintas destas. Os modos de transmissão, as funções e os contextos socioculturais diferenciam, nesse entender, as práticas dos “novos”, “urbanos” ou “revivalistas” contadores de histórias daqueles que informam os estudos etnográficos. Do outro lado, está a perspectiva dos profissionais, cuja atividade carece de uma legitimação e de um enquadramento social, e que procuram construir, para isso, uma linhagem do ofício de contar histórias. Ausente uma tradição profissional instituída, alguém que exerça efetivamente o ofício de contador de histórias, os discursos constroem-se a partir de uma ideia de continuidade em relação a outras práticas sociais, bem como a outros ofícios reconhecidos pela antropologia, pela etnografia e pela história. Ao procurar, por um lado, satisfazer um ideário revivalista e, por outro, legitimar social e profissionalmente a atividade de contar histórias, estes discursos identificam o narrador oral contemporâneo com figuras do passado, por vezes, romanceadas. É assim que uma indefinição conceptual do objeto e a sua proximidade temporal dificultam o esboço de uma história das práticas de narração oral. E, ainda que esta não faça parte dos objetivos do presente estudo, identificar os fatores socioculturais que contextualizam este fenómeno de “renascimento”, bem como os discursos legitimadores e dinamizadores destes movimentos artísticos, permite compreender melhor os contextos e as motivações que determinam estas práticas.

Assim, tendo em conta a primeira tendência atrás referida, os discursos científicos de alguns dos autores estão de acordo em delimitar este fenómeno a partir dos anos sessenta do século XX (Gorog-Karady 1990, Sobol 1999, Patrini 2002, Wilson 2006). Nesta perspetiva, o renascimento das práticas de contar histórias tem as suas origens nos movimentos de contracultura e, deste modo, é um fenómeno recente, ainda sem uma tradição escolar e teórica.

Por sua vez, outros autores têm uma perspetiva mais abrangente e identificam antecedentes históricos, ou uma relação de continuidade com os movimentos românticos do século XIX (Heywood 2001, Ryan 2003, Sanfilippo 2007). Deste modo, encontram no interesse pela tradição oral veiculado por esses movimentos, que viria desenvolver-se no século seguinte, um motor fundamental da valorização das práticas associadas à oralidade. Reconhecem ainda o papel decisivo das bibliotecas e das suas “horas do conto” no desenvolvimento das práticas de narração oral em espaços institucionalizados dedicados à infância, fenómeno que antecede os movimentos culturais dos anos sessenta do século XX e que merece atenção.

Com efeito, uma cronologia que localiza a origem deste fenómeno nos movimentos de contracultura dos anos sessenta apresenta fragilidades, já que desconsidera não só os movimentos revivalistas que o precedem, como a influência predominante das práticas de narração no contexto das bibliotecas e das escolas. Como notam Simon Heywood (2001: 234-238) e Anne Pellowski (1990: 96-98), estas estariam estabelecidas em alguns contextos anglo-saxónicos já nos princípios do século XX, como se verá de seguida. Por agora, interessa notar que já então a prática de contar histórias profissionalmente era uma realidade, como testemunham os autores dos vários manuais já referidos (Bryant 1905, Wyche 1910, Shedlock 1915, Cather 1918), ou o título do livro *A Renaissance in Storytelling*, de Seumas MacManus (1912), que dá notícias, desde a segunda década do século XX, de uma dinâmica revivalista.

Por outro lado, o paradigma do *homo narrans* e, sobretudo, a célebre figura do “contador de histórias” fazem com que pareça impossível não haver exemplos de práticas profissionais que antecedam os movimentos de narração oral. É delas que dão notícias os exemplos do *griot* africano, do *imayzen* da praça árabe ou do *seachai* irlandês, entre outras, que constituem figuras muitíssimo romanceadas, mas efetivas. Neste sentido, alguns discursos procuram traçar uma história mais abrangente, que apresenta o

fenômeno do renascimento da narração oral no contexto do vasto universo das tradições narrativas, orais ou literárias.

Anne Pellowski, por exemplo, elenca o que sugere serem representações de situações de narração ao longo da história, procurando justamente estabelecer a antiguidade destas práticas (Pellowski 1990: 3-16). Defende a autora que o primeiro registo dessa natureza pode encontrar-se no *Papiro de Westcar* (*Papiro de Berlim 3033*), no qual os príncipes do Egito entretêm o pai, o faraó Quéops, contando-lhe histórias. Em primeiro lugar, note-se que o papiro, datado da primeira metade do segundo milénio antes de Cristo, foi escrito muitas dinastias depois dos eventos narrados. Em segundo lugar, o *Papiro de Westcar* pertence a uma vasta tradição literária:

Daniel (especially MT chs. 1-6) should be set against the background of the story-collection genre. The genre occurs in the well-known compositions of fourteenth-century European literature, such as Chaucer's *Canterbury Tales*, Booccaccio's *Decameron*, and Gower's *Confessio Amantis*, but its precursors are found in the literatures of ancient Near East and India, as well as classical Greece and Rome. Among these antecedents one notes, for instance: the "Tales of Wonder" in the Egyptian *Papyrus Westcar* (containing perhaps the oldest frame narrative ever, dating to the first half of the second millennium B.C.E.), the *Aetia* of Callimachus (third century B.C.E.), Ovid's *Metamorphoses* (1-8 C.E.), and other famous but less datable compositions, such as Aesop's *Fables*, the Indian *Pañcatantra*, and the *Book of Sindibad* (Holm 2005: 150-151).

Neste sentido, estes textos não representam necessariamente ocasiões concretas, nem dão notícias de uma qualquer prática efetiva de contar histórias. Antes de mais, repetem um fórmula literária amplamente divulgada, o que fragiliza uma interpretação demasiado literal. Fica assim fragilizada, do mesmo modo, a referência que a autora utiliza de seguida: o *Papiro Golenischeff* (*Papiro de São Petersburgo 1115*), semelhante em termos da forma literária (Pellowski 1990: 4).

A partir de uma definição muito abrangente do ato de contar histórias, Pellowski refere ainda o *Velho Testamento* e especifica o episódio em que Joatão, ao pregar em Siquém contra o rei eleito, conta uma história (Jz 9:7). A autora refere também as *Grihya-Sutras* hindus, que constituem guias cerimoniais domésticos, em que Pellowski encontra diversas referências (Pellowski 1990: 4). No entanto, todas elas revelam os problemas de definição consequentes do paradigma do *homo narrans* e não apresentam um contador de histórias efetivo, profissional ou especializado. Como na maioria dos exemplos oferecidos por Pellowski, o ato de contar histórias está imiscuído na vida quotidiana, sendo realizado no contexto de outras práticas sociais, políticas ou religiosas.

Simon Heywood também propõe uma contextualização histórica de enorme abrangência: "Story is as universal as language" (Heywood 2001: 218). Neste sentido,

enreda-se imediatamente nos mesmos problemas de definição. De facto, sob o paradigma do *homo narrans*, traçar uma história das práticas de narração oral será traçar a história da própria humanidade ou das histórias que conta. Ao propor uma contextualização dessa natureza, Heywood desenha um percurso que encontra as origens e as fontes dos movimentos de narração oral nas tradições orais e literárias presentes nos contextos geográficos e linguísticos de uma cultura indo-europeia (ibidem). Desenvolve distintos itinerários e reconhece, entre outras, a tradição literária das narrativas enquadradas, já referidas, a par com uma tradição vernacular transmitida oralmente, para chegar à tradição dos contos de fadas modernos e às recolhas de contos “populares”. É a partir desse percurso feito pelas fontes literárias e vernaculares de um imenso repertório à disposição dos movimentos revivalistas que o autor constrói a sua contextualização. Heywood permite assim, ainda que num discurso fluido e coerente, que o objeto permaneça indefinido, porque contar a história dessas histórias, reconhecer as diversas tradições que as transmitiram e fixaram, não diz necessariamente das práticas, dos eventos e dos agentes por elas responsáveis.

Sobre isto, uma das poucas informações disponíveis dizem de um preconceito que organiza sob a designação latina de *aniles fabulae* um conjunto de narrativas associadas a uma faixa etária e a uma ocupação específicas: as velhas amas. Heywood não deixa de as referir, pois, de facto, constituem uma das poucas imagens disponíveis sobre os agentes responsáveis por uma tradição oral (Heywood 2001: 221), e que serão abordadas de seguida. Também Anne Pallowski oferece, servindo-se de exemplos clássicos, elementos representativos de contextos associados a este mesmo universo. Começa por citar o coro de *Lisístrata*, de Aristófanes: “I want to tell you a fable they used to relate to me when I was a little boy” (PELLOWSKI 1990: 5). De seguida, cita também a *República* de Platão:

we begin by telling children stories which though not wholly destitute of truth, are in the main fictitious; and these stories are told them when they are not of an age to learn gymnastics... the beginning is the most important part of any work, especially in the case of a young and tender thing; for that is the time at which the character is being formed and the desire impression is more readily taken. (PELLOWSKI 1990: 6).

Nesta referência, contar histórias não está associado ao entretenimento dos adultos, como em algumas famosas narrativas enquadradas, mas ao cuidado e à educação dos mais novos. Esta parece ser, no senso comum, a função que mais lhe é reconhecida. De qualquer forma, todos estes exemplos estão, ainda assim, sob o paradigma do *homo*

*narrans*: apresentam ocasiões na qual o ato de contar histórias está imiscuído na vida cotidiana e é levada a cabo por alguém do foro doméstico ou comunitário. Nenhum destes narradores, dos jovens príncipes do *Papiro de Westcar* aos educadores da *República*, bem como as velhas amas da tradição latina, são identificados especificamente enquanto contadores de histórias: são apenas indivíduos que num determinado contexto, revelando maior ou menor aptidão, cumprem essa tarefa. Nenhum destes exemplos apresenta um contador de histórias socialmente reconhecido como tal, um profissional que leve a cabo um ofício e que, na corte de um faraó ou para um grupo de crianças, exerce a sua arte.

Perante essa ausência de referências a um contador de histórias efetivo, resta ir à sua procura noutras figuras reconhecidas histórica e antropológicamente, ainda que de forma pouco clara. Deste modo, sob a influência da imagem, por vezes romanceada, do “contador de histórias”, um conjunto vasto e indefinido de profissionais, cujo ofício parece incluir, de alguma forma, o ato de contar histórias, são apresentados como os antepassados dos artistas destes movimentos de narração oral. Sob a designação de “contador de histórias” aparece, assim, uma grande variedade de figuras: dos aedos gregos, passando pelos bardos celtas e pelos *scôps* germânicos, aos trovadores medievais, e todas as suas variantes, cujas práticas talvez se assemelhem àquelas que as tradições como a dos *griots* africanos (Hale 1998) ou a dos cantores servo-croatas (Lord 1960) mantiveram vivas.

A obra de Pellowski é exemplo desta tendência, justamente pela abrangência da sua definição de narração oral, organizada numa taxonomia que inclui o que a autora denomina como *bardic storytelling* (Pellowski 1990). No entanto, se uma definição abrangente permite considerar uma variedade de tradições, de instrumentos musicais e de géneros narrativos, cujos limites não são consensuais (Zumthor 1990: ), dos poemas épicos aos romances, entre outras formas, importa salientar que, no universo observado, bem como na bibliografia disponível sobre os movimentos de narração oral, serão raros os exemplos que poderiam enquadrar-se nessa tipologia.

As formas incluídas neste vasto conjunto de expressões que Pellowski designa como *bardic storytelling* têm em comum concretizar-se musicalmente e apresentam um performer que domina tecnicamente um instrumento musical e dele se faz acompanhar. Por outro lado, estas narrativas serão normalmente cantadas, ainda que possam ser

intermediadas pela “recitação” (Zumthor 1990: 141-152)<sup>24</sup>. Exigem, portanto, competências técnicas particulares, nem sempre presentes no trabalho dos artistas enquadrados nos movimentos de narração oral. Se em alguns destes casos existe o recurso ao canto e ao verso, este surge normalmente enquadrado pela narração em prosa. Noutros, se a narração se faz acompanhar por um ou mais instrumentos musicais, estes são normalmente manipulados por outro performer que não o próprio narrador. E, quando é este a manipular o instrumento musical, geralmente a narração será “recitada”, ainda que existam exceções que confirmem a regra, como alguns artistas dedicados ao romanceiro tradicional.

Assim, é difícil identificar nesses “bardos” de outrora, bem como nas tradições modernas dos *griots* e de outros cantores épicos, as práticas que caracterizam os “novos” contadores de histórias. São tradições que, de facto, parecem ter deixado o seu legado a outras práticas artísticas. O caso dos *griots* africanos é um exemplo de que estas tradições continuaram e desenvolveram-se, de alguma forma integradas no mercado da *world music* e representadas por nomes como Mory Kanté, Toumani Diabaté, Ballaké Sissoko, Foday Musa Suso, entre outros. No caso das geografias descendentes da cultura europeia, conforme reconhece Zumthor (ibidem), os herdeiros dessa difusa figura do “bardo” são os artistas da canção popular, cantautores que continuam “contando histórias”, acompanhados de uma guitarra, mais do que os narradores em prosa que protagonizam os movimentos de narração oral.

Outro elemento, já referido, concorre para a distância entre essas tradições e as práticas de narração oral: além de configurarem obras musicais, apresentam textos versificados. Como nos casos estudados por Milman Perry e Albert Bates Lord (1960), esses performers recorrem a fórmulas para improvisar em verso, elemento fundamental de apreciação no fazer destes poetas tradicionais (Zumthor 1990: 136-140). E este modo de fazer, com as suas técnicas e expressões próprias, apesar de constituir uma referência importante no imaginário de alguns artistas dos movimentos de narração oral<sup>25</sup>, não está presente no universo observado, nem na bibliografia disponível, com raras exceções, como o exemplo próximo de Thomas Bakk.

Com efeito, uma aproximação entre o artista enquadrado nos movimentos contemporâneos e esta difusa figura das tradições orais ou da poesia medieval é apenas

---

<sup>24</sup> Os modos “falado”, “recitado” e “cantado” serão tratados no ponto 1., “Discurso Verbal”, do sexto capítulo (p. 252).

<sup>25</sup> Ver entrevistas com Abbi Patrix (4, 00:30-01:45) e Virginia Imaz (3, 00:42:30-00:44:30).

possível pela natureza narrativa dos seus textos, o que permite a sua inclusão no vasto corpo que é o paradigma do “contador de histórias”. O mesmo sucede com outra figura histórica, o jogral, que poderia admitir a existência histórica de um *entretainer* profissional cuja prática incluísse a narração de histórias:

Un jongleur est un être multiple : c’est un musicien, un poète, un acteur, un saltimbanque ; c’est un sorte d’intendant des plaisirs attaché à la cour de rois et des princes ; c’est un vagabond qui erre sur les routes et donne des représentations dans les villages ; c’est le veilleur qui, à l’étape, chante de “geste” aux pèlerins ; c’est le charlatan qui amuse la foule aux carrefours ; c’est l’auteurs et l’acteur de “jeux” que se jouent aux jours de fête, à la sortie de l’église [...] c’est le conteur, le chanteur qui égaie les festins, les noces, les veillées ; c’est l’écuyer que voltige sur les chevaux : l’acrobate qui danse sur les mains, qui jongle avec des couteux, qui traverse des cerceaux à la course, qui mange de feu, qui se renverse et se désarticule ; le bateleur qui parade et qui mime ; le bouffon qui niaise et dit des balourdises : le jongleur, c’est tout cela, et autre chose encore (Faral 1910: 1).

Do que é possível aferir a partir dos estudos sobre essa enigmática personagem, contar histórias estaria incluído na grande variedade de atividades exercidas pelos jograis. Não é difícil notar, no entanto, o quão inexpressivo parece ser o seu espaço no meio de tantas virtuosidades. E, neste ponto, interessa lembrar, uma vez mais, a abrangência do paradigma do “contador de histórias”, que torna difícil especificar em que sentido Faral adiciona, numa lista tão extensa e diversa, a atividade de *conteur*.

Como no caso do “contador de histórias”, será difícil definir a identidade dessa personagem marginalizada da história medieval, cuja diversidade de práticas permite pensar o virtuoso multifacetado da citação acima, ou um profissional mais ou menos especializado em algumas das áreas descritas, como propõe Giuseppe Tavani (1995). Sobre as práticas musicais, narrativas ou líricas, tratando temas palacianos, religiosos ou populares, alguma informação está disponível em estudos de literatura e poesia medieval<sup>26</sup>. Será provável, ainda, que o repertório dos jograis incluísse narrativas jocosas do tipo dos *falbiaux*, ainda que seja difícil saber se seriam cantadas ou recitadas. De qualquer forma, parece impossível resgatar, se alguma vez as houve, notícias da prática de contar histórias em prosa, ou qual o papel da narração nas suas atuações.

Na procura de um performer errante que concretize historicamente o paradigma do “contador de histórias”, encontram-se também a memória dos cordéis e das cantigas de cegos, de performers que transitavam de feira em feira a vender histórias impressas, em

---

<sup>26</sup> Ver Pidal (1924) e Tavani (2002).

verso. Destas práticas, ainda presentes no nordeste brasileiro<sup>27</sup>, a tradição oral guarda a memória, mesmo em Portugal<sup>28</sup>.

As tradições até agora referidas permitem pensar que as práticas performativas profissionalizadas envolvem a música e apresentam textos versificados. Destituída da artisticidade do verso, do canto e da música, a narrativa parece prevalecer apenas nas práticas sociais e domésticas que, sob o paradigma do *homo narrans*, enquadram-se nas atividades quotidianas. Ainda assim, no imaginário popular, continua presente a imagem de um “contador de histórias”. Alguns exemplos parecem dela aproximar-se, como os casos já referidos do *shanachie* celta e do *imayazen* da praça *Jemaa el-Fna*, figuras que, embora distintas, correspondem ao paradigma do “contador de histórias” de Walter Benjamim (1992). No entanto, as informações efetivas sobre a prática destas personagens são escassas, e muitas vezes idealizadas. Também na tradição oral portuguesa está presente a memória do “contador de histórias”, mas encontra-se diluída na indefinição com o qual esta reflexão se tem debatido. Teófilo Braga, no prefácio da primeira edição dos seus *Contos Tradicionais do Povo Português*, menciona que “na província do Minho soubemos da existência de um patranheiro de fama, por alcunha o Cuco, quase narrador de profissão” (Braga 1994: 26). Infelizmente, as únicas informações sobre o “patranheiro” referem que seria minhoto e que “a sua dicção era sobretudo notável pelas construções linguísticas, formas dialetais, locuções de gíria, com uma prolixidade de repetidos paralelismos e com uma incongruência verdadeiramente infantil” (ibidem). Do outro lado do Atlântico, Francisco Assis de Sousa Lima dá conta desse paradigma na tradição nordestina brasileira:

Alguns informadores evocam a memória de grandes contadores de histórias da região, mas predomina a sua localização no elemento doméstico da comunidade, onde indivíduos se autorizam e são eleitos agentes privilegiados dessa transmissão. Embora isto não sirva para descaracterizar a “figura antropológica” do contador de histórias, permite enquadrá-la no círculo geral do ambiente humano onde todos compartilham, na medida das possibilidades, do interesse e do talento de cada um, de uma reserva do saber, onde narrar é marca reconhecida” (Lima 2005: 59).

O pensamento de Lima sobre a realidade nordestina adequa-se, apesar das distâncias e particularidades, aos contextos europeus e americanos que viram surgir os movimentos de narração oral ao longo das últimas décadas do século XX. Com efeito, ainda que presente na memória e no imaginário popular, parece não ser possível

---

<sup>27</sup> Ver Matos (1986).

<sup>28</sup> <http://www.memoriamedia.net/index.php/eventos/encontros-e-coloquios/197-eventos/encontros-e-coloquios/contemfesta-2011/2354-as-vozes-do-cordel-cantigas-de-cego> (acedido a 21 de março de 2016).

encontrar uma figura histórica que exercesse, como agora fazem os “novos” narradores, um ofício remunerado, configurando assim um contador de histórias profissional. Lima continua:

No Cariri e no Nordeste, contar histórias não é uma atividade remunerada. O contador de histórias não representa uma categoria profissional à parte, embora o seu ofício comporte exigências de um fazer artesanal: empenho, técnica, estilo, singularidade e talento na repetição. Mas o contador não lança o chapéu às moedas, como faz o embolador, o tirador de versos de feira, o cantador de viola e, de resto, os brincantes nordestinos. A “história do Trancoso” é lazer e é arte, mas antes de tudo é um fazer dentro da própria vida. Dá-se e circula como um objecto sem preço, um bem comum, valor de estimação (Lima 2005: 60).

Deste modo, o ato de contar histórias nas culturas ditas ocidentais, em que tem lugar este fenómeno de “renascimento” que permitiu a sua profissionalização, parece ter pertencido sempre ao foro do quotidiano, das relações familiares e sociais. Ausente a representação dramática, a música ou a versificação, a narrativa é matéria transversal, expressão de um *homo narrans*, de importância incomensurável dentro de uma comunidade, mas destituída de uma artisticidade que lhe permita ter valor comercial fora dela. Consequentemente, torna-se necessário reconhecer que, conforme aponta Lima, o paradigma do “contador de histórias” é mais um dado antropológico, ou um arquétipo, na terminologia de Sobol (1999), do que uma figura histórica. Isto permite pensar que estes narradores “novos” e “urbanos” constituem um fenómeno recente, enquadrado numa mudança sociocultural que permitiu que a narrativa em prosa se tornasse um bem de consumo. Por outras palavras, este “renascimento” configura um fenómeno em que um bem que antes circulava livremente, como na citação de Lima, talvez por escassez, talvez por uma mudança de paradigma associado a um “revivalista” cultural, passa a ter um valor de mercado que permite, inclusivamente, uma profissionalização da sua prática.

Neste sentido, interessa averiguar alguns dos fatores que terão permitido esta mudança de paradigma, num contexto em que a profissão de narrador oral emerge sustentada, paradoxalmente, pelo paradigma do *homo narrans* e pelo ideal do “contador de histórias”. Não é possível descrever uma história deste fenómeno em todas estas realidades onde este se tem manifestado, mas talvez seja possível reconhecer alguns dos fatores socioculturais que contextualizam esta emergência, que condicionam os discursos destes movimentos artísticos e que, finalmente, influenciam os seus modos de fazer, objeto principal desta reflexão

Trabalhos como os de Simon Heywood (2001), Maria Patrini (2002) e Marina Sanfilippo (2007) não falharam em reconhecer alguns dos fatores mais influentes no

florescimento destas práticas e no seu desenvolvimento em determinados contextos, que teve por consequência, finalmente, a sua profissionalização. A natureza desses fatores é diversa, incluindo a democratização do ensino e do acesso à cultura, o desenvolvimento tecnológico e a conseqüente mediatização das sociedades, entre outros. Pertencem a níveis distintos, uns dizendo respeito a mudanças políticas e culturais abrangentes, outros, a determinadas tendências artísticas, outros ainda, mais específicos, ligados ao desenvolvimento de certas disciplinas científicas ou práticas educacionais. Deste modo, torna-se difícil uma visão ampla e hierarquicamente organizada da influência destes fatores em cada contexto onde se têm desenvolvido práticas de narração oral, ainda que seja possível reconhecer especificidades. Em alguns casos, certos fatores foram e são mais decisivos do que outros. De qualquer forma, é possível identificar aqueles que são transversais a vários contextos, que concorrem de forma evidente para o desenvolvimento destes movimentos artísticos e que, deste modo, fomentam discursos partilhados e práticas comuns, o que tem conseqüências visíveis nos modos de fazer, nos repertórios e nos espaços de programação.

Marina Sanfilippo, reconhece alguns dos fatores que contextualizam a dinamização das práticas de narração oral. Tem por referência a realidade espanhola e italiana, mas a sua reflexão permite transposições. Em primeiro lugar, a autora evidencia o facto do século XX se ter caracterizado por um progressivo redescobrimto da oralidade (Sanfilippo 2007: 17). Num mesmo sentido, identifica a importância da afirmação do género breve, o conto, na literatura contemporânea, bem como de uma tendência do teatro para a narrativa (ibidem: 18). Finalmente, refere que, “además, en la misma época, centros de enseñanzas y bibliotecas de toda Europa empezan a valorar y utilizar la narración oral” (ibid.). É no caminho aberto por Marina Sanfilippo que este estudo contextualiza os movimentos de narração oral, apesar de reconhecer outros fatores não identificados pela autora.

As relações entre estes fatores são dinâmicas e a sua exposição segmentada pretende apenas uma primeira organização de pensamento que permita observar a influência destes na prática de narração oral. Com efeito, não são autónomos uns dos outros, mas organizando-se nos discursos e nas práticas de forma diversa conforme os contextos e os artistas observados, ainda que seja possível reconhecer três espaços privilegiados, conforme se conclui da citação de Sanfilippo. Em primeiro lugar, assim, estes fatores contribuem para uma dinâmica transversal de valorização da “oralidade”,

promovendo uma atitude revivalista e um posicionamento filosófico e político “contra” a cultura institucionalizada. Em segundo lugar, fomentam projetos artísticos cujas abordagens estéticas estão intimamente ligadas ou à “narrativização” das artes performativas ou à “performatização” de textos literários. Finalmente, estes fatores permitiram uma visível propagação destas práticas no contexto das escolas e das bibliotecas, legitimadas em primeiro lugar pela sua aplicabilidade pedagógica, fator que terá sido fundamental no processo de profissionalização da atividade.

Importa salientar, uma vez mais, que a observação destes fatores não pretende configurar uma história destes movimentos artísticos. A pertinência em identificar e analisar estes diversos fatores está nas suas visíveis consequências ao nível dos discursos e das práticas de narração oral, ao determinar entendimentos, atitudes e, principalmente, modos de fazer.

Neste momento é possível especificar que, ao longo desta tese, o termo “narração oral” refere uma prática contemporânea, que ao longo do século XX (especialmente nas suas últimas décadas) e XXI tem vindo a desenvolver-se nas sociedades urbana, com acesso generalizado às redes de informação e às novas tecnologias, normalmente ditas “ocidentais”, assumindo-se enquanto disciplina artística profissionalizada.

## **1. A VALORIZAÇÃO DA ORALIDADE**

O primeiro e mais influente fator no desenvolvimento das práticas de narração oral é, como refere Marina Sanfilippo (2007: 18), uma valorização da “oralidade”, dos patrimónios culturais por ela veiculados, bem como dos modelos de relação comunitária normalmente associados aos contextos tradicionais. Nesse entender, a “oralidade”, compreendida enquanto cultura não escrita, cujas expressões manifestam o pensamento e o sentir de grupos marginais aos processo de industrialização e urbanidade, corresponde ao passado ou ao “outro” que vive segundo os modelos desse passado. Nesse sentido, a valorização dos patrimónios orais e dos modelos de relação interpessoal não mediados está estreitamente ligado aos movimentos revivalistas, em que se incluem os movimentos de narração oral, conforme identificam, entre outros, Simon Heywood (2001) e Marina Sanfilippo (2007).

Os dois autores reconhecem no Romantismo a origem destas dinâmicas que encerram uma perspectiva revivalista para com os contos, as lendas, as fábulas, os provérbios, os cantares, as orações, enfim, todo o conjunto de expressões que pertence ao domínio da oralidade. De qualquer modo, já no fim do século XVII é possível adivinhar uma nostalgia no título *Histoires ou Contes du Temps Passé*, de Charles Perrault (2010), o que permite reconhecer, já então, um revivalismo manifesto. No entanto, parece ser no contexto do Romantismo, conforme notam Heywood e Sanfilippo, que o olhar para o passado e o interesse pelos patrimónios orais encontram uma legitimação política e filosófica que veio marcar o século XIX e XX, ao abrir caminho para os estudos das manifestações “tradicionais” e “populares” nas academias e ao instalar ideias sobre estes conceitos no senso comum.

Resultam desse interesse crescente inúmeras recolhas etnográficas, adaptações e recriações dos patrimónios narrativos, poéticos e musicais, que um pouco por toda a Europa se realizaram: na Escandinávia, é paradigmática a obra de Elias Lönnrot, na Finlândia, ou o trabalho conjunto de Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Moe, na Noruega; na Rússia, a recolha de Alexander Afanasyev é um dos exemplos mais reconhecidos, especialmente por ter sido o *corpus* de estudo de Vladimir Propp (2003); na Escócia, a título de exemplo, o trabalho de John Francis Campbell of Islay enquadra-se numa mesma ideologia romântica que o de Thomas Crofton Croker, na Irlanda; e os exemplos multiplicam-se pelos outros países da Europa (Ferrer 2013: 275-441).

No mesmo sentido, em Portugal, salienta-se o trabalho de Almeida Garrett, dedicado ao romanceiro e ao cancionero, e de Alexandre Herculano, ao adaptar material lendário nacional. No entanto, foi Adolfo Coelho um dos primeiros a realizar uma recolha sistemática de contos, publicando em 1879, os *Contos Populares Portugueses* (Coelho 1993). Seguiram-se trabalhos como os de Teófilo Braga, com os *Contos Tradicionais do Povo Português* (Braga 1994), publicados em 1883, ou Consiglieri Pedroso, com os *Contos Populares Portugueses* (Pedroso 1985), publicados em 1910. Debruçados sobre contextos geográficos mais precisos, Ataíde de Oliveira publica, a partir de 1900, os *Contos Tradicionais do Algarve* (Oliveira 1989a e 1989b) e Tomás Pires, os *Contos Populares Recolhido da Tradição Oral na Província do Alentejo* (Pires 1919). Leite de Vasconcelos, cujo trabalho de recolha foi publicado postumamente em *Contos Populares e Lendas* (Vasconcelos 1963 e 1966), é também uma figura incontornável dessas dinâmicas.

É sob os preceitos de movimentos nacionalistas e de teorias evolucionistas que são inaugurados os primeiros passos no estudo das formas narrativas de tradição oral, como os mitos, os contos e as lendas. Nesse contexto, os contos foram entendidos enquanto degenerações de mitos solares indo-europeus, na teoria de Max Muller, ou enquanto manifestação cultural das sociedades animistas e totemistas, na perspectiva etnográfica de Andrew Lang, (Finnegan 1992: 29-30). Por sua vez, a escola finlandesa de Antti Aarne estabelece um trabalho de carácter comparativo, com o seu sistema de classificação dos contos, publicado pela primeira vez em 1910, continuado por Stith Thompson ao longo do século XX (Aarne e Thompson 1961) e, mais recentemente, por Hans-Jörg Uther (Uther 2004). De outro modo, o estruturalismo de Vladimir Propp, presente na sua *Morfologia dos Contos* (Propp 2003), publicada em 1928, foi extremamente influente a partir dos anos sessenta. De facto, o seu trabalho influenciou autores das mais variadas áreas: da antropologia, como na obra de Claude Lévi-Strauss (1958), aos estudos de folclore norte-americano, com Alan Dundes (1964), passando também pela linguística e pela narratologia, no caso de Algirdas-Julien Greimas (1966), entre outros. Por outro lado, as teorias de Sigmund Freud, Otto Rank e de Carl Jung inauguraram uma abordagem psicológica da análise dos contos e dos mitos que daria frutos em trabalhos como os de Bruno Bettelheim (2010) ou Marie-Louise Von Franz (1995), ou em estudos comparativos como o de Joseph Campbell (1968), numa corrente que contribuiu significativamente para o desenvolvimento dos estudos sobre estes materiais.

Deste modo, uma área de estudo dedicada às formas narrativas ditas tradicionais passa por um processo de legitimação académica, em aproximações ora provenientes dos campos da literatura e da linguística, ora da antropologia, ora da psicanálise, o que permite a emergência de novas áreas específicas como os estudos de folclore. Se todas estas abordagens autorizam uma progressiva legitimação deste “textos” enquanto objeto de estudo, o processo de valorização da oralidade ao longo do século XX está também estreitamente ligado àquela perspectiva que Bengt Holbek designa de *craftmanship viewpoint* (Holbek 1987: 39-45). Esta perspectiva, que orienta abordagens diversas e que não abrange apenas o estudo de formas narrativas, vem posicionar a performance, o evento, o seu contexto e intervenientes, no centro das atenções. É uma corrente preponderante a partir dos anos sessenta, em que se enquadram teóricos como Richard Bauman (1984, 1986) e Ruth Finnegan (1977, 1992), determinante nos estudos de folclore norte-americano e invariavelmente ligado à influência de Dell Hymes (1974,

1975). Inaugural dessa transferência de atenção para os aspetos performativos foi o influente trabalho de Milman Perry sobre os épicos homéricos, cuja teoria enquadrava uma análise da épica tradicional servo-croata que veio a resultar na obra de Albert Bates Lord, *The Singer of Tales* (Lord 1960), já referida. A sua grande contribuição foi propor que todos os aspetos da poesia homérica resultam de uma composição oral, o que pode ser analisado a nível da estrutura dos próprios textos. Esta confirmação teórica da existência de mecanismos próprios da comunicação oral, de fórmulas de composição poética, veio abrir caminho para uma valorização da oralidade, naturalmente agudizando, em algumas abordagens, uma dicotomia oral/escrito. É nesta linha que Walter Ong, em especial através de *Orality and Literacy* (2002), obra extremamente influente, contribuiu para a difusão de um entendimento da oralidade que é transversal e fundador de muitos discursos presentes nos movimentos de narração oral. Nas palavras de Ruth Finnegan:

The discovery of this “special technique” elucidated one widely-spread pattern for oral delivery, as well as illuminating texts as process rather than fixed product. It also laid a comparative framework for the analysis or re-analysis of oral (or arguably oral) texts from a whole range of disciplines and areas, and for the idea of “oral composition” as a process lying behind texts previously assumed to originate in writing (Finnegan 1992: 41).

O reconhecimento de uma poética própria e da pertinência do fenómeno da oralidade no âmbito dos estudos da cultura abriu caminho a novas abordagens centradas nos estudos dos materiais tradicionais e da cultura dita popular, e permitiu, inclusivamente, a emergência de novas disciplinas, como a *Oral History* (ibidem: 47-49). Este processo de legitimação académica dos estudos da tradição oral refletiu-se, em Portugal, por exemplo, no desenvolvimento de diferentes abordagens que culminaram na emergência, a partir do anos setenta, de linhas de investigação e de centros de estudos como o Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa, o Centro de Tradições Populares Portuguesas da Universidade de Lisboa ou o Centro de Estudos Ataíde de Oliveira da Universidade do Algarve.

Finalmente, este processo de valorização da oralidade transcende o mundo académico. Desde o Romantismo, ideias sobre a “tradição” e o “popular” se vêm instalando no senso comum, associadas a contextos políticos e sociais que tornam pertinente a afirmação de identidades culturais e dos seus patrimónios imateriais. Resulta dessas dinâmicas o conceito de “património cultural intangível” estabelecido pela UNESCO, e os seus respetivos programas de salvaguarda. É assim, com efeito, num ambiente propício aos fenómenos da oralidade, que os movimentos de narração oral, ao

veicular ideias e valores confluentes com essas dinâmicas, encontram um espaço de legitimação para o “renascimento” das práticas de contar e ouvir histórias.

## 2. A TRADIÇÃO LITERÁRIA

Outro fator decisivo no desenvolvimento dos movimentos de narração oral, ligado ao papel central que as narrativas têm no seu seio, concretiza-se na celebridade de uma tradição literária com estreitas relações com a tradição oral. É este *corpus* literário que está disponível aos novos narradores quando estes, movidos pelo interesse por estes imaginários, vão à procura de repertórios que se querem tradicionais. Poucos serão os narradores que têm uma relação efetiva com uma tradição oral. E mesmo no caso em que isto se verifica, ou por uma memória familiar em que a prática de contar histórias está presente, ou por serem originários de contextos culturais onde o papel da oralidade é ainda determinante, este *corpus* literário continua a ser uma das fontes mais expressivas dos seus repertórios (Sanfilippo 2007: 175-182, Palleiro e Fischman 2009: 49-50). Imersos numa cultura urbana e escrita, grande parte das referências que estes artistas têm sobre estas narrativas encontra-se numa tradição literária que há muito se desenvolve numa estreita relação com as tradições orais. Corpo diverso, se parte dele se pretende fixação de patrimónios “populares”, outra configura uma tradição literária em si mesma, que, apesar dos evidentes paralelismos com as narrativas transmitidas oralmente, realiza géneros específicos, revelando gostos de determinadas épocas e contextos. No entanto, em comum, estas formas literárias construíram ao longo do tempo uma imagem do ato de contar e ouvir histórias que alimenta a ideia de oralidade veiculada pelos discursos dinamizadores deste “renascimento”. Conforme nota Marina Warner:

This is the essential point: fairy tales on the page invoke live voices, telling stories aloud. A memory of a living narrator reverberates in the genre, even when the story is manifestly a highly wrought literary text. Authors like Straparola and Basile and D’Aulnoy are playacting, stepping into the roles of Sharazad or Mother Goose, because one of the things that fairy tale promises is an unbroken link with the past (Warner 2014: 53).

A diversidade e antiguidade de uma tal tradição, que reproduz na escrita, não apenas as narrativas, mas o próprio ato de contar, torna difícil seguir um curso que não seja pontuado por imprecisões. Juan José Prat Ferrer, com o seu trabalho exaustivo,

*Historia del Cuento Tradicional* (Ferrer 2013), é um guia útil. No percurso que, de forma resumida agora se apresenta, interessa ter em conta: os textos mais recorrentes na bibliografia sobre estes estudos e, principalmente, aqueles que de forma mais visível influenciam os repertórios dos artistas enquadrados nos movimentos de narração oral.

Neste sentido, é preciso referir, uma vez mais, os contos presentes nos papiros egípcios de *Golenischeff* e *Westcar*, exemplos de uma tradição pré-clássica de narrativas breves enquadradas. Já referidos na reflexão sobre as limitações de uma abordagem histórica, estes exemplos configuram uma tradição que teve continuidade na literatura clássica, produzindo narrativas maravilhosas que terão estreitas relações com os contos de tradição oral. É o caso das *Metamorfoses* de Ovídeo e do *Asno de Ouro* de Apuleio, em que figura a história de Eros e Psique, narrativa que encontra ressonâncias no ciclo da “Mulher em Busca do Marido Perdido” (ATU425) e na sua mais famosa variante, “A Bela e o Monstro” (ATU 425C) (ibidem: 63). Ainda na tradição clássica, as fábulas imortalizadas por Esopo e Fedro são também exemplo de uma tradição literária mais tarde recuperada por La Fontaine, na segunda metade do século XVII.

Ao longo da Idade Média, os *exempla*, breves narrativas moralizantes que visavam a pregação, reunidas em inúmeras coleções para uso de sacerdotes, configuram um grande manancial de narrativas com evidentes paralelismos com a tradição oral. Uma das coleções mais referidas é a *Gesta Romanorum*, cujo manuscrito mais antigo data de 1342 (ibidem: 158-165).

Do mesmo modo, um conjunto de obras que, apesar das evidentes adaptações, dá notícia de uma tradição de narrativas pré-cristãs, de origem celta e germânica, foram fixadas também por membros do clero (ibidem: 120-129). Um dos exemplos mais antigos será a *Viagem de Bran*, obra da literatura irlandesa medieval, escrita no século VIII, aproximadamente, que terá influenciado as viagens de São Brandão. A par da tradição das “viagens”, uma épica irlandesa, com forte influência cristã, centrada em heróis como Cú Chulainn ou Finn McCool, está reunida, em grande parte, nos manuscritos *O Livro da Vaca Dun* e *O Livro de Leinster*, compilados, aproximadamente, no século XII.

Também representante de uma tradição celta, um conjunto de narrativas galesas foram reunidas no *Mabinogion*, compiladas e traduzidas para o inglês por Lady Charlotte Guest, no século XIX, a partir de *O Livro Branco de Rhydderch* e do *Livro Vermelho de Hergest*, escritos, por sua vez, entre o século XIV e XV. Outros exemplos de uma

tradição britânica são: a *Historia Brittonum*, escrita algures entre os séculos IX e XI, e onde figura a famosa história de “Tristão e Isolda”; e a *Historia Regum Britanniae*, escrita por Geoffrey de Monmouth, na primeira metade do século XII, que inclui, entre outras narrativas, lendas arturianas e uma versão de “O amor como o sal” (ATU 923) (ibidem: 124).

Representantes de uma tradição germânica, fixada por escrito a partir do século XIII, estão obras como a *Gesta Danorum*, do dinamarquês Saxo Grammaticus, que inclui narrativas com evidentes paralelismos com a tradição oral, e onde figura uma interessante versão da história de Hamlet imortalizada por Shakespeare (ibidem: 125). É na Islândia, todavia, que grande parte dessa tradição será fixada nas *Eddas* e *Sagas*, constituindo a maior fonte sobre a história, a mitologia e o folclore escandinavo (ibidem: 125-129).

Mais a sul, a épica heroica encontra o seu lugar no ideal da cavalaria com as “canções de gesta” de origem francesa, cujo modelo, bastante divulgado, tem por mais célebre exemplo a *Canção de Rolando*, aparentemente composta no século XI. Do mesmo modo, foram bastante divulgados os “romances de cavalaria”, como na obra de Chrétien de Troyes, produzida na segunda metade do século XII, que privilegia a chamada “matéria da Bretanha”. Aí figuram o Rei Artur, os cavaleiros da Távola Redonda e a demanda pelo Santo Graal, imaginário mais tarde também celebrizado na obra de Sir Thomas Malory, *A Morte de Artur*, publicada pela primeira vez em 1485. No caso da Península Ibérica, o ideal cavaleiresco incide sobre a reconquista, como no exemplo mais significativo de *El Cantar de Mio Cid* (ibidem: 147-151).

Paralelamente, a tradição dos contos jocosos encontrou o seu espaço, entre outros, no género dos *fabliaux*, com origem no nordeste francês, entre os séculos XII e XIII, mais tarde divulgados em outras línguas. Como os *exempla*, tendem a ser realistas, sem elementos maravilhosos, mas ao contrário destes, não têm uma pretensão moralizante. Os *fabliaux* perdem depois território para as *novelas* italianas, mas voltam a ser publicados em França no século XVIII (ibidem: 166-170). Por outro lado, os contos de animais terão também grande difusão ao longo da Idade Média, como no *Roman de Renart*, que apresenta a personagem matreira da raposa sobre a qual muitos poemas serão escritos, em várias línguas (ibidem: 175-177).

No século XIII, tem origem a célebre tradição italiana da *novela*, sendo um dos exemplos mais conhecidos o *Decamerão* de Boccaccio, escrito em meados do século

VIX, que segue a tradição das narrativas enquadradas. É nesta obra, em especial, que Geoffrey Chaucer parece ter-se inspirado para escrever os seus *Contos da Cantuária*, no final do mesmo século.

Em Veneza, entre 1550 e 1553, é publicado *Piacevoli notti* de Straparola, que reúne, além de versões de *novelas* anteriores, um grande número de contos tradicionais de cariz popular e maravilhoso. Alguns dos contos presentes nesta coleção encontram paralelismo com narrativas das *Mil e Uma Noites*, muito antes da sua tradução ser conhecida na Europa, e parecem ter, segundo Juan José Prat Ferrer, inspirado algumas versões de Perrault e dos Grimm (ibidem: 217-221). Inaugura-se, assim, uma tradição de coletâneas de contos manifestamente tradicionais, que terá o seu primeiro célebre exemplo em *Il Pantamerone*, de Basile, publicado em Nápoles entre 1634-36. Muito conhecido na região, a sua difusão foi pequena devido ao facto de estar escrito em napolitano, tendo sido muito mais tarde traduzido para outras línguas. Continua a tradição das narrativas enquadradas e apresenta a imagem por excelência das *aniles fabulae*, já que a narrativa principal fala de uma rainha que, estando grávida, desejava ouvir histórias. O rei manda então chamar dez velhas que ao longo de cinco noites devem “contare ogne giornata no cuento peduno de chille appunto, che soleno dire le vecchie pe trattenemiento de peccerille” (Basile 1891: 19).

É no fim do século XVII, em França, que os “contos de fadas” tornam-se moda (Ferrer 2013: 228-238, Zipes 1979: 32-33, Warner 2014: 45-47). Charles Perrault publica, em 1697, as célebres *Histórias ou Contos do Tempo Passado com Moralidades - Contos da Mãe Ganso*, já aqui referida pelo título original em francês (Perrault 1997). Dedicada a outro tipo de público que não o infantil, Madame d’Aulnoy (que terá cunhado o termo “contos de fadas”), Madame d’Auneuil, Mademoiselle Bernard, Madame Durand, Mademoiselle de La Force, Mademoiselle L’Héritier e Madame Murat dinamizam uma prática cortesã e burguesa, privilegiadamente feminina. A moda continua ao longo do século seguinte, culminando na publicação, a partir de 1785, de *Le Cabinet des Fées ou Collection choisie des Contes des Fées, et autres Contes Merveilleux* pela mão de Charles-Joseph de Mayer. Também no séc. XVIII, a tradução para francês das *Mil e Uma Noites*, por Antoine Galland, difunde um orientalismo literário que durará até o fim do século (Ferrer 2013: 240-242, Warner 2014: 47-50).

A moda dos “contos de fadas” chega também à Alemanha, e ainda no século XVIII são publicadas coleções, muitas delas especificamente direcionadas às crianças (ibidem:

242-247). De seguida, e como referido, o Romantismo enquadró o interesse pela recolha e a reescrita de contos tradicionais ou populares, segundo as terminologias, cujo exemplo mais famoso é a coleção dos irmãos Grimm (1997). Conforme referido no ponto anterior, ao longo do século XIX e XX, assiste-se a uma profusão de trabalhos de recolha de narrativas de tradição oral, bem como de uma literatura inspirada nos seus argumentos e motivos, como o caso paradigmático do dinamarquês Hans Christian Andersen (Heywood 2001: 228).

Ao longo do século XX, muitos fatores conjugam-se de forma a promover um interesse editorial por adaptações e coletâneas de contos tradicionais, numa profusão incalculável. Em primeiro lugar, e como referido, um processo de valorização da oralidade leva antropólogos, sociólogos e linguistas a olhar em dois sentidos: para fora, ao observar as culturas submetidas à colonização dos impérios europeus; e para dentro, ao observar as culturas campestres dos seus próprios países de origem. O resultado destes estudos veio divulgar uma imensa quantidade de narrativas, que viriam a ser alvo de adaptações e publicações. De outro modo, ainda, um crescente interesse pelas culturas orientais potenciou uma literatura inspirada nos motivos e estruturas narrativas de culturas tidas como “exóticas”. Em segundo lugar, uma tradição de obras dedicadas à infância veio culminar, ao longo do século XX, numa expressiva e economicamente dinâmica literatura infantojuvenil, como analisa Maria Emília Traça em *O Fio da Memória – Do Conto Popular ao Conto para Crianças* (Traça 1998), francamente inspirada nos contos tradicionais. O desenvolvimento desta literatura, numa profusão de autores, ilustradores e editoras está estreitamente relacionado com uma legitimação desses imaginários tradicionais enquanto produto de fruição infantil, como se verá de seguida, com o processo de alfabetização e democratização do ensino nas sociedades europeias, bem como com o florescimento de um mercado de entretenimento dedicado especificamente ao público infantil.

### **3. A PROFUSÃO DO IMAGINÁRIO MARAVILHOSO**

A profusão do imaginário maravilhoso na cultura popular contemporânea é um fator essencial de dinamização das práticas de narração oral, conseqüente de uma natural associação entre a prática de contar histórias e o repertório dos “contos de fadas”, na

aceção abrangente do termo. Esta profusão do imaginário maravilhoso não se concretiza apenas na transposição de narrativas do género “contos de fadas” para outras linguagens, mas também na disseminação de motivos próprios do universo mágico que o caracteriza, presente também noutros géneros. Deste modo, incluem-se nessa profusão do imaginário maravilhoso as narrativas mágicas presentes no ciclo arturiano, celebrizadas na literatura contemporânea, em livros como *As Brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley, ou no cinema, em *Excalibur*, de John Boorman, entre muitas outras adaptações mais recentes. Do mesmo modo, enquadra-se neste fenómeno a presente difusão da literatura de fantasia de J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, J. K. Rowling, ou mais recentemente, G. R. R. Martin, autores cujas obras foram adaptadas para o cinema de forma intensiva já no século XXI. Neste sentido, a aqui chamada profusão do imaginário maravilhoso não diz respeito apenas ao género específico dos “contos de fadas”, mas às estruturas narrativas centradas na demanda do herói ou heroína, nas criaturas fantásticas e nos animais falantes, nos objetos mágicos e nas metamorfoses.

Como nota Marina Warner, esta profusão do imaginário maravilhoso fora do universo específico da tradição oral ou das suas concretizações literárias não é um fenómeno recente:

Fairy tales have never been exclusively verbal, and the slippery interactions of oral and written transmission over the course of the genre’s history result as much from stories’ constant reincarnations on stage and on screen, from pantomime to puppet shows, again showing its affinity with migrating tunes, cross-pollinating plants (Warner 2014: 159).

Conforme evidencia a autora, a adaptabilidade dos “contos de fadas” e o atractivo das suas estruturas narrativas centradas no pequeno e marginalizado herói, da sua fantasia que apela à evasão e ao encantamento, fazem transbordar os seus temas e motivos para fora do meio literário. Os “contos de fadas” são, assim, absorvidos por todas as expressões artísticas, como o teatro, a música, a ópera, o ballet e, finalmente, o cinema e os meios de comunicação.

Ao abordar o género dos “contos de fadas” de forma mais específica, Marina Warner nota como, a partir do Iluminismo, o imaginário maravilhoso invade os palcos, inspirando óperas e ballets (Warner 2014: 158-177). *A Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, apresentada pela primeira vez em 1791, ou as peças de ballet de Pyotr Ilich Tchaikovsky, como *O Lago dos Cisnes* e *A Bela Adormecida*, no século seguinte, são disto exemplos célebres, entre os muitos que a autora enumera. No que diz respeito ao teatro, Warner salienta a influência da *commedia dell’arte* de Carlo Gozzi que, na

segunda metade do século XVIII, adapta temas dos “contos de fadas”. Traduzido para o alemão, o trabalho de Gozzi foi admirado por escritores como Friederich Schiller, Johann Wolfgang Goethe, ou os irmãos Friederich e August Wilhelm Schlegel. A sua influência chega ao século vinte através de célebres adaptações para ópera: a sua primeira peça, *L'amore dele Tre Melarance*, versão do conto “As três cidras do amor” (ATU 408), serviu de base para a montagem de Sergey Prokofiev, *The Love for Three Oranges*, em 1921; *Turandot*, peça inspirada num conto persa, mas cuja adaptação de Gozzi situa a ação na China, e que deu nome ao tipo de conto na classificação de Aarne e Thompson (851A AT), sinal da sua popularidade, foi a base para a ópera homónima de Giacomo Puccini, em 1926.

Com o surgimento do cinema, desde o princípio, o universo maravilhoso dos “contos de fadas” tronou-se temática recorrente na sétima arte, apelando à infinita possibilidade de ilusão e encantamento das técnicas cinematográficas em constante evolução. Esta relação profícua começa, desde logo, com o pioneiro Georges Méliès, que nas suas experiências baseadas em montagens fotográficas e efeitos especiais adaptou contos como “A Gata Borralheira” (ATU 510A), em *Cendrillon*, de 1899, ou ainda “O Assassino de Donzela (Barba-Azul)” (ATU 312), em *Barbe-bleue*, de 1901. Segundo Donald Haase, se os primeiros filmes centravam-se mais em personagens humanas e a magia estava confinada às possibilidades técnicas da altura, a partir do fim do século XX, adaptações de contos como “A Bela e o Mostro” (ATU 425C) começam a proliferar, refletindo a evolução dos efeitos especiais (Haase 2007a: 345). Uma das primeiras abordagens ao conto foi *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, em 1946, seguida de outros exemplos, como *Panna a netvor*, de Juraj Herz, em 1978.

No entanto, o conto mais adaptado para o cinema é, provavelmente, “A Gata Borralheira” (ATU 510A), mais conhecido por “Cinderella”. A popularidade destes filmes parece estar associada, como nota Donald Hasse (ao fazer referência ao pensamento crítico de Jack Zypes), às suas estruturas narrativas centradas na riqueza e na beleza, que se enquadram nas tendências capitalistas e nos discursos publicitários centrados “on white, middle-class, male-dominated ideal” (ibidem: 344). Uma das primeiras versões cinematográficas do conto foi *Cinderella* de James Kirkwood, em 1914. Versões mais recentes e populares são: *Ever After*, de Andy Tennant, em 1998; *Ella Enchanted*, de Tommy O’Haver, em 2004 (numa adaptação mais livre dos originais literários); e *Cinderella*, de Kenneth Branagh, em 2015. Uma adaptação singular, referida

por Haase, foi *Tři oříšky pro Popelku*, de Václav Vorlíček, em 1973, que apresenta uma heroína forte e ativa (ibid.).

No que diz respeito às adaptações cinematográficas de contos tradicionais, mesmo dentro de Hollywood, à medida que estas se vão afastando das suas fontes mais recorrentes, as versões de Perrault e dos Grimm, valores centrais sobre a classe e o género tendem a ser subvertidos, bem como o paradigma do “final feliz” (Zipes 1979, Haase 2007, Warner 2014). Exemplo desta tendência são filmes como *The Company of Wolves*, de Neil Jordan, em 1984, e *Hard Candy*, de David Slade, em 2005, que revisitam o conto “O Capuchinho Vermelho” (ATU 333) de forma surpreendente e original. Inspirados noutros contos, ou apresentando narrativas originais que seguem o modelo dos “contos de fadas”, filmes como *Snow White and the Huntsman* de Rupert Sanders, em 2012, ou *Maleficent* de Robert Stromberg, apresentam, o primeiro, uma branca de neve armada de espada e escudo, o segundo, uma heroína improvável. Outros realizadores adotam livremente motivos dos contos maravilhosos, como no célebre exemplo de *Star Wars*, de George Lucas, cuja narrativa, segundo Jack Zipes, é uma reavistação do modelo dos “contos de fadas” (Zipes 1979). A série iniciada nos anos setenta e retomada a partir de 1999, com mais três novos episódios, é um fenómeno popular e uma marca de franchising rentável, que volta a ser explorada com *Star Wars: The Force Awakens*, de J. J. Abrams, em 2015.

Exemplos mais próximos do universo tradicional dos “contos de fadas” são, entre outros: *The Brothers Grimm*, de Terry Gilliam, em 2005, que reinventa as próprias personagens dos irmãos recoletores; *El Laberinto del Fauno*, de Guillermo del Toro, em 2006; e grande parte da obra de Tim Burton, que mais próximo da literatura fantástica do que dos “contos de fada” propriamente ditos, contribuiu para a profusão do imaginário maravilhoso através de filmes como *The Nightmare Before Christmas*, de 1993, ou *Corpse Bride*, de 2005, e que realizou a adaptação para o cinema da obra de Lewis Carol, *Alice in Wonderland*, em 2010.

É provavelmente no cinema de animação onde proliferam de forma mais visível as adaptações de “contos de fadas” ou as histórias inspiradas no género. Os primeiros passos nesse sentido foram dados por Lotte Reiniger, que a partir de um trabalho característico sobre a técnica de “sombra chinesa” adaptou as *Mil e Uma Noites*, em *The Adventures of Prince Achmed*, em 1926, e contos como “O Sapo e a Lavadeira” (ATU

440), em *The Frog Prince*, de 1954, ou “A Gata Borralheira” (ATU 510A), em *Cinderella*, de 1955 (Haase 2007, Warner 2014).

A massificação dos “contos de fadas” tem lugar, no entanto, com Walt Disney e a indústria cinematográfica que fundou. A suas versões “embonecadas”, para utilizar um termo de Bruno Bettelheim (2010), são muitas vezes criticadas por veicularem valores conservadores sobre o gênero e as classes (Haase 2007a: 347). De qualquer forma, de *Snow White and the Seven Dwarfs*, em 1937, passando por *Sleeping Beauty*, em 1956, até *The Little Mermaid*, em 1989, ou *The Beauty and the Beast*, em 1991, as personagens animadas criadas pelos estúdios Disney ficaram impressas no imaginário popular contemporâneo de forma indiscutível. A adaptação de “contos de fadas” para o cinema de animação, ou os filmes cujas narrativas emprestam os motivos e o imaginário mágico destes, são constantes na produção norte-americana e, por conseguinte, nas salas de cinema onde chega a massiva distribuição dessa indústria, onde se incluem também estúdios como a Dreamworks ou a Pixar. Também no cinema de animação, as adaptações gradualmente procuraram inverter os valores sobre as classes e, principalmente, sobre os gêneros, normalmente associados a esse tipo de narrativas: em *Shrek*, de 2001, a princesa Fiona foge aos conceitos de beleza estabelecidos, em *Tangled*, de 2010, Rapunzel é uma heroína ativa e aventureira, em *Frozen*, de 2013, a irmã mais nova resiste a tempestades e provações para salvar a irmã mais velha, tarefa que nos contos tradicionais normalmente cabe aos rapazes (Warner 2014: 166).

A análise da natureza das adaptações operadas pelos maiores difusores dos “contos de fada”, como Perrault e os irmãos Grimm, nas suas versões literárias, ou a Disney, na era do cinema, e o modo como serviu os interesses de determinadas épocas, de uma elite e de um poder masculino e conservador, tornou-se uma pedra de toque no estudo sobre este gênero de narrativas (Zipes 1979, Warner 2014). Entre as questões que essas abordagens apontam, uma das que maior atenção tem merecido diz respeito às representações da mulher. Também nas práticas artísticas contemporâneas, a subversão dos temas e dos motivos associados às versões mais “conservadoras” dos “contos de fadas”, a sua livre apropriação e adaptação, tem sido um espaço recorrente de experimentação artística: da pintura de Paula Rego, passando pela célebre escrita de Angela Carter ou, ainda, pela fotografia de Cindy Sherman, um lugar de questionamento da representação da mulher no universo dos “contos de fadas” encontra uma pertinência inequívoca no pensamento e na arte contemporânea (Warner 2014).

Esta profusão do imaginário maravilhoso não termina nas adaptações artísticas, mas abarca todos os meios de comunicação presentes nas sociedades contemporâneas. Neste contexto, a publicidade parece cumprir um papel fundamental na difusão intensiva de lugares comuns e de preconceitos associados aos “contos de fadas”. Patricia A. Odber de Baubeta, ao analisar a profusão de motivos maravilhosos na publicidade, insiste no efeito “reconfortante” dos “contos de fadas” e no seu poder persuasivo: “fairy tales are amusing, attractive and accessible” (Baubeta 1997: 37). Apesar da paródia ter um lugar especial na revisitação dos “contos de fadas” pelos criativos publicitários (ibidem), é possível reconhecer um tendência generalizada, e muito séria, para o aproveitamento dos apelos do consumismo fundado no estatuto social e na objetivação sexual da mulher, veiculando mais uma vez um “white, middle-class, male-dominated ideal”, para citar novamente Haase (2007a: 334). As evidentes conotações sexuais da imagem da “capuchinho vermelho” tornou a personagem uma constante na publicidade, acompanhada ou não pelo “lobo mau”: num filme publicitário do Chanel nº5, o lobo obedece à jovem perfumada; numa imagem publicitária da bebida Campari, uma “capuchinho vermelho” com uma das pernas sensualmente descobertas tem o lobo pela trela; já no caso das ferramentas Vito, uma sensual “capuchinho vermelho” lida com uma motosserra. Com efeito, todas são “capuchinhos vermelhos” sem medo do “lobo mau”: mas que dizer das representações que estas imagens veiculam, senão que aportam um apelo sexual imediato e uma objetivação da mulher tão comum na linguagem publicitária? Por outro lado, estão também muito divulgadas as publicidades de detergentes e produtos de limpeza que recorrem a este imaginário, numa associação entre a dona de casa e a “fada do lar”, como no exemplo paradigmático do detergente *fairy*.

As questões levantadas pela presença do imaginário dos “contos de fadas” na cultura popular e nos meios de comunicação está bem resumida por Patricia A. Odber de Baubeta quando nota que:

Feminist critics bemoan the perpetuation of certain stereotypical types of female behaviour, pointing to the passivity, submissiveness and helplessness of fairy tale heroines. Psychoanalytical commentators use the ideas of Freud and Jung as their point of departure, and there is more than one doctoral thesis waiting to be written on advertisements as a locus for (Lacanian) desire. Marxist analysts comment in deeply pessimistic terms on mass-mediated culture, and those dedicated to Cultural and Media studies frequently express dismay about the “disneyfication” of fairy tales and folklore in general (Baubeta 1997: 38).

De qualquer forma, à parte as problemáticas que as adaptações dos “contos de fadas” aportam sobre os discursos do poder, faltaria ainda mencionar, na variedade de

meios de comunicação aqui enumerados, a profusão do imaginário maravilhoso na produção ficcional televisiva. De facto, as fadas, os dragões, os gigantes e outros seres mágicos preenchem a programação de manhã à noite, em narrativas épicas que seguem as atribuições de heróis e heroínas, seja nas séries de ficção para adultos e jovens, seja nas animações dedicadas ao público infantil. São disto exemplos séries recentes como *Once Upon a Time*, da ABC, e a adaptação da célebre obra de George R. R. Martin para a televisão, *Game of Thrones*, da HBO. No caso dos desenhos de animação, a abundância é tão expressiva que dispensa uma enumeração de exemplos. No entanto, e como não foi referido a propósito dos casos exemplares no cinema, é pertinente lembrar os desenhos animados inspirados na famosa *Sininho*, companheira de Peter Pan desde a peça de James Matthew Barrie, estreada em 1904, e que já foi adaptada para o palco e para o ecrã inúmeras vezes.

Finalmente, refere-se os jogos de vídeo e computador, que, ora inspirados na produção cinematográfica, ora vice versa, são outro exemplo do modo como o imaginário maravilhoso e fantástico é omnipresente na cultura popular contemporânea. Jogos como *Dungeons & Dragons*, *Dragon Age*, *Final Fantasy*, *World of Warcraft*, entre muitos outros, apresentam criaturas fantásticas, lugares e objetos mágicos, heróis e heroínas auxiliados por animais falantes. Sem dúvida, restaria ainda mencionar o fenómeno mundial do jogo de cartas *Magic: The Gathering*, com uma comunidade internacional dedicada, jogadores profissionais, competições e conferências por todo o mundo.

De forma sucinta e inspirada, Jack Zipes resumia, há três décadas, a frequente aparição do imaginário maravilhoso na cultura popular e nos meios de comunicação da seguinte forma:

Everywhere one turns today fairy tales and fairy-tale motifs pop up like magic. Bookshops are flooded with fairy tales by Tolkien, Hesse, the Grimm Brothers, Andersen, C. S. Lewis, and scores of sumptuously illustrated fantasy works. Schools and theatres perform a wide range of spectacular fairy-tale plays for the benefit of children. Operas and musical works are based on fairy-tales themes. Famous actors make fairy-tales recordings for the radio and other mass-media outlets. Aside from the Disney vintage productions, numerous films incorporate fairy-tale motifs and plots. Even porno films make lascivious use of Snow White and the Seven Dwarfs and Sleeping Beauty. Fairy-tale scenes and figures are employed in advertisements, window decorations, TV commercials, restaurant signs, and club insignias. One can buy banners, posters, t-shirts, towels, bathing suits, stickers, ashtrays, and other household goods plastered with fairy-tale designs. Indeed, the fantastic projections of the fairy-tale world appear to have become "in", consuming the reality of our everyday life and invading the inner sanctum of our subjective world (Zipes 1979: 2).

#### 4. A VIRAGEM NARRATIVA NAS CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

Outro fator indissociável do processo de dinamização e de legitimação das práticas de narração oral nas últimas décadas foi o que se tem chamado “a viragem narrativa” nas ciências sociais e humanas. Se o processo de valorização da oralidade veio legitimar as narrativas tradicionais e os modelos de relação não mediados enquanto fenômeno cultural, a viragem narrativa nas ciências sociais e humanas veio colocar o conceito de “narrativa” no centro das atenções de qualquer pensamento sobre o indivíduo, a cultura e a sociedade, introduzindo-o no vocabulário das ciências e, finalmente, nos discursos vernaculares. Consistiu numa mudança, em termos epistemológicos, de perspectivas que valorizam a abstração e a generalidade para as que privilegiam a experiência e a subjetividade, como aponta Sarah Raine (2013: 64).

Conforme nota Barbara Czarniawska, o interesse pela narrativa está presente desde as abordagens hermenêuticas sobre a Bíblia, o Talmude e o Corão (Czarniawska 2004: 1). No entanto, na origem dos processos contemporâneos que deram azo a esta “viragem” encontra-se referido, muitas vezes, o trabalho seminal de Vladimir Propp, aqui referido. A sua *Morfologia do Conto* (Propp 2003), de 1928, foi extremamente influente a partir dos anos sessenta, após a sua tradução para francês e inglês.

Conforme propõe Czarniawska, terá sido em quatro ramos, associados à nacionalidades, que o estudo sobre a narrativa terá vingado: em primeiro lugar, no formalismo russo; logo, no estruturalismo francês; na hermenêutica alemã; e no *new criticism* norte-americano (ibidem: 2). Do formalismo de Ramon Jakobson ao estruturalismo de Gérard Genette, de Roland Barthes a Tzvetan Todorov, sob a influência da antropologia de Claude Lévi-Strauss, passando pela hermenêutica de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, ou pela “nova crítica” norte-americana, o texto passa a ganhar uma autonomia em relação ao seu autor e ao seu contexto, o que vem questionar os fundamentos das tradições hermenêuticas anteriores. Nesta lista, entre muitas outras, é pertinente acrescentar a perspectiva hermenêutica de Paul Ricoeur (Kreiwirth 1992: 632) e as singulares e influentes teorias de Mikhail Bakhtin (Czarniawska 2004: 2).

Da teoria literária, em que o protagonismo do conceito se deve em primeiro lugar à natureza dos seus objetos de estudo, o interesse pela narrativa transbordou para todas as ciências sociais e humanas. A partir dos anos setenta, o fenômeno alastra-se, numa dinâmica pluridisciplinar que inclui as ciências políticas, a psicologia, a sociologia, a

antropologia, a história, os estudos de cultura, a pedagogia, entre outras, numa vasta diversidade de abordagens:

As anyone aware of the current intellectual scene has probably noticed, there has been a virtual explosion of interest in narrative and in theorizing about narrative; and it has been detonated from a remarkable diversity of sites, both within and without the walls of academia (Kreiwirth 1992: 629).

Desta variedade de perspectivas, duas interessam particularmente ao presente estudo, porque facilmente se reconhece a sua influência nos discursos e práticas da narração oral, o que permite identificar assim esta “viragem narrativa” como fator dinamizador destes movimentos artísticos. Em primeiro lugar, está a perspectiva que propõe a narrativa enquanto estrutura do conhecimento, como no trabalho de Jerome Bruner, entre os quais, *Actual Minds, Possible Worlds* (Bruner 1986). O autor estabelece uma distinção entre o pensamento o narrativo e o paradigmático, ideia central destas perspectivas que contribuem para a valorização do papel da narrativa nas ciências e além. Bruner propõe que existem duas formas distintas de pensar e de compreender a experiência. De um lado, está o pensamento paradigmático, que corresponde à lógica, que é reconhecido como próprio dos procedimentos científicos e que persegue o ideal de um sistema formal de descrição e explicação. Funciona por conceptualização e categorização, estabelecendo um sistema das operações entre essas categorias. Do outro lado, está o pensamento narrativo, centrado no sentido subjetivo das experiências processadas na forma de narrativas. Este modo de conhecimento centra-se nas intenções e ações humanas num determinado contexto, nas vicissitudes e consequências destas no curso das experiências. Deste modo, se o primeiro modo de pensamento, o paradigmático, procura a generalização através de métodos lógicos e científicos, uma verdade verificada através de procedimentos empíricos, o modo narrativo procura a subjetividade imanente da experiência individual, uma explicação contextualizada no sensível e no particular.

Em segundo lugar, é também central o entendimento da narrativa enquanto forma de comunicação, que funda o paradigma do *homo narrans*, referido muitas vezes ao longo desta tese para identificar alguns dos problemas de definição das práticas de narração oral. É no trabalho seminal de Walter Fisher, como em *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason* (Fisher 1987), que esta perspectiva coloca a narrativa no centro das atenções das ciências sociais e humanas. O paradigma narrativo na comunicação, como proposto por Fisher, assenta na ideia de “racionalidade narrativa”

e nos princípios de “probabilidade narrativa” e de “fidelidade narrativa”. O princípio da probabilidade diz respeito à coerência e integridade da narrativa, enquanto que o princípio da fidelidade está relacionado com a credibilidade da história pelo reconhecimento dos seus processos de causa e efeito. No entanto, conforme nota Czarniawska, Fisher reconhece que nem toda a comunicação é necessariamente narrativa: outras formas de comunicação podem incluir o argumento técnico, o discurso poético, a descrição, entre outras (Czarniawska 2004: 11). Neste sentido, o autor não pretende, ao explorar o modo narrativo de conhecimento, rejeitar completamente o paradigmático, o que resulta manifestamente na expressão “paradigma narrativo”.

Estas duas perspectivas permitem compreender o que significa esta “viragem narrativa” para o desenvolvimento e a legitimação das práticas de narração oral. Transposto para fora do universo científico e intelectual, o protagonismo da narrativa instala-se no pensamento e nos discursos contemporâneos de forma muito evidente. É assim que contar uma história, ou reconhecer uma história na experiência vivida, passa a ser um modo de pensar, de compreender e, finalmente, de comunicar.

Conforme nota Raine, suportando-se em Polkinghorne (1988), o modo narrativo não representa uma nova epistemologia: está presente na experiência humana e talvez preceda mesmo o modo lógico e científico enquanto forma de dar sentido ao mundo. É talvez, por isso, continua a autora, pela sua ubiquidade, que o pensamento narrativo terá sido negligenciado pela esfera intelectual e científica:

Narrative sense-making seems natural to those who have achieved this competence and therefore may have attracted less academic attention and prestige. However, as schools become more culturally diverse due to greater transnational mobility and globalization, educators are also recognizing the cultural specificity of narrative forms and giving greater attention to the development of narrative competency (Raine 2013: 68).

Apoiando-se em Dell Hymes (1996), a autora nota uma tendência no pensamento científico para valorizar os discursos considerados académicos, científicos ou técnicos, em detrimento do conhecimento na forma de histórias e, em especial, nas narrativas pessoais. No entanto, apesar das resistências de uma tradição epistemológica centrada no modo paradigmático, parece haver um crescente interesse escolar na aquisição de competências narrativas, consequência provável de uma diversidade cultural que resulta da maior mobilidade e do fenómeno da globalização, conforme nota a autora na citação acima. Neste sentido, esta viragem epistemológica pode ser entendida no contexto de

uma reação pós-moderna às abordagens positivistas, à globalização modernista, ao Iluminismo, e ao domínio colonial europeu (ibidem).

No contexto do presente estudo, não cabe uma reflexão aprofundada sobre as diferentes perspectivas que vêm colocar a narrativa no centro dos discursos das ciências sociais e humanas. Naturalmente, a abordagem adotada nesta tese são delas devedoras, direta ou indiretamente, o que naturalmente está relacionado com a própria natureza do objeto de estudo. Importante será reconhecer que tais perspectivas, uma vez disseminadas no meio científico e intelectual, trasvazaram para o vocabulário e o pensamento de quase todas as esferas da sociedade:

Narrative is all around us, not just in the novel or in historical writing. Narrative is associated above all with the act of narration and is to be found wherever someone tells us about something: a newsreader on the radio, a teacher at school, a school friend in the playground, a fellow passenger on a train, a newsagent, one's partner over the evening meal, a television reporter, a newspaper columnist or the narrator in the novel that we enjoy reading before going to bed. We are all narrators in our daily lives, in our conversations with others, and sometimes we are even professional narrators (should we happen to be, say, teachers, press officers or comedians) (Fludernik 2009: 1).

É neste sentido que a viragem narrativa evidencia e divulga o paradigma do *homo narrans*. Por um lado, assim, este paradigma revela-se um dos grandes obstáculos na identificação dos limites das práticas de narração oral, como se viu ao tratar-se dos problemas de definição. A citação de Fludernik acima expressa de forma evidente essa questão: não apenas designa de narradores toda e qualquer pessoa que conta alguma coisa, como desconhece, entre os inúmeros exemplos de atos narrativos e de narradores, estes desconhecidos “novos” contadores de histórias sobre os quais este estudo se debruça.

Por outro lado, no entanto, o protagonismo da narrativa veio contribuir em muito para a dinamização e a legitimação dessas mesmas práticas, o que, sem dúvida, contribuiu para o desenvolvimento de uma disciplina artística centrada no ato de contar histórias oralmente. Efetivamente, o interesse transversal pela narrativa veio valorizar estas práticas nos mais diversos contextos e para os mais variados fins. Munido dos recursos da narrativa e sensível ao que se entende próprio desse modo de pensamento, o contador de histórias profissional torna-se especialista de uma forma de entendimento e de comunicação que se tem tornado privilegiada. A sua prática passa a ter pertinência indiscutível no contexto da educação e do trabalho social, a sua presença, sentida em congressos e conferências, o seu *know-how*, solicitado em *workshops* de empresas e de

gestão de dinâmicas de grupo, numa diversidade de esferas inesgotável. Efetivamente, a viragem narrativa contribui de forma significativa para a atual apreciação da imagem do contador de histórias. Sobretudo, é evidente a simpatia dos discursos dos movimentos de narração oral por uma dicotomia entre o pensamento paradigmático, inevitavelmente associado às elites e à linguagem do poder e das estatísticas económicas, e o narrativo, entendido enquanto modo de proximidade e valorização da experiência pessoal. Com efeito, num contexto histórico e social onde, segundo estes discursos, prevalecem a informação, a massificação e a razão, um modo de entender o mundo que vem celebrar a partilha de experiências, de afirmação das singularidades e do envolvimento emocional e subjetivo, enquadra-se na perfeição nas motivações e propostas artísticas destes movimentos.

## 5. A DEMOCRATIZAÇÃO E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DOS ESPAÇOS DA INFÂNCIA

Um dos fatores essenciais para a dinamização das práticas de narração oral está relacionado com o processo de democratização da educação e com o desenvolvimento da literacia. É no contexto da escola e da biblioteca que os movimentos de narração oral encontraram o seu primeiro espaço de germinação, o que permitiu uma especialização e, finalmente, a sua profissionalização. Faz parte deste processo o desenvolvimento de um mercado editorial dedicado à literatura infantojuvenil, que apresenta em alguns contextos uma estreita relação com as práticas de narração oral. De facto, o trabalho para a infância, em contexto pedagógico ou lúdico, constitui uma aspeto fundamental da atividade profissional dos contadores de histórias.

Como referem Anne Pellowski (1990: 99-100) e Simon Heywood (2001: 229), é a partir do fim do século XVIII e ao longo do século XIX que um espaço de educação pré-escolar, cunhado *kindergarten* por Friedrich Frobel, veio a institucionalizar-se, veiculando ideias em que a atividade lúdica e criativa ocupava, desde logo, um lugar central no processo educativo. Contar histórias, neste contexto, tornou-se uma das atividades levadas a cabo pelos educadores destes espaços, tornando fundamental o papel destas instituições pré-escolares no reconhecimento da prática de narração no trabalho para a infância.

Os modelos germânicos do *kindergarten* difundiram-se e chegaram também aos Estados Unidos através de emigrantes alemães, como refere Ellin Green (1996: 5-6). Rapidamente, as práticas de narração utilizadas no *kindergarten* são introduzidas também nas *sunday schools*, e é neste contexto que, logo no princípio do século XX, a prática de contar histórias ganha grande popularidade no meio. Como referido no ponto dedicado ao estado da arte, surgem alguns manuais de narração oral, com repertórios selecionados para idades e objetivos específicos. Em *How to Tell Stories to Children*, de Sara Cone Bryant (1905), já referido, encontra-se um testemunho significativo da popularidade que, já então, a prática de contar histórias merecia:

Its present popularity seems in a way to be outgrowth of the recognition of its educational value which was given impetus by the German pedagogues of Froebel's school. That recognition has, at all events, been a noticeable factor in educational conferences of late. The function of the story is no longer considered solely in the light of its place in the kindergarten; it is being sought in the first, the second, and indeed in every grade where children are still children. Sometimes the demand for stories is made solely in the interest of literary culture, sometimes in far ampler and vaguer relations, ranging from inculcation of scientific fact to admonition of moral theory; but whatever the reason given, the conclusion is the same: tell the children stories (Bryant 1905: xix).

As eficácias pedagógicas do ato de contar histórias, já então se reconhece, são diversas. Instrumento auxiliar no ensino das mais variadas matérias ou na transmissão de valores, contar histórias relacionar-se-á desde logo com a aquisição de competências linguísticas, tornando-se um instrumento omnipresente na mediação da leitura. É assim que, a partir da escola, a prática de contar histórias passa para o espaço das bibliotecas públicas, onde ganha visibilidade através das “horas do conto” e que se torna, assim, um dos contextos de maior influência no desenvolvimento da narração oral ao longo do século XX. Conforme nota Simon Heywood: “Later, in the 1880s, the first children's libraries were established, and, again, storytelling was one of the services provided. Education is the tap-root of storytelling revivalism (Heywood 2001: 229).

Anne Pellowski refere o papel central da *Carnegie Library* em Pittesburgh e da *Pratt Institute Free Library* no Brooklyn na dinamização de “horas do conto”, influenciando outras bibliotecas norte-americanas, como é o caso da Biblioteca Pública de Nova Iorque. Afirma a autora que, no ano de 1900, pelo menos cinco bibliotecas realizavam sessões regulares de contos (Pellowski 1990: 98).

Deste modo, é no contexto educacional que se desenvolve, antes de mais, um espaço de necessidade que veio a ser satisfeito por educadores que, por razões vocacionais, realizaram um percurso de especialização. É o caso de Sara Cone Bryant,

Katherine Dunlap Cather, e Marie Shedlock, educadoras e escritoras que primeiro começaram a desenvolver a atividade de forma profissional.

Décadas mais tarde, em França, o papel das bibliotecas foi também fundamental, como atesta o testemunho de Geneviève Patte no colóquio *Le Renouveau du Conte* (Calame-Griaule 2001: 90- 93), em que relata a proliferação de “horas de conto” nas bibliotecas francesas ao longo dos anos sessenta e setenta do século XX. Também Maria Patrini reconhece a sua importância no desenvolvimento do *renouveau du conte* em França, chamando às bibliotecas *le vivier du conte* no capítulo que dedica ao relato dos primeiros desenvolvimentos na área (Patrini 2002: 73-75). A autora evidencia o trabalho de bibliotecas como as de Clamart e de Grenoble, bem como a sua colaboração com os narradores que começavam a dar os primeiros passos no processo de profissionalização da atividade em França, onde a figura de Bruno de La Salle se destaca. E, como nos Estados Unidos, a prática é também assimilada pelas escolas: “tout aussi importante que le conte en bibliothèque est la pratique scolaire, car elle existait avant le début du renouveau du conte en France” (ibidem: 77). Se Patrini reconhece que estas práticas antecedem o movimento de narração oral em França, é também necessário admitir que estes não são fenómenos isolados. As dinâmicas que se assistem, primeiro nos Estados Unidos, de forma mais visível e documentada, e mais tarde, de forma quase generalizada, no mundo dito ocidental, constituem o fator que mais contribuiu para o desenvolvimento da narração oral em contexto europeu e americano. Promoveu a procura por uma mão-de-obra especializada que, por um lado, fosse capaz de mediar a relação entre leitores e a crescente literatura infantojuvenil (em que os modelos e o universo dos contos tradicionais ocupa um lugar de destaque), e por outro, fornecesse um tipo de atividade cujas eficácias pedagógicas e lúdicas eram progressivamente legitimadas:

En effet, les conteurs cherchent un statut professionnel et, en même temps, une autonomie économique. Le conte s’est institutionnalisé. Au cours de trois dernières décennies, cette institutionnalisation prendra des chemins divers. Les bibliothèques, puis les écoles, les crèches, les centres de loisirs utiliseront le conte pour son intérêt pédagogique. On s’en servira pour l’apprentissage de la lecture et on l’insérera dans la littérature pour l’enfance et la jeunesse (Patrini 2002: 97-98).

Em Inglaterra, segundo Simon Heywood, a narração oral tornou-se uma prática nas bibliotecas no início do século XX, com o estabelecimento de uma pré-graduação para bibliotecários na *University College* em Londres e a abertura de bibliotecas infantis. Uma das figuras de referência no desenvolvimento das práticas de narração oral nestes contextos foi, ainda segundo o autor, Eileen Colwell, que, a partir de 1926, foi

responsável pela biblioteca distrital de Hendon, pioneira das “horas do conto” no Reino Unido (Heywood 2001: 238). Apesar de cuidadosamente representada por Simon Heywood, é menos clara a influência das bibliotecas no desenvolvimento do movimento de narração oral no Reino Unido. Parece, com efeito, menos significativa, quando comparada com o que aconteceu em outros países. Patrick Ryan parece não lhe dar grande importância (Ryan 2003) e Michael Wilson, apesar de se debruçar sobre a ideia de “narração oral aplicada”, não menciona de todo as bibliotecas (Wilson 2006: 95-119). De qualquer forma, a importância deste fator é evidente e a prática da narração oral nas escolas, uma realidade, em grande parte responsável pela profissionalização da disciplina. Conforme reconhece Wilson:

The storytelling movement has been remarkably successful in establishing storytelling as a mainstream activity within schools. Regardless of a particular storyteller's preference for a particular way of working, there are very few storytellers for whom work in schools does not fill a significant part of their diary. It is the kind of work for which storytellers are most demand (Wilson 2006: 97).

Em Espanha, Marina Sanfilippo identifica o mesmo fenómeno e dá especial atenção ao papel das bibliotecas (Sanfilippo 2007: 87-94). Segundo a autora, é nos anos trinta que começam a realizar-se as “horas do conto”, seguindo o exemplo das bibliotecas e escolas norte-americanas. Uma das principais protagonistas destas dinâmicas foi, segundo a autora, Elena Fortún, que durante a guerra fora obrigada a exilar-se na Argentina, onde publica o seu manual *Pues señor... Cómo Debe Contarse el Cuento y Cuentos para Ser Contados* (Fortún 1991), já referido. Apesar da instabilidade causada pela guerra civil, o hábito das “horas do conto” parece ter sobrevivido. Em Barcelona, Concepción Carreras manteve a prática de contar histórias às crianças na biblioteca de Santa Creu e, anos mais tarde, Monserrat del Amo escreveu um manual intitulado *La Hora del Cuento* a pedido do *Servicio Nacional de Lectura* (ibidem: 88). Foi assim que, nos anos noventa do século XX, seria uma biblioteca a estar no centro dos primeiros desenvolvimentos de um movimento de narração oral em Espanha: a Biblioteca Pública de Guadalajara, responsável pelo *Maratón de Cuentos*, certame que desde então serve de epicentro às dinâmicas espanholas relacionadas com a narração oral. Deste modo, assim como sucedera nos Estados Unidos e em França anos antes, também em Espanha a narração oral consolidou o seu território em bibliotecas e escolas, sempre estreitamente ligada à literatura infantojuvenil e ao trabalho de promoção da leitura. Esta convivência acontece porque, numa onda que se iniciara nos anos setenta com o fim da ditadura, teve

lugar, simultaneamente ao surgimento dos movimentos de narração oral em Espanha, uma proliferação de edições infantojuvenis e de editoras especializadas como a Kalandraka, Kókinos, Corimbo, entre outras, bem como de escritores e ilustradores espanhóis. Esta literatura, uma vez mais, alimenta-se grandemente de temas tradicionais, contos, canções, romances, trava-línguas, provérbios, conforme tem sido referido. Esta relação recíproca entre o investimento editorial na literatura infantojuvenil e os programas de mediação da leitura nas bibliotecas criou a necessidade de um mediador, de um performer especializado, e esse espaço foi ocupado por aqueles que estavam interessados em contar histórias, tradicionais ou não, com ou sem o livro.

Em Portugal, o fenómeno terá sido semelhante, apesar de ser mais tardio. O despacho da Secretaria do Estado da Cultura em 1986 para a construção de uma rede de bibliotecas municipais viria a dar frutos ao longo dos anos noventa. Neste contexto, o papel de bibliotecas foi fundamental na dinamização da narração oral em Portugal, dando lugar, ainda que timidamente, quando comparada às realidades francesa e espanhola, a um processo de profissionalização da atividade. Como aconteceu em Espanha, no contexto deste fenómeno, uma biblioteca tornou-se o centro da atividade nacional relacionada com a narração oral: a Biblioteca Municipal de Beja. Desde 1995 que a biblioteca realiza sessões de contos na sua atividade continuada e que desenvolve vários projetos em contexto escolar e rural. É em 1997, no entanto, que lança uma das iniciativas decisivas para o desenvolvimento da narração oral em Portugal: as “Palavras Andarilhas”. Entretanto, outra biblioteca tornou-se um centro importante de atividade: a Biblioteca Municipal de Oeiras, que lançou, em 2004, o projeto “Histórias de Ida e Volta”, que envolveu atividades de formação na área da narração oral e uma programação continuada. Como estas, outras bibliotecas do país desenvolveram atividades e festivais ou eventos, como o caso das bibliotecas de Pombal e de Lagos, para mencionar apenas duas. Mais recentemente, a Biblioteca de Montemor-o-Novo tem realizado uma programação continuada, os “Contos Doutra Hora”, e um festival anual, a “Festa dos Contos”, que conta com a participação de narradores nacionais e estrangeiros.

Os exemplos americano, francês, espanhol e português servem aqui para reafirmar o papel fundamental das escolas e das bibliotecas na profissionalização da atividade de “contador de histórias”, numa dinâmica que permitiu, por um lado, a criação de um mercado de trabalho e, por outro, a sua legitimação enquanto atividade lúdica e pedagógica. E este fenómeno parece anteceder os movimentos de narração oral ou, pelo

menos, o momento em que estas práticas se tornam visíveis fora do contexto específico do trabalho para a infância.

## 6. A LEGITIMAÇÃO DAS *ANILES FABULAE*

Como observado no ponto anterior, o contexto de maior desenvolvimento das práticas de narração oral tem sido o da educação e do entretenimento das camadas mais jovens. Foram as suas aplicabilidades lúdicas e pedagógicas que permitiram uma especialização e, por sua vez, a profissionalização de uma atividade que parece ter sempre pertencido a este meio: a infância. No entanto, o enquadramento da prática de contar histórias no contexto do *kindergarten*, da escola e da biblioteca, conforme retratado, está estritamente associado a um processo de legitimação dos modelos e temas das narrativas ditas tradicionais, os “contos de fadas”, para utilizar o termo literário de forma generalizada.

A literatura clássica grega apresenta, como refere Anna Pellowski (1990: 5-8), várias referências ao ato de contar histórias no contexto da educação e do entretenimento dos mais novos, mostrando-se seriamente preocupada com o conteúdo e o género de histórias contadas às crianças. Nestas referências, contar histórias é representada como atividade de um determinado grupo etário e social encarregue da educação e do entretenimento dos mais jovens, como amas, criadas, ou parentes idosos. O repertório destes antigos educadores ficou conhecido na tradição latina como *aniles fabulae*, e está representado no *Asno de Ouro* de Apuleio de forma paradigmática, como referido, em que uma velha embriagada entretém uma jovem raptada contando-lhe a história de Eros e Psique.

Como notam diversos autores, este *corpus* de narrativas encontrou, ao longo dos tempos, uma grande resistência por parte das elites culturais (Warner 1995, Heywood 2001, Graverini 2006). É de Platão que nos chega a primeira expressão do preconceito, referindo-se a este tipo de histórias nos seguintes termos: “a false myth, a story that has no rational ground and that should have no place in the philosopher’s utopia” (Garvernini 2006: 90). Segundo Marina Warner, é na obra do filósofo ateniense, mais especificamente em *Górgias*, que se encontra aquela que é provavelmente a referência mais antiga a este tipo de prática e de narrativas (Warner 1995: 14). No entanto, Platão

também tece considerações sobre o assunto na *República*: através da argumentações de Sócrates, o filósofo considera que todas as histórias que mães e amas contam às crianças deveriam ser cuidadosamente escolhidas, de modo a excluir as que têm evidentes efeitos nefastos na educação dos jovens cidadãos (Gavernini 2006: 90-93). Neste sentido, se as aplicabilidades da prática de contar histórias é reconhecida, bem como os benefícios de certas histórias (escolhidas e moldadas pela elite ateniense), o tipo de narrativas presente no repertório das velhas amas estaria, pela vontade do filósofo, condenado à censura. Depois de Platão, os intelectuais romanos não foram menos antagônicos a este género de narrativas. Se no entendimento de Quintiliano as histórias triviais e moralmente repugnantes, do tipo das *aniles fabulae*, deveriam dar lugar aos mitos tratados por autores de renome, para Séneca, qualquer história fantasiosa consistia numa literatura inútil, destituída de moral e filosofia (ibidem).

Assim, ao longo da história do pensamento europeu, o termo *aniles fabulae* ganhou um significado específico, associado a um tipo de história fantasiosa, desprovida de verdade e de ensinamentos úteis. Conforme propõe Marina Warner:

It is still, in English, an ambiguous phrase: an old wives' tales means a piece of nonsense, a tissue of terror, an ancient act of deception, of self and others, idle talk. As Marlow writes in *Dr Faustus*, "Tush, these are trifles and mere old wives' tales". On a par with trifles, "mere old wives' tales" carry connotations of error, of false counsel, ignorance, prejudice and fallacious nostrums – against heartbreak as well as headache; similarly "fairy tale", as a derogatory term, implies fantasy, escapism, invention, the unreliable consolations of romance (Warner 1995: 19, itálico no original).

Em Portugal, os mesmos preconceitos estão associados ao termo “histórias da carochinha”, que parece, de facto, veicular as mesmas ideias que o termo inglês. Associado ao sentido pejorativo que esses termos carregam, está a polémica sobre a adequação de um repertório tradicional ao entretenimento e à educação dos mais novos. John Locke, cujas teorias na área da educação foram extremamente influentes a partir do século XVIII, apesar de reconhecer a importância de histórias como as fábulas de Esopo na aprendizagem da leitura e da escrita, bem como da moral e do bom comportamento, considerava os “contos de fadas” uma poluição mental que poderia afastar as crianças da religião (Dunning 1999: 63 Jean Jacques Rousseau, um dos fundadores de um pensamento sobre a infância e a educação, desaprovava os “contos de fadas”, preferindo um imaginário mais quotidiano e real (Haase 2007a: 186). Com efeito, o Iluminismo potenciou um forte antagonismo para com estes repertórios, consequência de um processo que Jack Zipes descreve como:

The raise of the fairy tale in the Western world as the mass-mediated cultural form of the folk tale coincided with the decline of feudalism and the formation of the bourgeois public sphere. Therefore, it quickly lost its function of affirming absolutist ideology and experienced a curious development at the end of the eighteenth century and throughout the nineteenth century. On the one hand, the dominant, conservative bourgeois groups began to consider the folk and fairy tales amoral because they did not rejoice in the virtues of order, discipline, industry, modesty, cleanliness, etc. In particular, they were regarded as harmful for children since their imaginative components might give young ones "crazy ideas", i.e., suggest ways to rebel against authority and patriarchal rule in family (Zipes 1979:12).

Foi necessária uma mudança de perspectiva em relação a este *corpus* de narrativas para que, a partir do fim do século XIX, o seu uso fosse considerado apropriado no contexto das práticas educacionais, tanto nos *kindergarten* como nas escolas e nas bibliotecas. Este processo de legitimação dos “contos de fadas” parece ter a sua origem no Romantismo, como referido, o que permite que este repertório, seja na sua vertente literária, seja nas práticas de narração oral, transitem de um contexto familiar e comunitário para um espaço institucionalizado. Ao combinar um interesse pelas expressões “populares” com uma adoração pela pureza e pela inocência da infância, os ideais românticos produziram um vasto trabalho de adaptações de contos tradicionais dedicados ao público infantil, como já referido. Publicada pela primeira vez em 1812, a célebre coleção dos irmãos Grimm (1997), apesar de não ser isolada, nem pioneira, é o melhor exemplo dessa tendência. Ainda assim, as resistências ao imaginário maravilhoso dos contos tradicionais persistiram, levando a que as versões para o público infantil fossem adaptadas ao gosto e à moral das elites alfabetizadas e das classes em ascensão.

É neste contexto que os “contos de fadas” encontraram um aliado fundamental na psicanálise, disciplina emergente que viria contribuir para uma mudança de atitude para com o material maravilhoso dos contos e, finalmente, para a sua legitimação enquanto instrumento pedagógico e terapêutico. As teorias de Sigmund Freud e, em especial, de Carl Jung estão no centro do processo de legitimação das *aniles fabulae* que teve lugar ao longo do século XX. A expressão mais divulgada dessa corrente encontra-se, sem dúvida, na obra de Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (Bettelheim 2010), que constitui um trabalho de referência nos discursos sobre os usos pedagógicos e terapêuticos dos “contos de fadas”. Conforme nota Veronika Görög-Karady, estas teorias fundamentaram uma reavaliação desse repertório no trabalho para a infância:

Psychoanalysis and other psychological therapies have contributed for their part to the cultural legitimation of the fantastic and the supernatural. Not only have the terrifying aspects of magic tales

been reinterpreted as the acting out of suppressed desires, but even the idea that they are harmful to children's socialization has been revised (Görög-Karady 1990: 177).

Deste modo, paralelamente ao processo de institucionalização dos espaços dedicados à educação dos mais novos, onde a leitura e a narração de histórias foram desde logo adotados enquanto instrumento de trabalho pelos educadores, a legitimação de um conjunto de narrativas, aqui genericamente designadas *aniles fabulae*, constituiu um dos fatores essenciais para o desenvolvimento das práticas de narração oral. Se foi no espaço da escola e da biblioteca que os primeiros narradores realizaram um percurso de especialização e profissionalização, os seus discursos, práticas e repertórios foram finalmente legitimados por uma atitude recetiva para com os “contos de fadas”. Foi este processo que permitiu, em primeiro lugar, a profissionalização das práticas de narração oral ao longo do século XX e, no que é possível aferir, de forma mais consistente, nas suas últimas décadas.

## **7. A AFIRMAÇÃO DA NARRATIVA BREVE NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

Na teoria sobre a narrativa breve encontra-se uma distinção fundamental entre os produtos da tradição atrás observada e os contos literários modernos, expressa sem equívocos na língua inglesa através dos termos *tale*, para referir o primeiro caso, e *short story*, para o segundo (Marler 1994). A tradição dos *tales*, no qual se enquadram genericamente as narrativas enquadradas de Boccaccio ou de Chaucer, os *exempla*, os *fabliaux*, as fábulas, os “contos de fadas” ou os “contos populares”, assim entendida, apresenta-se como um antecessor da *short story*, o conto literário cujo desenvolvimento e profusão interessa agora observar. Porque, como refere Marina Sanfilippo, um dos fatores que permitiram o desenvolvimento da narração oral enquanto prática artística profissionalizada prende-se com o prestígio que a narrativa breve conquistou ao longo do século XX (Sanfilippo 2007. 18).

Na maior parte dos contextos em que se assistem movimentos de narração oral, a tradição dos *tales*, ou seja, do conto tradicional no sentido abrangente, constitui um *corpus* privilegiado de fontes para os repertórios dos “novos” narradores. No entanto, ainda que menos expressivo, as *short stories* também estão presentes. Conforme é possível apurar a partir do trabalho de Sanfilippo (ibidem: 194-203), bem como da

observação realizada ao longo deste estudo, a presença desses contos de autor, que assumem portanto um caráter inequivocamente literário, parece ser mais notada no contexto espanhol e sul-americano (Palleiro e Fischman 2009: 49). Sanfilippo refere inclusivamente a polémica sobre os direitos de autor consequentes da passagem destes textos à performance no trabalho de diversos narradores (Sanfilippo 2003: 194-196). Efetivamente, nos trabalhos de Simon Heywood (2001) ou Patrick Ryan (2003) sobre a realidade anglo-saxónica, ainda que mais centrados no Reino Unido, ou nos estudos de Veronika Görög-Karady (1990) e Maria Patrini (2002) sobre o movimento do *renouveau du conte* em França, a presença das *short stories* passa despercebida. Sublinha-se que os limites entre o conto dito tradicional e o conto literário, aparte um critério temporal, são tanto mais ténues quanto maior a profusão de autores, estilos e temas, o que pode dificultar ilações a partir do entendimento que os próprios narradores têm do seu repertório, como questiona Patrick Ryan (2003: 83). Ainda assim, apesar de um contexto cultural que, como se verá no seguimento desta reflexão, leva a que as fontes destes novos narradores sejam maioritariamente escritas, é visível na maior parte dos movimentos de narração oral uma preferência pelo material “tradicional”, num sentido lato.

De qualquer modo, o fenómeno do *short story*, do conto literário, por assim dizer, não está ligado aos movimentos de narração oral apenas enquanto material de trabalho, ou seja, fonte de repertórios. A sua influência no desenvolvimento destas dinâmicas prende-se com a valorização da prática de contar narrativas breves em prosa enquanto atividade artística, o que está estritamente ligado, antes de mais, à afirmação do conto enquanto género literário, ou seja, enquanto forma dotada de uma validade estética. Do mesmo modo que a valorização da oralidade e a profusão do imaginário maravilhoso contribuíram para o gosto pelo “tradicional” e que a institucionalização das práticas de narração no contexto da escola e da biblioteca, a par com a sua legitimação enquanto instrumento pedagógico, criaram um espaço privilegiado de ação, a afirmação da narrativa breve enquanto género literário desenvolveu, por sua vez, um gosto pelo “conto” que tornou bem vinda a sua performatização.

O género *short story* é, segundo o discurso consensual de uma vasta teoria, uma invenção do século XIX que coincide com a disseminação das publicações periódicas, jornais e revistas (May 1994). Nos Estados Unidos, um dos primeiros autores celebrizados do género foi Washington Irving, com a obra *Sketch Book of Geoffrey*

*Crayon, Gent.* (Irving 2009), publicado em série entre 1919 e 1920, onde consta o famoso conto “The Legend of Sleepy Hollow”. Depois de Irving, outras figuras proeminentes foram Nathaniel Hawthorne, especialmente com obras como *Twice-Told Tales* (Hawthorne 2001), publicada em 1837, e Edgar Allan Poe, conhecido pelo estilo gótico e pelos mistérios policiais como, por exemplo, “Os Crimes da Rua Morgue”, publicado pela primeira vez em 1841. Poe destaca-se também pela sua contribuição para o desenvolvimento de uma teoria sobre o género (Marler 1994). Uma viragem para o Realismo, numa tendência transversal na produção literária da época, dá-se pouco mais tarde na obra de Herman Melville, reunida, por exemplo, em *Piazza Tales*, em 1856 (Melville 2005).

Em Inglaterra, por sua vez, o género encontrou mais resistências. Apesar das incursões de alguns romancistas como Charles Dickens, George Eliot ou Sir Walter Scott, bem como de alguma produção em revistas por outros autores, o fenómeno parece ter alcançado a sua maturidade apenas no fim do século, já numa tendência realista, com Robert Louis Stevenson e Rudyard Kipling. E, se na Alemanha, entre os percursores do género se encontram Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e Heinrich von Kleist, já em França, ainda sob a corrente romântica, Charles Nodier produziu uma obra marcada pelo fantástico e Prosper Mérimée veio redefinir o género com a obra fundamental “Mateo Falcone” (2004), publicado em 1829. Honoré de Balzac e Gustave Flaubert fizeram também incursões no género, mas foi Guy de Maupassant que nas últimas décadas do século concretizou uma viragem para o Realismo, com textos como “Boule de Suif”, para citar apenas um (Maupassant 2014). Outros autores importantes do género foram também Alfred de Musset e Alphonse Daudet.

Na Rússia, o fenómeno foi semelhante, com autores como Nikolai Gogol e Aleksander Pushkin a sobressair, numa tendência realista que culminaria na obra de Anton Chekhov, considerado um dos nomes mais significativos do género. E é acompanhando este mesmo movimento para o Realismo e o Naturalismo que a *short story* se desenvolveu um pouco por toda parte, avançando para o século XXI numa progressiva afirmação enquanto género literário de pleno direito, que culmina com a atribuição do Prémio Nobel a Alice Munro, em 2013.

Num universo muito amplo, que permite apenas exemplos, nomes como Machado de Assis, Franz Kafka, William Somerset Maugham, Italo Calvino ou Jorge Luis Borges foram, ainda que não dedicados exclusivamente ao género, autores determinantes para

este processo de afirmação da narrativa breve. Interessa ainda observar, pela sua influência nos movimentos de narração oral, que a literatura sul-americana foi próspera na produção de narrativas breves ao longo do século XX, graças a autores como Júlio Cortázar, Gabriel Garcia Marques ou Eduardo Galeano. Com efeito, e conforme se pode também observar no estudo de Marina Sanfilippo, estes autores têm uma presença significativa nos repertórios dos novos narradores de língua espanhola (Sanfilippo 2007: 200-204).

Assim, a afirmação deste género literário foi um fator decisivo no desenvolvimento dos movimentos de narração oral. Em primeiro lugar, a proliferação de autores e obras e a sua divulgação editorial fundou um gosto pela narrativa breve: por um lado, estimulando narradores a quem serviu e serve de material de trabalho e inspiração, por outro, criando um público que, já apreciador deste género literário, é facilmente atraído pela performatização destes textos. Em segundo lugar, a legitimação do conto enquanto género literário emprestou ao ato de contar em prosa, ou seja, à prática performativa destes novos narradores, uma validade estética antes alcançada no campo literário.

Como foi observado no princípio deste capítulo, a performance narrativa parece ter feito sempre uso da versificação, da música ou da dramatização para validar a sua natureza de objeto de arte e entretenimento, valorizada enquanto produto de troca e permitindo, assim, uma profissionalização da atividade. Por sua vez, o contar em prosa, sem outros recursos estéticos, corresponderia às práticas tradicionais em que o ato de narrar está inserido na vida quotidiana, familiar ou comunitária, e que por isso, nas palavras de Francisco Assis de Sousa Lima, “dá-se e circula como um objecto sem preço, um bem comum” (Lima 2005: 60).

Esse contar histórias que se apoia na legitimidade artística do conto afasta-se do paradigma do *homo narrans*, do ato de narrar quotidiano que não tem outro valor que a sua função social, de memória e partilha comunitária. A qualidade literária do contar torna-se, enfim, um elemento de apreciação que contribui para a legitimação da narração oral enquanto prática artística.

## 8. A CRISE DO DRAMA NAS PRÁTICAS TEATRAIS

Alguns dos fatores responsáveis pela dinamização da narração oral, e em especial pela sua profissionalização nas últimas décadas do século XX, estão estreitamente relacionados com uma mudança de paradigma nas práticas teatrais. Por um lado, têm permitido uma afirmação progressiva da narração oral no contexto das artes de palco, possível devido a uma tendência para a narratividade de algumas propostas teatrais. Por outro lado, é desse universo que provém muitos dos narradores orais, equipados com as técnicas e a experiência do teatro, e revelando uma vocação que se enquadra nos modos de vida da atividade profissional independente.

A mudança de paradigma nas práticas teatrais parece ser consequência daquilo a que Peter Szondi designou “crise do drama” (Szondi 2001). Numa diversidade de propostas, o teatro procurou afastar-se dos modelos da representação dramática, o que permitiu a Hans-Thies Lehmann cunhar este conjunto de tendências “teatro pós-dramático” (Lehman 2006). Entre essas propostas, foi notória a introdução do elemento narrativo, num processo a que Szondi designou “epicização” e Jean-Pierre Sarrazac, “rapsodização”, e que constituiu uma “maneira de superação ou reinvenção do modelo dramático”, conforme nota Rui Pina Coelho (2008: 19).

O teatro épico de Bertolt Brecht é exemplar desta tendência em que a superação do drama não implica necessariamente o desaparecimento da “fábula”, da função de contar uma história e da criação de um mundo ficcional, conforme nota Hans-Thies Lehmann (2006: 33). No entanto, é na procura de uma emancipação dos mecanismos de projeção e identificação que Bertolt Brecht, a par de outros recursos cénicos, como a exibição da maquinaria teatral, introduz o elemento narrativo, central na consecução do célebre *verfremdungseffekt* (Brecht 1978). Neste sentido, conforme notam Mateusz Borowski e Malgorzata Sugiera, a responsabilidade de produção de um mundo possível não é necessariamente transferida da representação dramática para a narração (Borowski e Sugiera 2010: xviii-xix). Esta última é, antes de mais, um mecanismo que visa promover um distanciamento crítico por parte do espectador.

Com efeito, não é possível pensar o teatro do século XX sem os questionamentos realizados por Brecht. Conforme propõe Lehmann, o “teatro pós-dramático” é também um “teatro pós-brechtiano” (Lehmann 2006: 33). E o papel da narração nas propostas teatrais, bem como de uma visível assimilação das expressões “populares”, marcou uma tendência nas artes performativas que abriu caminhos, direta ou indiretamente, às

práticas de narração oral. É o caso de Dario Fo, conforme notam Marina Sanfilippo (2007: 105-111) e Michael Wilson (2006: 123-125), cujo trabalho veio influenciar toda uma corrente teatral italiana conhecida como *teatro di narrazione*, que inclui artistas como Acanio Celestini ou Marco Paolini, entre outros. De outra forma, conforme nota Michael Wilson (2006: 138-141), o trabalho de Peter Brook, que tem por exemplo incontornável a sua encenação do *Mahabharata*, veio colocar a figura do “contador de histórias” no centro das atenções de algumas propostas cénicas das últimas décadas.

Pepito Mateo, na sua intervenção no colóquio *Le Renouveau du Conte* realizado em Paris em 1989, reconhece a relação de continuidade entre certas práticas teatrais e o desenvolvimento da narração oral:

Je voudrais vous parler de l'évolution d'un certain type de théâtre, qui m'amène à penser que mon trajet n'est pas tout à fait original, mais correspond aussi, il me semble, à ce qu'on fait pas mal de gens de théâtre, qui petit à petit arrivent à ce qu'on appelle l'oralité, le conte (Calame-Griaule 2001: 287).

Ao partir de uma reflexão sobre o seu percurso individual, no qual o desenvolvimento da narração oral é uma consequência natural de uma experiência teatral, Pepito Mateo estabelece um padrão presente em vários casos e contextos. Com efeito, Michael Wilson considera fundamental a importância do teatro alternativo das décadas de sessenta e setenta do século XX na origem dos movimentos de narração oral, sendo um dos pontos centrais da sua argumentação o facto de muitos dos narradores orais procederem dessas práticas artísticas:

Moreover, many of those who are now leading practitioners within storytelling have backgrounds within the alternative theatre movement of this time and their work is informed by those experiences (and is arguably an extension of that same work) (Wilson 2006: 15).

Do que é possível aferir em contexto europeu, uma grande parte dos narradores tiveram um percurso semelhante ao de Pepito Mateo. Em alguns casos, chegam mesmo a desenvolver as duas atividades paralelamente. Em Espanha e Itália, Marina Sanfilippo observa esta mesma realidade (Sanfilippo 2007: 166-168). Dos narradores observados no presente estudo, num conjunto que apresenta uma diversidade geográfica significativa, este facto corresponde à totalidade (Buenaventura 3, Dahlsveen 2, Fontinha 4, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2). Neste sentido, os seus percursos individuais, as suas motivações e interrogações espelham as tendências teatrais do seu tempo, ponto de partida para a sua atividade como narradores orais.

No entanto, a influência das práticas teatrais nos movimentos de narração oral, ainda que significativa, não parece ser tão fundamental como propõe Michael Wilson, ou como percursos semelhantes ao de Pepito Mateo parecem apontar. Pelo contrário, importa ter em conta, como observado, a diversidade de fatores que contextualizam o desenvolvimento das práticas de narração oral. Porventura, será possível considerar que a valorização da oralidade e das manifestações “populares”, numa reação contra a industrialização e a mediatização das sociedades, a par com alguns dos outros fatores observados, promoveu uma reformulação das práticas teatrais ao mesmo tempo que, num contexto distinto, fazia emergir uma nova prática performativa. Porque, efetivamente, estes dois universos, apesar de todas estas permeabilidades, parecem realizar itinerários bastante autónomos. Hans-Thies Lehmann, ao falar do crescente papel da narração nas propostas cénicas do seu teatro pós-dramático refere:

Lost in the world of media, narration finds a new site in theatre. It is no coincidence that performers rediscover the telling of fairy tales in the process. Bernhard Minetti realized a memorable evening (directed by Alfred Kirchner) in which he performed all alone as a storyteller of Grimm’s fairy tales on the stage of the Schillertheater. In a performance by the Danish company Von Heiduck – famed for works exploring eros, its uncanniness and potential for anxiety by means of dance, gesture and scenic design – the dancing suddenly stops and for about half an hour a man retells Hans Christian Andersen’s *The Metal Pig* in a monotonous, calm and undramatic voice... The moment of narration returns to the stage and asserts itself against the fascination of bodies *and* of media.” (LEHMANN 2006: 109, itálico no original)

Significativo nesta citação, que expressa algum maravilhamento relativo a estas performances narrativas, é a ausência de qualquer referência aos numerosos artistas enquadrados em movimentos de narração oral. Do mesmo modo, em *Worlds in Words: Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting*, editado por Mateusz Borowski e Malgorzata Sugiera (2010), todas as contribuições parecem ignorar este fenómeno. A exceção que confirma a regra é o capítulo de Michael Wilson dedicado à análise do trabalho do narrador galês Daniel Morden (Borowski e Sugiera 2010: 192-210). Ainda no mesmo sentido, raros são os casos de narradores ou espetáculos de narradores integrados em programações e em festivais de teatro. Algumas exceções, como Bruno de La Salle ou Pepito Mateo, constituem propostas artísticas mais facilmente enquadradas nesses contextos. Em Portugal, de forma pontual, o Teatro de Almada tem programado narradores no contexto do seu festival, chegando mesmo a realizar um *Encontro Internacional de Narração Oral*, em parceria com o *Festival Internacional de Narración Oral Cuenta con Agüimes*. De qualquer forma, a presença da narração oral na programação dos teatros institucionais é, apesar de algumas exceções, inexpressiva.

Por outro lado, como observado, a narração oral desenvolveu-se em contextos distintos das práticas teatrais, construindo e dinamizando redes próprias de programação, que raras vezes se cruzam com aquelas que estão instituídas como “teatro”, no sentido abrangente em que o termo surge nas agendas culturais. Ainda que os espaços possam ser partilhados (especialmente tendo em conta espetáculos de teatro para a infância com mobilidade suficiente para ir às escolas ou às bibliotecas) e que a novidade e os problemas de definição da narração oral possam permitir equívocos, progressivamente, esta encontrou um espaço autónomo, ainda que permeável. Com efeito, as “sessões de conto” têm sido uma atividade regular em escolas e bibliotecas e a profusão de “serões” para adultos em cafés, bares e associações culturais, bem como uma oferta internacional de festivais de narração oral, permitem pensar que, apesar das positivas e interessantes permeabilidades, a atividade de contar histórias encontrou, ao longo das últimas décadas, um território próprio e em evolução.

A estranheza entre os dois universos é recíproca. Apesar da proveniência teatral de alguns narradores, o discurso de muitos destes artistas revela pouca familiaridade com a história, a teoria e as práticas teatrais. Conforme nota Michael Wilson, a ideia de teatro partilhada por uma grande parte dos entusiastas da narração oral não tem em conta as propostas que constituíram as vanguardas teatrais do século XX (Wilson 2006: 43-48). Os discursos dos movimentos de narração oral manifestam uma resistência em considerar a narração oral uma forma teatral, numa tendência também identificada por Marina Sanfilippo (2007: 60-61), e que será aprofundada no quinto capítulo. Os argumentos que apresentam para particularizar a sua prática em relação à do ator sustentam-se em ideias relacionadas com a memorização de um texto, a “quarta-parede”<sup>29</sup>, a encarnação de um personagem, os figurinos, cenários e maquinaria teatral, bem como aspetos de autoria e de encenação. Isto leva a crer que o impacto das propostas teatrais pós-dramáticas, em que todos estes elementos foram postos em causa, não é tão fundamental nos discursos e nas práticas dos narradores profissionais quanto propõe Michael Wilson, ou do que se poderia supor ao observar casos como o de Pepito Mateo.

De qualquer forma, não se pode rejeitar completamente a ideia de que as práticas teatrais tiveram uma influência decisiva, direta ou indiretamente, no desenvolvimento dos movimentos de narração oral. Apesar de uma resistência, que parece recíproca, dificultar, por um lado, a integração de espetáculos de narração oral nas redes de

---

<sup>29</sup> Sobre o conceito de quarta-parede, ver Cuddon (2000).

programação institucionalmente teatrais e, por outro, motivar os discursos diferenciadores de alguns narradores orais, reconhece-se uma efetiva contaminação entre estes domínios. É das práticas teatrais, genericamente falando, que chegam muitos artistas aos movimentos de narração oral. Por outro lado, as propostas artísticas de alguns narradores promovem uma aproximação aos espaços institucionalizados do teatro que contribui, de forma diversa, para a visibilidade da atividade. As relações entre estes dois universos constitui, com efeito, uma polémica por vezes exacerbada, e, neste momento, a sua pertinência é limitada. Por agora, salienta-se que as mudanças de paradigma nas práticas teatrais ao longo do século XX constituíram um dos fatores culturais, sociais e económicos que permitiram o desenvolvimento e, finalmente, a profissionalização da narração oral. Um dos fatores, entre outros. As relações poéticas entre essas diversas práticas, ora designadas “teatro”, ora “narração oral”, serão alvo de atenção adiante, numa reflexão que pretende contribuir para a análise da prática dos narradores orais.

### III. DOS DISCURSOS FUNDADORES DOS MOVIMENTOS DE NARRAÇÃO ORAL

Do ponto de vista deste estudo, reconhecer os fatores que contextualizam o desenvolvimento das práticas de narração é fundamental, não porque se pretende uma visão histórica, mas porque se procura compreender os contextos que determinam os discursos e as práticas presentes nos movimentos de narração oral. É possível reconhecer que esses fatores se organizam, por vezes de forma convergente, veiculando discursos e atitudes identificáveis, que configuram linhas de ação, correntes, vetores dinamizadores. Esses vetores, por sua vez, organizam em torno de si ideários e modos de fazer, têm consequências observáveis nas estratégias de promoção e de legitimação da disciplina e, finalmente, determinam a prática dos narradores orais. Neste sentido, estes vetores correspondem a formas de entender e de fazer que veiculam perspectivas estéticas e pragmáticas. Apesar de muitíssimo permeáveis, e simultaneamente presentes, reconhece-se uma coerência que os distingue.

Michael Wilson identifica três categorias de narradores: a primeira inclui aqueles para quem contar histórias é a continuação de uma tradição; a segunda, os que contam com propósitos educacionais; e uma terceira, os que são motivados por motivos religiosos e espirituais (Wilson 2006: 20-21). A última categoria tem pouca expressão nos contextos observados durante o presente estudo e não parece configurar uma linha de ação específica.

Na sua tese *Acclimater les Contes sous nos Latitudes*, Anne-Sophie Haeringer, (2011), tendo em conta a realidade francesa, reconhece duas atitudes distintas. São, segundo a autora, duas lógicas diversas, que denomina de *ethnologisante* e *esthétisante* (ibidem: 26). Segundo a autora, a atitude *ethnologisante* enquadra a narração oral numa lógica utilitarista, privilegia os aspetos intimistas do ato de contar histórias e opta por uma diversidade de espaços como a escola, a biblioteca, os jardins de infância, o centro social, entre outros. A atitude *esthétisante*, por outro lado, procura legitimar a narração oral enquanto arte "à part entière" (ibid.), enquadrada nas lógicas da programação de espetáculos dos espaços culturais instituídos.

Estas duas atitudes distintas são observáveis em praticamente todos os contextos geográficos onde os movimentos de narração oral são uma realidade. No entanto, se a coerência do corpo de atitudes *esthétisantes* apresenta-se sólida, o universo denominado

*ethnologisante* parece demasiado abrangente e inclui discursos e práticas que poderiam ser melhor compreendidos sob outra organização.

Veronika Görög-Karady, ao identificar os tipos de contextos de dinamização das narrativas tradicionais, reconhece uma organização tripartida que dá conta dessa cambiante: “the folktale has survived marginally in industrial society: in ‘high’-literature which saved and made use of certain of its aspects, in the culture destined for child socialization and, finally, as an object of ethnological knowledge” (Görög-Karady 1990: 173). Apesar de centrada na literatura, no que diz respeito ao primeiro ponto, a autora reconhece, deste modo, três motivações: uma estética, uma pragmática e uma cultural. Do mesmo modo, ao retratar os percursos dos narradores orais, diz a autora:

There are no typical cases. For some, beginnings in theater [...] Others will reject the written constraints of literature. Still other are librarians or cultural animators for whom storytelling seemed to expand their professional lives. It enabled them particularly to extend the didactic, even political, dimension of their vocation. And even others, launched into narration as the inheritors of an extant oral tradition in order to reclaim an ancient role. (ibidem: 178).

Numa ordem distinta, são também estas as linhas de ação que Marina Sanfilippo reconhece. Voltando à sua ideia, referida a propósito dos fatores dinamizadores dos movimentos de narração oral, contribuíram para o desenvolvimento destas práticas, em primeiro lugar, um progressivo redescobrimto da oralidade, em segundo, uma afirmação do gênero conto e uma tendência para a narratividade nas artes performativas e, finalmente, uma valorização da aplicabilidade da narração oral nas escolas e nas bibliotecas (Sanfilippo 2007: 17-18). A partir destes autores, é possível, assim, reconhecer os vetores que organizam os discursos e as práticas dos movimentos de narração oral.

O primeiro vetor, na perspectiva de Haeringer, veicula uma atitude *ethnologisante*, um conjunto de ideias facilmente reconhecido sob o termo “revivalista”, utilizado pelos autores anglo-saxónicos (Sobol 1999, Heywood 2001, Ryan 2003, Wilson 2006). Configura, assim, um vetor que entende a narração oral enquanto reatualização de práticas tradicionais e que tem como função essencial a manutenção de um património oral. Este vetor está fundado na ideia de que contar histórias, por um lado, promove relações comunitárias e, por outro, mantém vivos patrimónios culturais. Configura, assim, segundo esses discursos, uma resistência ao individualismo das sociedades contemporâneas e à cultura massificada dos meios de comunicação. Os discursos e as práticas enquadradas neste vetor foram determinados, em grande parte, pela valorização

cultural da oralidade, conforme observado. Desta forma, o desenvolvimento dos estudos etnográficos e antropológicos, ora ao estimular um interesse pelo exotismo das sociedades ditas “primitivas” e das culturas orientais, ora ao redescobrir os costumes e os produtos de uma cultura campesina, foi determinante para este vetor. Do mesmo modo, o revivalismo de diversas formas artísticas populares, do artesanato à música, passando pelo teatro e pela dança, num período de contestação e de grandes mudanças sociais, contribuiu visivelmente para a consolidação de um vetor revivalista.

Numa segunda linha de ação, que veicula discursos e práticas que Haeringer enquadraria ainda na atitude *ethnologisante*, as práticas de narração oral afirmam a sua aplicabilidade. Se o fazem de forma mais evidente, e em primeiro lugar, no âmbito da pedagogia e do entretenimento dos públicos infantojuvenis, assumem progressivamente outras eficácias, como a terapêutica, a comunitária, a espiritual, entre outras. Conforme observado, a democratização da escola e o desenvolvimento da literacia permitiu a instalação de um mercado específico onde a prática de contar histórias encontrou uma vocação lúdica e pedagógica, o que deu lugar, por sua vez, à sua instrumentalização no contexto da escola e da biblioteca pública. Por outro lado, a legitimação da prática de contar histórias e de um *corpus* de narrativas, as *aniles fabulae*, contribuiu grandemente para este vetor, num processo onde a psicanálise e a psicologia foram fundamentais e inauguraram, também, a sua instrumentalização terapêutica. Este vetor “utilitarista” foi, do ponto de vista deste estudo, o maior responsável pela especialização e profissionalização da atividade de contar histórias.

O terceiro vetor corresponde, finalmente, a uma perspetiva “estetizante”, conforme proposto por Haeringer. Os fatores que concorreram para este vetor foram, antes de mais, a afirmação da narrativa breve enquanto género literário e a tendência das artes performativas para a narratividade e para as expressões populares. No primeiro caso, a afirmação do conto, por um lado, deu lugar à transposição destes textos para a linguagem performativa, como salienta Marina Sanfilippo (2007: 18), e por outro, abriu caminho para a legitimação artística de uma prática fundada nas narrativas breves. No segundo caso, as experiências teatrais ao longo do século vinte, fundadas numa rejeição do drama e na apropriação de modelos narrativos, conforme descreve Hans-Thies Lehmann (2006), criaram uma oportunidade para o florescimento de uma prática artística centrada na figura do narrador.

Todos estes vetores estão presentes, de forma distinta, nos diferentes contextos onde a narração oral se desenvolveu, principalmente, ao longo da segunda metade do século XX. Enquadram os entendimentos e os discursos legitimadores que permitiram a integração da prática de contar histórias no diversificado mercado de atividades culturais. Os entendimentos e discursos de cada vetor, por vezes antagônicos, têm consequências inequívocas nas práticas e nas propostas poéticas dos narradores orais. Por outro lado, as consequências destes vetores são também visíveis nos espaços de programação, determinam propostas e geram expectativas que o narrador procura satisfazer. A complexa coexistência destes vetores nos discursos e nas práticas de ambos os lados, tanto dos narradores como dos espaços de programação, bem como a relação de forças entre os primeiros e os segundos, têm um papel determinante na performance. As opções poéticas em termos dos repertórios, da organização do espaço, da intensidade performativa, da gestualidade e da relação com o público, enfim, de todos os elementos e recursos, refletem e dependem da gestão das influências destes vetores.

## 1. O VETOR REVIVALISTA

Conforme nota Simon Heywood, o desenvolvimento das práticas de narração oral não são um fenómeno isolado e enquadram-se num conjunto de movimentos culturais e artísticos de natureza revivalista (Heywood 2000: 230). Do mesmo modo, Veronika Görög-Karady reconhece o movimento de *renouveau du conte* em França no contexto de uma abrangente reabilitação de formas artísticas:

As a result, the return to the folktale is part of a cultural change, or more precisely, an evolution in aesthetic taste and relationship considered normal to art, which more generally includes the renewed favour of all sorts of artistic, or even ancient artisanal practices. These practices have in common the reduction and abolition of the distance established between professional artists and their audience and between symbolic products and their users (Görög-Karady 1990: 174).

É no contexto abrangente de um revivalismo de várias formas artísticas, associado a dinâmicas de contracultura dinamizadoras de valores de expressão popular, que os movimentos de narração oral encontraram um campo fértil de germinação. E insiste-se em falar de “movimentos”, termo que no plural representa melhor a diversidade de fenómenos, pela presença de ideias partilhadas em contextos e em períodos de tempo

bem demarcados, expressas de forma estruturada no discurso de artistas e de estruturas de criação e programação.

Within the past twenty years there has evolved a national – even, to a limited extent, an international – community of performers who position themselves under the sign of a self-conscious revival of traditional storytelling. Although their actual practices cover a range of performance conventions – from a variety of ethnic traditional storytelling styles, to stand-up comedy, to theatrical impersonation, to autobiographical performance art, to oral interpretation – these contemporary performers share in the invocation of ancient traditions and roles as a common signifying framework (Sobol 1996:199-200)

Apesar de não referir as realidades europeias e sul-americanas, Sobol dá conta de um movimento nacional que encontra paralelismo em vários outros países. Apesar da diversidade geográfica, na literatura dedicada ao fenômeno, que tem sido referida ao longo desta tese, não há hesitações sobre o caráter fundamentado e organizado dessas dinâmicas. Conforme observado a propósito do estado da arte, o reconhecimento de uma dinâmica revivalista está patente nos termos *revival* (Heywood 2001), *renouveau* (Calame-Griaule 2001) e *renacimiento* (Sanfilippo 2007). Estes termos manifestam uma tendência que procura estabelecer uma linhagem, uma continuidade entre a narração oral contemporânea e as práticas ditas tradicionais. E, com efeito, como identifica Michael Wilson, “the understanding of an attitude towards tradition is a key factor in understanding not only the contemporary storytelling movement, but also the individual storytellers within it.” (Wilson, 2006: 69).

Essa atitude do vetor revivalista em relação à “tradição” ou, poderá dizer-se, a uma ideia de tradição oral, é herdeira de um imaginário romântico. Em primeiro lugar, a tradição é compreendida como algo pertencente ao passado, um passado pré-industrial, que corresponde, no entender desses discursos, a modelos comunitários de sociedade. Por outro lado, as sociedades que, apesar de atuais, se aproximam desses modelos e vivem à margem da industrialização e da urbanidade dita ocidental, configuram o paradigma, por excelência, desses discursos: o continente africano, por exemplo, ganha caráter de entidade simbólica. Esse “outro”, isento dos malefícios da massificação dos meios de comunicação, do individualismo e da alienação tecnológica, vive aparentemente como no passado, de forma mais comunitária, espiritual e próxima da natureza.

The further assumption that oral forms collected from or belonging to the “old”, the colonised or the non-western could be analysed as basically other than those found in European contexts, and as somehow closer to “nature”, also fitted with nineteenth-century (and to some extent still-current) preconceptions: the binary “us/them” opposition developed in both social theory and popular understanding as one rationale for the modern experience of industrialization and the expansion of Europe (Finnegan 1992: 27).

Este entendimento generalizado, conforme nota Finnegan, concebe uma dicotomia entre a urbanidade, a literacia e a modernidade (que caracterizam os contextos em que os movimentos de narração oral se desenvolveram) e a ruralidade, a oralidade e a tradição. Essa dicotomia é consequência de preconceitos herdados de perspectivas românticas, nacionalistas e evolucionistas, conforme explora também Patrick Ryan (2003: 5-12). Os problemas desse olhar sobre o “outro” incluem o culto exacerbado de tudo o que representa, sob o paradigma da tradição, ou uma ruralidade nacional, ou um exotismo estrangeiro.

Uma das ideias fundamentais desse olhar sobre o passado ou o “outro” é a valorização do património oral, de um imaginário coletivo e simbólico, veículo de uma saber fundado numa relação menos mediada entre os indivíduos e entre estes a natureza. Nesse contexto, as histórias ganham um papel privilegiado: elas são o grande protagonista, um património cultural que, ao rejeitar autoria e ao afirmar-se anónimo, produto de toda uma comunidade ou da espécie humana, está do lado de uma vontade e de um saber popular e marginal, ou seja, oposto às elites.

Por outro lado, o vetor revivalista centra o seu discurso na representação de um “passado” ou de um “outro” que, ao rejeitar as mediações tecnológicas, o anonimato e o frenesim da vida urbana, propõe um ideal de modelo comunitário. Assim, o revivalismo diz respeito não só aos patrimónios orais, mas também ao seus modos de partilha. É, também, num modo de estar em comunidade que tem por paradigma o “serão”, como se verá, que os discursos deste vetor procuram legitimar as práticas da narração oral. Reproduzir, reavivar ou reabilitar espaços de partilha da palavra e dos imaginários coletivos é, além da transmissão de um património comum, o outro aspeto essencial que, de uma perspectiva revivalista, organiza os discursos e as práticas destes artistas. E, finalmente, no centro de todas essas questões está o paradigma do “contador de histórias”, representante ideal desses imaginários que se organizam sobre uma ideia de comunidade e de partilha.

### **1.1. A oralidade nos discursos revivalistas**

A apologia dos patrimónios orais é um dos discursos de legitimação e dinamização mais marcante do vetor revivalista. O conto tradicional, as lendas e os mitos são a razão primeira para justificar a prática de contar histórias: contam-se histórias para que estas perdurem. O que está em causa é a transmissão de um património cultural que,

aparentemente, se encontra em vias de extinção. Repetem-se nos discursos destes movimentos, como referido, ideias românticas:

Ultimately the case for placing the roots of storytelling in the pre-industrial past depends upon the primacy of text over practice, of story over storytelling, another example of the influence of nineteenth-century approaches to the study of folklore and traditional arts (Wilson 2006: 23).

Neste sentido, o património oral ganha um carácter abstrato: estas histórias que sobrevivem através dos tempos, que veiculam simbolicamente verdades antropológicas, que são um documento de um passado “primitivo”, tornam-se entidades independentes dos seus transmissores, dos seus narradores. Deste modo, as “histórias” e o ato de as “contar” parecem confundir-se em alguns discursos revivalistas: o “conto” é, em alguns casos, sinónimo do ato de “contar”. É, nessa perspetiva, que o movimento francês se designa *renouveau du conte*, denominação que empresta a essa entidade abstrata, o “conto”, o protagonismo nos discursos revivalistas. Na apresentação do *Conservatoire Contemporain de Littérature Oral*, estrutura fundada por Bruno de La Salle, pode ler-se:

Conservatoire contemporain: oxymore témoignant d’une double mission, la perpétuation du patrimoine narratif oral et son adaptation au monde d’aujourd’hui. Littérature orale: second oxymore désignant les œuvres d’expression orale non écrites (mythes, légendes et contes).<sup>30</sup>

Do mesmo modo, o *Crick Crack Club*, uma das estruturas de produção mais relevantes do Reino Unido, fundada por Ben Haggarty, apresenta-se da seguinte forma:

The country’s premier performance storytelling promoter and programmer – we unleash the rich metaphorical content of international fairytales, epics and myths on the imaginations of contemporary audiences.<sup>31</sup>

O protagonismo das “histórias” é evidente na apresentação destas duas estruturas de programação e divulgação da narração oral. A salvaguarda desse património do passado e a sua adaptação ao presente são o motor primeiro desses discursos e práticas. No entanto, essa perspetiva, fundada numa visão romântica desses patrimónios, pode fragilizar esses discursos:

Approached from this perspective, oral literature appears to have a life of its own, subject only to impersonal, superorganic processes and laws. But this view is an abstraction, founded on memories or recordings of songs as sung, tales as told, spells as chanted. We must recognize that the symbolic forms we call folklore have their primary existence in the action of people and their roots in social

---

<sup>30</sup> <http://www.clio.org/> (acedido a 10 de outubro de 2015).

<sup>31</sup> <http://www.crickcrackclub.com/MAIN/CLUBF.HTM> (acedido a 23 de março de 2016).

and cultural life. The texts we are accustomed to viewing as the raw materials of oral literature are merely the thin and partial record of deeply situated human behavior (Bauman 1986: 2).

Conforme nota Bauman, essas perspectivas atribuem a esse patrimônio um caráter abstrato, independente das suas concretizações performativas, dos seus contextos socioculturais e das especificidades dos seus narradores. No extremo, esses discursos manifestam uma reverência para com uma ideia de “história” tão abrangente que torna difícil compreender os seus limites. Como se pode ver nas apresentações citadas, o repertório dos artistas enquadrados nessas duas estruturas não é claramente especificado, nem pelo gênero (*fairytale*s, *epics* e *myths*, no caso inglês; *mythes*, *légendes* e *contes*, no caso francês), nem pelas fontes. Assim, no discurso desses projetos artísticos e dos seus intervenientes, a tradição oral aparece dilatada em todas as suas formas e culturas como algo universalmente transmissível e significante. Nesses repertórios é possível encontrar mitos fixados pela literatura clássica, contos difundidos em obras como o *Decamerão* (Boccaccio 2003) ou *Os Contos da Cantuária* (Chaucer 2008), etiologias de origem diversa e um conjunto de narrativas provenientes das mais variadas tradições. Conforme nota Görög-Karady:

a classical and traditional patrimony continues to furnish the essential materials for their inspiration: popular folktales, in a broad sense, whether they be The One Thousand and One Nights, Grimm, Andersen or Perrault tales, or else, African, Asiatic, Yiddish and Indian oral texts of more recent collections (Görög-Karady 1990: 182).

Essa atitude do vetor revivalista em relação aos repertórios entende, assim, estes patrimônios de forma abrangente e universalista. Apesar de reconhecer e afirmar particularidades, evidenciando o apelo da natureza exótica de alguns desses repertórios, essa perspectiva veicula, no extremo, a ideia de que as narrativas ditas tradicionais são passíveis de uma adaptação e de uma recontextualização sem limites. Essa atitude legitima esses patrimônios justamente pela forma como a Humanidade expressa, através deles, uma natureza comum e pode denominar-se, assim, uma perspectiva “antropológica” do vetor revivalista.

No entanto, alguns discursos revivalistas veiculam, no que diz respeito aos repertórios, outra perspectiva. Nela se enquadram, por exemplo, artistas radicados em países europeus e americanos que se apresentam, eles próprios, por naturalidade ou ascendência, como representantes de culturas exóticas (aos olhos das audiências e do mercado cultural onde desenvolvem a sua atividade).

For Black or North African storytellers, for example, who consider themselves to be guardians or traditional cultural heritage, narration is always a means of preserving (within) and affirming (without) a collective identity (Görög-Karady 1990: 179).

Narradores emigrantes ou descendentes de famílias emigrantes de outras culturas e continentes centram a sua prática na afirmação de repertórios de uma tradição oral específica. Essa afirmação identitária pode também transcender questões de repertório e expressar-se em todos os aspetos performativos, como, por exemplo, e na maior parte dos casos, no vestuário. Pode, também, expressar-se através de técnicas e estilos performativos particulares, como as fórmulas de abertura e de encerramento. De forma manifesta, essa perspectiva promove um nível metanarrativo prolixo, que veicula um discurso explicitamente identitário. Nesses casos, o narrador normalmente dirá algumas palavras sobre a sua naturalidade, sobre a origem da sua família, identificará quem lhe contou as histórias que agora transmite e em que contextos, assumindo, explicitamente, a perpetuação de uma tradição como a razão primeira da sua prática.

Do mesmo modo, artistas de contextos social e politicamente marginalizados também se apresentam, por uma evidente necessidade de afirmação cultural, como representantes de um determinado grupo e património. De modo semelhante aos representantes de culturas estrangeiras, essa afirmação identitária não se expressa apenas ao nível de repertório: a indumentária e outros elementos performativos afirmam a sua particularidade. Nesse campo, destacam-se os aspetos linguísticos, seja na utilização prudente de uma língua ou de um dialeto particular, seja na afirmação de pronúncias e de formas vernaculares próprias de uma determinada cultura. Esses discursos e modos de fazer expressam, assim, uma perspectiva “etnológica” do vetor revivalista, que veicula, essencialmente, a ideia de que o património oral pertence à sua cultura de origem.

No seio dos discursos revivalistas essas atitudes afirmam-se sem grandes hesitações: por um lado, os contos tradicionais, as lendas e os mitos pertencem à humanidade como um todo, são um património universal; por outro lado, diametralmente oposto, essas narrativas pertencem às culturas que as transmitiram e perpetuaram, representam essas comunidades e, do mesmo modo, a elas pertencem. Apesar de aparentemente antagónicas, essas perspectivas convivem, por vezes, nos mesmos discursos e práticas. No caso dos artistas enquadrados numa perspectiva “antropológica”, muitas vezes, as propostas poéticas afirmam-se no reconhecimento de determinadas particularidades e procuram representar um património específico e, por sua vez, uma determinada cultura. Novamente, essas representações do “outro” se manifestam não só

através das narrativas, mas também da apropriação cultural de outros elementos, como a indumentária e a música.

Os problemas que essas representações levantam mereceram a atenção de Michael Wilson (2006: 23-30) e de Patrick Ryan (2003: 5-11). Nas palavras do segundo:

When this attitude finds its way into practices meant to express and support philosophies of multiculturalism, one can see inherent dangers. If an undercurrent behind the presentation of stories from ‘minority’ cultures comes from an unspoken belief that such cultures were ‘lost’, historically, or through personal transitions such as immigration or social repression, then that objectifies the storytelling and the participants for whom it originally existed. The story from another culture is easily exploited, as a product to become a ‘tool’ in socialization or education, or commercial entertainment. The story, the teller, and the original culture become exotic, and are accepted without question. This is not to suggest that real learning, cultural exchanges and aesthetic experiences cannot happen. Too often, however, multicultural storytelling involves a teller from a cultural or ethnic minority performing before an exclusively white, middle class audience; or, just as often, a white middle class storyteller relating tales from cultures or religions not her or his own to predominantly white middle class listeners (ibidem: 8).

Neste ponto, é pertinente referir que a utilização de patrimónios culturais específicos pode e têm levantado questões éticas e legais sobre o direito de propriedade sobre os mesmos. Essa polémica é mais expressiva em países como os Estados Unidos, o Canadá ou a Austrália, onde as culturas nativas foram historicamente marginalizadas, o que agudiza naturalmente essas questões (Birch e Heckler 1996: 96-97). Os aspetos éticos subjacentes dessas apropriações culturais estão intimamente ligadas à natureza das representações do “outro”. Micheal Wilson, a propósito da encenação de *Mahabharata* de Peter Brook, aborda estas questões ao refletir sobre as críticas de que foi alvo o encenador britânico (Wilson 2006: 138-141).

As representações que se constroem numa idealização do “outro” enquanto paradigma de uma “oralidade”, de uma “tradição”, levantam realmente inúmeras questões. Entre elas (e não, necessariamente, a menos importante), a de autenticidade. Nas palavras de Ruth Finnegan:

Statements about “oral tradition” tend to be buttressed by a series of politically and personally entrenched values, often intertwined with questions of national or group identity, so it can be particularly difficult to examine these critically or investigate how far each meaning is really supported by ethnographic evidence (Finnegan, 1992: 8).

Os discursos de um vetor revivalista ficam, deste modo, fragilizados. O culto da oralidade, como salienta Ruth Finnegan, acarreta problemas que se prendem justamente com a fabricação das suas representações, no sentido em que essas manifestações são produções conscientes de um programa político ou estético. Antes de mais, a própria conceção de “oralidade” veiculada por esses discursos torna-se problemática. No que

pode configurar um paradoxo, a esmagadora maioria de narradores enquadrados num vetor revivalista, portanto, disseminadores de um culto à oralidade, trabalham a partir de fontes escritas, conforme observam vários autores (Patrini 2002, Ryan 2003, Sanfilippo 2007). Este tema será retomado no ponto dedicado aos repertórios, no qual será especificado a natureza desses textos e das suas fontes.

Independentemente da natureza do seu repertório, o discurso revivalista empresta um protagonismo à oralidade que permite, em algumas perspectivas, que a natureza oral dos textos seja o argumento ontológico principal das práticas de narração oral. Nesse sentido, as histórias contadas devem pertencer ao *corpus* das narrativas ditas de tradição oral, mesmo que as suas fontes possam ser escritas. Nesses casos, a ideia subjacente é: contar textos literários não pode ser considerado narração oral, pois não transmite narrativas tradicionais, anónimas e universais. Por outro lado, esses discurso defendem que o trabalho a partir de um texto memorizado implica uma performance que carece de espontaneidade, aspeto essencial do ato de contar histórias idealizado por esses movimentos. Joseph Sobol, num artigo intitulado “Innervision and Innertext: Oral and Interpretative Modes of Storytelling Performance”, explora o que é, para si, a enorme diferença entre um narrador que improvisa o texto durante a performance e aquele que o tem memorizado (Sobol 1996). Ao fundamentar os seus argumentos numa dicotomia oral/escrito, Sobol centra-se no elemento de espontaneidade e cocriação, pressupostos de um ideal de oralidade e da prática de contar histórias. O autor faz uma distinção entre os processos tradicionais de transmissão oral e os literários, entre aquilo a que chama o modo “tradicional” e o modo “interpretativo”. Embora reconheça que os limites entre um modo e outro são permeáveis, para Sobol, a oralidade concretiza-se exclusivamente na improvisação textual, “in the heat of the performance” (ibidem: 208), e é isenta da intervenção da escrita. Ao partilhar essa perspectiva, alguns dos narradores observados no contexto do presente estudo privilegiam a improvisação nos seus processos criativos (Dahlsveen 2, Fontinha 4, Gahharty 2, Imaz 3, Weisse 2), tema que será abordado no próximo capítulo.

Conforme propõe Ruth Finnegan (1988), ao contrapor as influentes perspectivas de Walter Ong (2002), uma teoria fundada numa divisão polarizada entre a oralidade e a literacia rapidamente fica fragilizada quando confrontada com dados etnográficos. Entre as questões que esta polémica levanta, interessa abordar as que influenciam os discurso dos movimentos de narração oral no sentido de pretender, como Joseph Sobol, uma

distinção entre a performance improvisada textualmente e a performance a partir um texto escrito. Assim, em primeiro lugar, torna-se necessário reconhecer que em contextos de oralidade, a ausência de um suporte escrito não diz obrigatoriamente de uma ausência de memorização:

Already, the ethnography of oral literature has provided much-needed correctives to some recent works in this field. Ruth Finnegan (1977) and Joel Sherzer (1982b), for instance, have provided ethnographic evidence controverting the insistence of Albert Lord (1960), Walter Ong (1982), and others that cannot be verbatim memorization of fixed texts in oral cultures (Bauman 1986: 9).

Por outro lado, uma perspectiva da oralidade enquanto processo isento da escrita e autónomo de uma tradição literária não corresponde, concretamente, ao universo cultural onde os movimentos de narração oral se desenvolveram ao longo do século XX e XI. Uma perspectiva estanque de oralidade, ou de literacia, menospreza a complexa relação entre estes meios que se interpenetram e se influenciam continuamente.

Just as ‘orality’ has come to dissolve as a monolithic and separable entity, so too with ‘literacy’. Both are utilised in a plenitude of diverse forms and for a multitude of purposes. Literacy and orality, furthermore, are not simple counterparts of each other, or even distinctive positions along some single-line continuum. As themselves multidimensional, they interpenetrate one another, interwoven through the multiplex constellation of interdependent resources that humans deploy so creatively in their communicating: spoken, sung, instrumental, visual, auditory, pictorial, graphic, material, gestural, proxemic, kinesic, material – and more (Finnegan 2003: 11).

Apesar das diferenças entre os meios de comunicação tecnológicos e os processos de transmissão oral que implicam uma copresença e um investimento mnemónico particular, entre outros aspetos, talvez seja pertinente relativizar a dicotomia oral/escrito. Conforme nota Marina Warner:

Scholars of fairy tales distinguish between genuine folk tales (*Märchen*) and literary or “art” fairy tales (*Kunstmärchen*); the first are customarily anonymous and undatable, the latter signed and dated, but the history of the stories’ transmission shows inextricable and fruitful entanglement (Warner 2014: xvii).

Deste modo, interessa reconhecer que, muitas vezes, as práticas de narração oral propõem um simulacro, nem sempre assumido, em que uma coisa é apresentada no lugar de outra, ou seja, um texto literário no lugar de um suposto património oral, a antítese no lugar da tese. No entanto, o simulacro que preocupa este estudo não se instala pela natureza oral ou não do texto, mas pelo desfasamento entre as práticas efetivas o que veiculam esses discursos. Essa aparente incoerência fragiliza, necessariamente, a sua capacidade legitimadora. De qualquer forma, a abordagem que o presente estudo assume,

ao centrar-se na performance, propõe uma relativização dos antagonismos entre os conceitos de oralidade e de literacia:

The essential point is that if we are to free ourselves from orality versus literacy as a gross typological construct and make real progress toward an understanding of speaking and writing in human life, we must do so on the basis of soundly empirical, cross-cultural investigations. The ethnography of oral literature will play an important part in this endeavor, as it has from the beginning. The payoff will be great for all human disciplines. (Bauman 1986: 10)

## 1.2. A comunidade nos discursos revivalistas

Outro aspeto fundamental dos discursos revivalistas dos movimentos de narração oral diz respeito a perspetivas sobre os modelos de relação presentes nas sociedades pré-industriais, em que o ato de contar histórias se manifesta sob o paradigma do *homo narrans*. Nesse contexto, a narração oral é algo que pertence ao foro do quotidiano, das relações de proximidade, da partilha comunitária do tempo e do espaço social. É na reatualização desses modelos de relação que o vetor revivalista procura legitimar as práticas de narração oral. As ideias de “união” e “partilha” comunitária são, assim, centrais nesses discursos e nas motivações de um vetor revivalista, como nota Maria Patrini (2002: 93-95). Segundo essas perspetivas, as particularidades de uma performance centrada no ato de contar histórias e dotada de uma informalidade e proximidade evidentes tornam as práticas de narração oral um instrumento comunitário por excelência. Nas palavras de Michael Wilson:

Storytelling is the ultimate *democratic*, low art and “genuine” storytelling does not transpose easily or well to the platform of high art. Storytelling is “the art form of social interaction”, something that everybody does and participates in every day at some level (Wilson, 2006: 62, *italico no original*).

Ao ter em conta o fenómeno do *renouveau du conte* em França, Görög-Karady repete a ideia de forma muito semelhante:

As such, storytelling is certainly one of the most democratic forms of aesthetic experiences, because of the intimate complicity established through its peculiar sociability of participatory listening (Görög-Karady 1990: 176).

Com efeito, é recorrente no discurso de alguns narradores a valorização do aspeto informal da relação entre artista e público, da sua horizontalidade e espontaneidade, em detrimento do espetacular e do que apelidam “teatral” (Wilson 2006: 39-48), como se verá no quinto capítulo. Conforme salienta Anne-Sophie Haeringer: “les conteurs du renouveau du conte définissent le conte comme un ‘art de la relation’ en précisant que

‘relation’ est à entendre au double sens de ‘relater et relier’” (Haeringer, 2011: 28). Este entendimento está bem presente no depoimento dos artistas observados para a presente tese, sendo mais expressivo naqueles que revelam uma tendência para o vetor revivalista (Dahlsveen 2, Fontinha 4, Haggarty 2, Imaz 3, Weisse 2).

A procura desta “relação” com a assistência será tratada em pormenor no capítulo dedicado à poética da narração oral. De maneira mais ou menos perceptível na performance, configura uma preocupação fundamental dos artistas, aspeto que procuram garantir através de mecanismos próprios, mesmo quando confrontados com tipos de evento e de espaço que implicam alguma distância entre performer e assistência. No entanto, conforme se verá, os próprios modelos de evento podem manifestar, desde logo, essa preocupação, estabelecendo um paradigma de horizontalidade e partilha que se concretiza através de grupos de interesse, “rodas de contos” e “maratonas”. O paradigma dessas perspetivas é o “serão”, entendido enquanto tipo de evento tradicional, familiar ou comunitário, que será alvo de atenção no capítulo dedicado à poética.

Nessas propostas, as fronteiras entre o artista convidado e o público tendem a esbater-se em eventos que propõem uma participação “democrática”. O *Estória, História*, no Maciço da Gralheira, em que narradores “urbanos” dialogavam com as pessoas locais, é um exemplo paradigmático dessas propostas em Portugal. Influenciou, entre outras iniciativas, os *Contos da Avó*, festival anual com sede em Joane, que promove eventos em casas particulares em que os narradores convidados partilham a performance com os “avós” locais.

Deste modo, os discursos revivalistas procuram, novamente, salvaguardar a ideia de uma linha de continuidade entre a narração oral contemporânea e as práticas ditas tradicionais, centrando-se, neste caso, nos modelos de relação. Contudo, importaria questionar se essa horizontalidade supostamente presente nos contextos tradicionais não é ela própria mais uma idealização romântica das práticas do “passado” e dos “outros”. Talvez seja pertinente interrogar, enfim, em que espaço da tradição a palavra é realmente partilhada, em que medida é ela de facto “democrática”. Aqueles que se têm dedicado aos estudos da oralidade reconhecem que a performance, o direito à palavra, é função, muitas vezes, de um determinado grupo ou tipo de indivíduo, que apenas ao possuir o estatuto exigido, mais ou menos especializado, pode se dedicar à transmissão deste ou daquele património (Zumthor, 1983: 167-182; Finnegan, 1992: 95-97). Reconhece-se, assim, que nem todos os temas e conteúdos podem ser partilhados por todos, que, regra

geral, determinadas práticas e patrimónios são exclusivos deste ou daquele estado, núbio ou iniciado, próprio dos homens ou das mulheres. Enfim, quer isto dizer, que nem sempre se contam as mesmas histórias às crianças e aos adultos, nem às mulheres e aos homens, nem aos locais e aos estrangeiros. Identificam-se universos exclusivos que pressupõem uma estrutura hierarquizada ou, pelo menos, uma distribuição de competências e patrimónios, o que contraria o carácter horizontal que os discursos revivalistas associam à ideia de comunidade tradicional.

Conforme se procurou descrever, o fenómeno a que se tem chamado oralidade levanta inúmeras questões sobre a performance, os seus contextos sociais e os seus intervenientes, aspetos que foram negligenciados por estudos centrados no “texto” (Finnegan 1992: 50-52). Torna-se pertinente, deste modo, questionar os paralelismos entre as sociedades contemporâneas e as tradicionais fundados em conceitos que polarizam a realidade através de dicotomias como literacia/oralidade, individualismo/comunidade, consumismo/sustentabilidade, entre outros.

### **1.3. O contador de histórias nos discursos revivalistas**

A personagem do “contador de histórias” enquanto responsável pela sobrevivência de um património cultural, representante último de um mundo pré-industrial, é um dos grande ideais dos discursos revivalistas. Conforme reconhecido a propósito dos problemas de definição das práticas de narração no capítulo introdutório desta tese, o idealismo à volta dessa personagem transcende estes movimentos artísticos, é abrangente e transversal, e constitui um dos grandes paradigmas do imaginário popular contemporâneo.

Uma das mais importantes contribuições para a construção desse paradigma é o artigo, já referido, de Walter Benjamin, “The Storyteller” (Benjamin 1992: 83-109). De facto, é uma referência constante na literatura sobre os movimentos de narração oral (Sobol 1999: 28, Patrini 2002: 33, Wilson 2006: 55, Sanfilippo 2007: 49). O discurso de Benjamin adequa-se, de forma evidente, aos princípios de um vetor revivalista que defende a oralidade enquanto universo de expressão de uma cultura marginalizada, oposta aos paradigmas das elites alfabetizadas e das instituições do poder. No entanto, uma leitura pouco distanciada esquece facilmente que o ensaio de Benjamin é uma reflexão sobre a obra de Nikolai Leskov, romancista russo. Trata-se, de facto, de uma análise literária, contextualizada no universo da literatura, com as suas referências e os

seus entendimentos. O “contador de histórias” de Benjamin é um paradigma, ou um arquétipo, para voltar à imagem de Sobol (1999: 28), que serve para invocar um ideal revivalista e atribuir a alguém suas competências. Não está presente no ensaio de Benjamin, como, normalmente não está nos discursos revivalistas, um “contador de histórias” efetivo. Como assume o autor, o “contador de histórias” é, para si, uma espécie em extinção, uma imagem do passado, que serve de ideal ao crítico literário, mas que já não existe para além dessa reflexão (Benjamin 1992: 84).

No imaginário popular contemporâneo, as referências ao “contador de histórias” raramente estão na vivência efetiva de uma tradição oral. São as manifestações do paradigma no mundo da música, da literatura, do cinema, da televisão e das artes em geral que permitem, antes de mais, o reconhecimento e a celebridade do “contador de histórias”. Esta é uma realidade também no que diz respeito ao imaginário dos movimentos de narração oral: poucos narradores estarão integrados ou terão contato com uma tradição oral e, por conseguinte, com um “contador de histórias” que corresponda efetivamente ao seu ideário. As suas referências são essencialmente aquelas que circulam no *mainstream* de uma sociedade para quem esta figura é uma espécie em extinção, como já o era para Walter Benjamin na primeira metade do século XX. O mesmo sucede com os narradores que trabalham a partir de fontes orais e que realizam, eles próprios, recolhas etnográficas. De resto, estes são uma pequena minoria, conforme notam Sanfilippo (2007: 183) e Ryan (2003: 83). Entre os narradores observados para o presente estudo, apenas António Fontinha tem realizado trabalhos de recolha de forma sistematizada, fonte de grande parte do seu repertório. Com efeito, o narrador português é um caso singular no contexto dos movimentos de narração oral (Fontinha 1997, 2003, 2006a, 2006b). De qualquer modo, conforme observado no capítulo introdutório, mesmo nos contextos rurais e para as faixas etárias que informam os trabalhos de recolha, o “contador de histórias” é uma referência do passado, memória incerta cuja realidade etnográfica é difícil precisar.

Alguns informantes de recolhas etnográficas vieram a ser identificados como “contadores de histórias tradicionais” pelos movimentos de narração oral. É o caso de exemplos como Ray Hicks e Ed Bell, nos Estados Unidos da América, Joe Neil, no Canadá, ou Duncan Williamson, na Escócia. Assimilados pelos movimentos de narração oral, desenvolveram uma atividade no contexto das suas programações, foram admirados como exemplos e acarinhados pelos “novos” narradores. No entanto, a identificação

desses indivíduos com o paradigma terá sido, quase sempre, realizada externamente, pelos investigadores que realizaram as recolhas ou pelos movimentos artísticos que os absorveram como modelo. Regra geral, será difícil identificar o papel da prática de contar histórias na vida destes “contadores de histórias tradicionais” antes de serem “descobertos”, mesmo no caso daqueles cujas evidentes competências performativas pudessem ser já reconhecidas na sua própria comunidade.

Ray Hicks pertencia a uma família que informava recolhas etnográficas, especialmente dedicadas à música popular (Brunvand 2006: 767). Rapidamente, graças às suas evidentes competências performativas e a um repertório infundável, foi acolhido no seio do movimento norte-americano, tornando-se uma “estrela” recorrente no *National Storytelling Festival* de Jonesborough (Sobol 1999: 104-117).

Por sua vez, Ed Bell era proprietário de um *fishing camp* em Indianola, Texas, quando foi contactado por Pat Mullen para um trabalho de recolha. Apesar das histórias serem, segundo o próprio, um recurso importante na relação com os seus clientes (a sua fama era conhecida nas redondezas), não é possível encontrar informações livres da influência do paradigma do “contador de histórias” sobre o “como”, o “onde” e o “para quem” Ed Bell contaria histórias antes de ser “descoberto” pelos etnógrafos e pelo movimento revivalista norte-americano (Bauman 1986: 79-80).

Joe Neil, originário do Cabo Bretão, impressionou Key Stone e o público do *Storytelling Festival of Toronto*, em 1986, apesar de contar em gaélico (Stone 1996: 156). No entanto, não há informação sobre qual seria o papel do ato de contar histórias na sua vida antes de ser contactado por John Shaw, recoletor de patrimónios orais. É o próprio investigador que reconhece: “Joe Neil, as far as I know, was not an active storyteller before I met him, although he clearly had capability to be so” (ibidem: 162).

Do mesmo modo, Duncan Williamson, que se tornou um “modelo” do movimento revivalista britânico, conforme testemunha Ben Haggarty (2, 00:43:00-00:46:00), pertencia a uma família que informava frequentemente trabalhos de recolha, como no caso de Ray Hicks, especialmente em termos musicais. Antes de ser contactado pelos etnógrafos Helen Fullerton e, mais tarde, Geordie MacIntyre, dedicava-se sazonalmente a trabalhos rurais, sendo difícil apurar se cumpriria a função de contar histórias dentro da sua comunidade, e que estatuto teria nesse contexto (Hunt 2007).

Todos estes “contadores de histórias tradicionais”, ao serem assimilados pelos movimentos de narração oral, enquadram-se manifestamente numa tendência etnológica

do vetor revivalista. O seu entendimento da tradição é efetivo e corresponde ao meio cultural no qual cresceram, o que os torna diferentes da maioria dos narradores contemporâneos. O seu repertório está em grande parte fundado numa linha contínua de transmissão oral, apesar de não serem forçosamente analfabetos e de não terem referências literárias e culturais diversas. De qualquer modo, os valores e imaginários veiculados nas histórias que contam não serão facilmente desvinculáveis da sua identidade cultural.

Conforme referem Richard Bauman, sobre Ed Bell, e Patrick Ryan, sobre Duncan Williamson, este processo de assimilação pelos movimentos de narração oral exigiu a esses “contadores de histórias tradicionais” uma verdadeira capacidade de adaptação (Bauman 1986: 79-111, Ryan 2003: 239). Nesse processo, Bell e Williamson revelaram um desenvolvimento em termos performativos que lhes permitiu passar do ato de contar histórias em situações de recolha ou em contextos de proximidade para os palcos dos festivais e dos eventos públicos. De facto, não eram necessariamente contadores de histórias tão ativos como vieram a ser depois de assimilados pelos movimentos de narração oral, nem seriam antes remunerados pela atividade. Foi, acima de tudo, um património oral, que os identificou como guardiões de um passado idealizado pelos discursos revivalistas, e as suas evidentes competências performativas que lhes permitiu consubstanciar o paradigma do “contador de histórias”.

Os casos referidos, aparentemente, resultaram numa assimilação positiva e enriquecedora para ambas as partes, devido a diversas condicionantes, incluindo a personalidade e a aptidão performativa desses indivíduos. No entanto, essa transformação do informante etnográfico em “contador de histórias tradicional” é um processo realizado, em grande parte, não pelos próprios, mas pelos movimentos de narração oral e envolve diversos problemas. Richard Bauman chama a atenção para os perigos consequentes desse processo de descontextualização:

The assumption that public display of authentic folk tradition fosters its maintenance and preservation is ideologically appealing, but dangerously simplistic. If we are to persist in intervening in folk tradition, we need to look far more closely and carefully at the effects of our efforts on the artists and traditions on whose behalf we claim to be working (Bauman 1986: 106).

Não cabe nesta tese um reflexão demorada sobre estas questões, sobre as quais se debruça Michael Wilson de forma clara e significativa (Wilson 2006: 64-69). Para o presente estudo, interessa reter que a idealização desses “contadores de histórias tradicionais” apresenta fronteiras muito ténues entre o reconhecimento do seu valor

etnográfico e a representação caricatural e folclórica, no sentido negativo do termo, bem como entre uma apreciação estética refletida e um encantamento sujeito ao apelo do exótico. Nas próprias palavras de Wilson:

At it worst, however, it results in the all-too-common uncritical reverence for *tradition* (at least an imagined sense of tradition), including the unquestioning worship of storytellers who are perceived to be traditional (Wilson 2006: 24, *italico no original*).

Conforme se tem vindo a dizer, apesar de parecer possível reconhecer numerosos exemplos de “contadores de histórias” comparáveis à bela figura apresentada por Walter Benjamin, é difícil identificar, no contexto geográfico a que normalmente se chama ocidente e antes dos movimentos de narração oral, uma figura socialmente reconhecida que exerça profissionalmente a atividade de contar histórias. Os exemplos atrás mencionados, de Ray Hicks a Duncam Williamson, apesar de provenientes de uma cultura dita tradicional, enquadram-se, a partir do momento em que são assimilados, no contexto dos artistas dos movimentos de narração oral e estão sujeitos às exigências do mercado e à diversidade de audiências e de contextos que caracteriza a atividade. Nesse processo, assim, tornam-se narradores tão “novos” e “urbanos” quanto os outros artistas desses movimentos.

De outro modo, alguns narradores se apresentam como descendentes diretos desse “contador de histórias”, ao referir um contexto familiar onde a prática de contar histórias seria comum, ao evocar um pai ou um avô facilmente identificados com o paradigma. Essas representações devem ser compreendidas no contexto de um discurso artístico enquadrado num vetor revivalista, mesmo no caso especial dos casos tratados nos parágrafos anteriores. Porque, efetivamente, apesar desses narradores poderem apresentar uma tradição familiar em que um pai ou um avô eram já “contadores de histórias”, eles são a primeira geração a exercer a atividade de forma profissionalizada, integrada nos movimentos de narração oral e respondendo às exigências de um mercado cultural.

Assim, reconhecido o aspeto quimérico do “contador de histórias”, interessa resumir os ingredientes que permitem a notoriedade do paradigma no contexto de um vetor revivalista. E estes ingredientes divergem segundo as tendências etnológica e antropológica: no primeiro caso, encontram-se essencialmente na função social do “contador de histórias” enquanto guardião de um património oral; no segundo caso, estão também em destaque os aspetos técnicos e formais.

Deste modo, em primeiro lugar, e consequência direta de uma primazia da “história” sobre o “contar”, a imagem do “contador de histórias” está inexoravelmente associada a um sábio guardião de uma tradição oral, a grande protagonista destes movimentos, riqueza inestimável à beira do desaparecimento não fosse a ação resiliente desses seus transmissores. O “contador de histórias” é assim apenas um meio, humildemente assumido, já que, no entendimento desses discursos, transmite obras coletivas, anónimas, das quais não reclama autoria.

Neste ponto, é pertinente salientar que esta ideia dos processos tradicionais da transmissão oral é contrariada pelos estudos centrados na performance, que salientam a artisticidade desses transmissores, não só no que diz respeito às suas competências comunicacionais, como também aos processos de composição e adaptação textual (Finnegan 1977, Bauman 1986, Zumthor 1990). Uma vez reconhecido o caráter romântico dessas perspetivas, compreende-se que a idealização de um guardião do património imaterial parte de dois tipos de paradigma, conforme propõe o célebre ensaio de Walter Benjamin:

there are two groups which, to be sure, overlap in many ways. And the figure of the storyteller gets its full corporeality only for the one who can picture them both. “When someone goes on a trip, he has something to tell about”, goes the German saying, and people imagine the storyteller as someone who has come from afar. But they enjoy no less listening to the man who has stayed at home, making a honest living, and who knows the local tales and traditions. If one wants to picture these two groups through their archaic representatives, one is embodied in the resident tiller of the soil, and the other in the trading seaman (Benjamin 1992: 1).

São nestes dois tipos que os artistas destes movimentos se projetam: o guardião local e o viajante. Apesar desses dois paradigmas poderem convergir, facilmente se reconhecem tendências: o primeiro tipo está alinhado com uma tendência etnológica, não só pela natureza dos repertórios, mas pela função social de representante de uma cultura específica; o segundo tipo está alinhado com uma atitude antropológica, universalista, centrada no exotismo das narrativas e dos modelos performativos de outras culturas.

O paradigma do “contador de histórias”, em todas os seus cambiantes, é um dos grandes dinamizadores do vetor revivalista. O seu apelo imagético e a aceitação generalizada que encontra em várias esferas do mercado potenciam a construção de uma figura carismática, ainda que imprecisa, como o próprio conceito. Porque, como se tem vindo a salientar, o termo “contador de histórias”, apesar de amplamente difundido, é incapaz de designar a atividade destes artistas enquadrados nos movimentos de narração oral. A procura diversificada de denominações, como “narrador oral”, em Portugal e

Espanha, testemunha uma indefinição expressiva. Quando um destes artistas, em situação de interação social, se apresenta como “contador de histórias”, facilmente provoca uma reação de surpresa e curiosidade, e os seus interlocutores necessitarão, na esmagadora maioria dos casos, de uma explicação. Por um lado, o termo evoca o paradigma e empresta ao indivíduo autorreferenciado um estatuto especial, quase místico. Por outro lado, desperta dúvidas sobre quais os contextos onde a sua atividade é desenvolvida, quais as competências inerentes ao ofício, quais os percursos formativos e qual a sustentabilidade económica de uma tal profissão. Se a sociedade contemporânea compreende o paradigma e o utiliza, inclusivamente, para exaltar as competências de determinados indivíduos, parece incapaz de imaginar que este de facto configure um profissional real, de carne e osso.

Por agora, interessa reter que, no seio dos movimentos de narração oral, um vetor revivalista veicula uma perspetiva em que a tradição, ou uma ideia de tradição, tem um papel fundamental. Nesse contexto, configura discursos centrados no paradigma do “contador de histórias”, numa reverência pela “história” e num modelo de relação não mediada supostamente igual ao das sociedades pré-industriais. A este propósito, a partir de Jack Zipes, refere Marina Sanfilippo:

Jack Zipes ha llamado la atención sobre un hecho indiscutible: el renacimiento de la narración oral se ha desarrollado como un movimiento idealista, los *nuevos* narradores suelen considerarse personas en busca de un nuevo espíritu comunitario y solidario y presentan su actividad como una recuperación de esa armonía y comunicación de valores que, de forma romántica, atribuyen a la narración oral de tipo tradicional (Sanfilippo 2007: 72, itálico no original).

Como analisado ao longo destas últimas páginas, a maior fragilidade que esses discursos encontram é uma consequência, em primeiro lugar, do seu próprio entendimento de “tradição” e de “oralidade”. Como referido, está fundado em preconceitos românticos que, apesar de continuarem a determinar as ideias mais divulgadas, têm sido questionados, por várias frentes, no âmbito dos estudos sobre o tema:

Older ideas about “tradition” are affected by recent discussion about the socially constructed formulation of traditions, so that what is called “tradition” has also to be viewed critically as a process to be located in historically specific situations rather than a “natural” “thing”. These reassessments go along with the trends noted earlier: emphasis on processes and multiplicity; actor-oriented and interpretative approaches; questioning of binary divides; move away from “pure” and from narrowly “verbal” forms; and an interest in the potentially political, contested, or contingent nature of much that had in the past been regarded as fixed and essentially definable as verbally-transcribed texts (Finnegan 1992:52).

Conforme identificado, os principais preceitos de um entendimento da “tradição oral” sob o prisma dos discursos revivalista são: o protagonismo do texto, da “história”; a idealização dos modelos comunitários das sociedades ditas tradicionais; o paradigma do “contador de histórias” como guardião de um património oral e não como artista original. No centro da sua perspetiva, o vetor revivalista veicula, essencialmente, uma ideia de oralidade fundada numa dicotomia oral/escrito e uma ideia de tradição associada ao “passado” e ao “outro”. A maior fragilidade deste vetor está, assim, naquilo que de mais consensual têm estes movimentos artísticos: a ideia de que a narração oral é um fenómeno da oralidade e o reavivar de uma tradição.

## 2. O VETOR UTILITARISTA

Do ponto de vista deste estudo, foram fatores como a institucionalização e a democratização da escola e de um espaço para a infância, a legitimação dos contos ditos tradicionais na educação e no entretenimento de um público infantil, bem como o desenvolvimento das redes de bibliotecas, que permitiram, em primeiro lugar, uma profissionalização da prática de contar histórias. Os contextos relacionados com o trabalho para infância, numa esfera lúdica ou pedagógica, determinaram, antes de qualquer outro, um vetor utilitarista, ou seja, uma perspetiva que legitima e dinamiza a narração oral pelas suas aplicabilidades. Do mesmo modo, a aplicação das práticas de narração permitiram-lhe encontrar um espaço no contexto do trabalho social e comunitário, ao visar públicos marginalizados, entre eles, a terceira idade. Conforme reconhece Veronika Görög-Karady:

The role of public libraries, Youth Houses (Maisons de la Jeunesse), senior citizen clubs, and schools, etc. proved to be capital in the launching and maintenance of the movement of new storytellers because they offered concrete opportunities to what had previously been merely a virtual interest in listening to folktales (Görög-Karady 1990: 175).

Outras áreas de aplicabilidade foram entretanto dinamizadas, cumprindo objetivos muito diversos. Michael Wilson, num dos capítulos de *Storytelling and Theatre*, analisa o que entende por *applied storytelling* (Wilson 2006: 95-119). Tem em conta exemplos de projetos desenvolvidos no Reino Unido e nos Estados Unidos da América e salienta a grande diversidade de contextos e objetivos. O autor reconhece as seguintes áreas

fundamentais: em primeiro lugar, a aplicação da narração oral no contexto pedagógico, em segundo, no trabalho social e comunitário e, finalmente, nos processos terapêuticos. O autor identifica ainda outras áreas, como a narração oral aplicada ao mundo do trabalho, visando dinâmicas de grupo e o desenvolvimento pessoal na âmbito da comunicação empresarial. Esta é uma área em desenvolvimento, apesar de ter, por enquanto, pouca expressão nos contextos observados a propósito do presente estudo.

Deste modo, em primeiro lugar, a narração oral revela-se uma ferramenta pedagógica preciosa, seja na aquisição de competências específicas, como no caso da animação da leitura, seja na transmissão de conteúdos e valores. Em segundo lugar, é aplicada no âmbito do trabalho social, facilitando processos de inclusão de minorias, de diálogo multicultural e intergeracional, bem como em contextos sociais específicos, como o mundo do trabalho. Finalmente, o ato de contar e as potencialidades simbólicas das narrativas ditas tradicionais são exploradas em processos terapêuticos e em programas de desenvolvimento pessoal.

### **2.1. A utilidade do “conto” e a utilidade do “contar”**

Num vetor utilitarista, os discursos dinamizadores e legitimadores da narração oral organizam-se em duas direções complementares: por um lado, estão as potencialidades simbólicas das narrativas identificados como tradicionais, por outro, está em causa a aplicabilidade do ato de contar, do que este implica em termos de expressão individual e de relações interpessoais. Deste modo se reconhece, novamente, a omnipresença do vetor revivalista, que influencia as perspetivas utilitaristas através de dois princípios fundadores: a reverência pelas narrativas tradicionais e a apologia de um modelo de relação não mediada. Neste sentido, a primazia da “história”, do conto “tradicional”, pode causar uma indefinição que é pertinente esclarecer: a aplicabilidade da narração oral pode estar centrada nos “contos”, na sua estrutura e simbolismo, ou no ato de “contar”, enquanto forma de expressão e de conhecimento. Estas duas perspetivas convivem, mas são autónomas.

### **2.2. A utilidade lúdica e pedagógica**

O reconhecimento do efeito das histórias junto dos mais novos, das suas eficácias pedagógicas e lúdicas, parece consensual. Como referido a propósito da legitimação das

*aniles fabulae*, Plauto tece considerações sobre o assunto na *República*, avaliando os tipos de histórias que devem ou não ser contadas às crianças. Apesar de ser avesso às histórias fantasiosas que as velhas amas teriam o hábito de contar, o filósofo reconhece a importância dessas práticas na formação dos jovens cidadãos. Com efeito, se a sua posição relativamente às *aniles fabulae* pode variar, mostrando-se mais ou menos antagonico, Plauto expressa não ter dúvidas quanto à utilidade de uma boa história, perspectiva também partilhada por Sócrates (Gavernini 2006: 90).

Conforme referido ao mesmo propósito, John Locke reconhecia a importância de histórias como as fábulas de Esopo na aprendizagem da leitura e da escrita, da moral e do bom comportamento, apesar de rejeitar os “contos de fadas” (Dunning 1999: 63). Jean Jacques Rousseau, avesso à fantasia, preferia que as histórias dedicadas às crianças transmitissem um imaginário mais quotidiano e real (Haase 2007a: 186). De qualquer forma, os dois pensadores não questionavam a sua utilidade. Novamente, estas referências não permitem distinguir entre a “história” e o ato de as “contar”, sendo provável que Locke e Rousseau se referissem aos benefícios da leitura dessas histórias e não necessariamente do exercício de as ouvir e de as contar.

Os fatores que fundamentam a aplicação das práticas de narração oral na educação e no entretenimento dos mais novos são: a institucionalização e a democratização dos espaços para a infância (jardins-de-infância, escolas e bibliotecas); o processo de legitimação das *aniles fabulae*, a partir do Romantismo; e mais recentemente, a “viragem narrativa” nas ciências humanas e a popularização do paradigma do *homo narrans*. Do mesmo modo, a profusão do imaginário maravilhoso, ao contaminar os produtos dedicados ao público infantojuvenil, do cinema à literatura, passando pelas novas tecnologias, parece também ter sido determinante.

Assim, os discursos de um vetor utilitarista começam por dinamizar a prática de narração oral nos espaços dedicados à infância, justificando-se nas suas eficácias pedagógicas. Sara Cone Bryant salienta o aspeto lúdico do ato de contar e ouvir histórias e anunciava, já na primeira década do século XX, os evidentes benefícios dessas práticas:

The obvious practical bearing of this is that story-telling is first of all an art of entertainment; like the stage, its immediate purpose is the pleasure of the hearer, his pleasure, not his instruction, first. Now the story-teller who has given the listening children such pleasure as I mean may or may not have added a fact to the content of their minds; she has inevitably added something to the vital powers of their souls. She has given a wholesome exercise to the emotional muscles of the spirit, has opened up new windows to the imagination, and added some line or color to the ideal of life and art which is always taking form in the heart of a child. She has, in short, accomplished the one

greatest aim of story-telling, to enlarge and enrich the child's spiritual experience, and stimulate healthy reaction upon it (Bryant 1905: 4).

No que respeita a aplicabilidade no contexto da escola e da biblioteca, os benefícios reconhecidos da prática de contar e ouvir histórias estão geralmente associados a competências comunicacionais, tanto ao nível da oralidade como da escrita e da leitura. Por isso, esta prática está muitas vezes associada ao trabalho de mediação da leitura. É nesse contexto que Ellin Greene propõe que o elemento mais útil da narração oral está no seu modelo de relação:

Storytelling is a sharing experience. When we tell, we show our willingness to be vulnerable, to expose our deepest feelings, our values. That kind of nakedness that says we care about what we are relating invites children to listen with open minds and hearts. Enjoying a story together creates a sense of community. It establishes a happy relationship between teller and listener, drawing people closer to one another, adult to child, child to child (Greene 1996: 32).

A autora refere também benefícios que dizem respeito ao trabalho do bibliotecário, evidenciando a utilidade das práticas de narração oral enquanto instrumento na mediação da leitura. Segundo Greene, contar histórias com o livro em presença permite sensibilizar a criança para o prazer da leitura e introduzir, de forma lúdica, determinados conteúdos e estruturas narrativas. É, assim, segundo a autora, uma experiência de valor inestimável para leitores principiantes, para leitores relutantes, e para crianças com dificuldades de compreensão (ibidem: 34).

De facto, o trabalho de narração com o livro em presença é uma prática difundida entre bibliotecários e mediadores de leitura. Do que foi possível observar ao longo do presente estudo, parece haver mais narradores profissionais que utilizam essa técnica em Portugal e em Espanha do que noutros países europeus. Este modelo de narração distingue-se da leitura em voz alta, em primeiro lugar, pelo facto do livro ser manipulado pelo narrador de forma a que as ilustrações sejam visíveis para a assistência. Em segundo lugar, quem conta não reproduz necessariamente o texto do livro: pode improvisar e centrar a sua atenção na relação com a assistência. Narradores como Estrella Ortiz, em Espanha, Cristina Taquelim, em Portugal, Maurício Leite, no Brasil, entre outros, trabalham com esta metodologia.

Para voltar a Ellin Green, outro benefício da narração oral consiste, segundo a autora, no desenvolvimento do vocabulário. Sobretudo, salienta o prazer associado ao ato de ouvir histórias, conseqüente do modo como o narrador cria ambientes e imagens mentais através de um dos processos, segundo a autora, elementares da narração: a

visualização. Diz Greene que, ao ouvir histórias contadas oralmente, a criança cria na sua imaginação os cenários, as ações e as personagens, e que esta competência de visualização está na base da imaginação criativa. Refere, ainda, que crianças com apetência para ao jogo imaginativo parecem mais predispostas a empatizar com outras crianças, o que potencia o seu desenvolvimento emocional (ibidem).

Hilary Dawn Munn, na sua tese *Oral Storytelling and Student Learning: Once Upon a Classroom*, reconhece o mesmo tipo de benefícios:

The use of oral storytelling in the classroom enriches children's learning experience. They learn about themselves and others; values and beliefs are easily transmitted in an understandable and memorable way to students via oral storying. Sacred stories are given voice in a respectful and soulful way. Oral language, listening and visualizing skills are further developed. Children are invited to use their imaginations when hearing or telling stories. Through the practice of oral storytelling, children become more confident and their sense of self-esteem is further developed. Learners develop an understanding of literary techniques which, in turn, strengthens their writing skills. Finally, a strong sense of community is created through oral storytelling as a special bond forms between the teller and the told (Munn 1999: 8).

Do mesmo modo, Julie Mundy-Taylor, na sua tese *Storytelling Engagement in the Classroom: Observable Behavioral of Children's Story Experiences*, reflete sobre a utilidade da experiência de ouvir e contar histórias na sala de aula. Além de referir, ao ter em conta os alunos, os benefícios comportamentais e cognitivos, salienta também que estas práticas são benéficas para o próprio educador ao potenciar uma relação construtiva com a classe e ao permitir a gestão das dinâmicas de grupo.

Todos estes autores, de forma consensual, identificam os benefícios do uso da narração oral no desenvolvimento de competências cognitivas, emocionais e sociais. Nos seus discursos, que influenciam os espaços de programação privilegiados dos movimentos de narração oral, a escola e a biblioteca, contar histórias é um instrumento lúdico e pedagógico inestimável, que promove a aquisição de competências-chave e as relações afetivas dentro dos espaços institucionalizados.

Mas se estes benefícios provêm de um modelo de representação narrativa veiculada oralmente e de uma relação não mediada entre quem conta e quem ouve, centrados por isso no ato em si de contar, grande parte dos discursos utilitaristas difundem também as eficácias de determinados tipos de narrativas. Confluem, assim, com o vetor revivalista e deslocam as atenções dos benefícios do ato de contar para o conteúdo simbólico das narrativas ditas tradicionais. Está em causa, então, e novamente, a legitimação das *aniles fabulae*, fator determinante das perspetivas utilitaristas que dinamizam destas práticas nos contextos institucionalizados da educação e do lazer dedicados à infância.

Neste contexto, a obra de Bruno Bettelheim foi extremamente influente e representa, de forma eloquente, o entendimento desses discursos utilitaristas:

For a story truly to hold the child's attention, it must entertain him and arouse his curiosity. But to enrich his life, it must stimulate his imagination; help him to develop his intellect and to clarify his emotions; be attuned to his anxieties and aspirations; give full recognition to his difficulties, while at the same time suggesting solutions to the problems which perturb him. In short, it must a tone and the same time relate to all aspects of his personality – and this without ever belittling but, on the contrary, giving full credence to the seriousness of the child's predicaments, while simultaneously promoting confidence in himself and in his future. In all these and many other aspects, of the entire "children's literature" – with rare exceptions – nothing can be as enriching and satisfying to child and adult alike as the folk fairy tale (Bettelheim 2010: 5).

Assim, esta corrente reconhece, na estrutura e nos conteúdos dos contos tradicionais, os ingredientes essenciais para o desenvolvimento da criança. No entender desses discursos, a transmissão destas narrativas ao longo dos séculos permitiu-lhes um depuramento de significados, tanto manifestos como encobertos, que lhes possibilita transmitir mensagens aos vários níveis da personalidade consciente, pré-consciente e inconsciente (ibidem). Novamente, assim, a "história", o conto dito tradicional, torna-se o grande protagonista destes movimentos.

Este vetor tem sido essencial no desenvolvimento das práticas de narração oral, especialmente ao promover uma especialização que, finalmente, permitiu a sua profissionalização, configurando o mais importante mercado de trabalho dos narradores orais (Patrini 2002, Wilson 2006, Sanfilippo 2007). Com efeito, os artistas observados reconhecem o papel fundamental desse vetor no seio da sua atividade (Dahlsveen 2, Fontinha 4, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2). No contexto do estudo de casos, foi possível testemunhar o trabalho de Heidi Dahlsveen (1), António Fontinha (2), Virginia Imaz (2) e Suse Weisse (1) em contextos educativos, revelando paralelismos evidentes entre estas práticas nos diferentes países.

É neste contexto que contar histórias no contexto da sala de aula ou da biblioteca, levada a cabo pelos próprios professores e mediadores, revela-se um instrumento inestimável para o desenvolvimento de determinadas competências, conforme proposto pelos diversos autores referidos. Por outro lado, o trabalho de proximidade entre o narrador oral e o professor, ou o mediador, tendo em conta a realidade da escola e da biblioteca, os objetivos curriculares e a natureza do trabalho desenvolvido em continuidade, torna a presença do artista uma mais valia que ultrapassa as suas eficácias lúdicas, ainda que configure uma abordagem distinta da primeira. Infelizmente, como salienta Michael Wilson (2006: 97) e foi possível observar ao longo deste estudo, são

raras as oportunidades de um trabalho continuado entre o artista e a escola, ou a biblioteca. Esta tendência desvinculativa entre os artistas e as instituições parece desfavorecer a prática de narração oral no que diz respeito à sua aplicabilidade pedagógica, pois tende a resumir a sua pertinência aos aspetos lúdicos.

Por fim, interessa reconhecer que as perspectivas que acentuam o carácter utilitário das práticas de narração oral no trabalho para a infância podem ter consequências menos proveitosas para o desenvolvimento e a legitimação da atividade. A ideia de que “os contos são para as crianças” e o facto de a narração oral se ter desenvolvido especialmente no contexto da educação e do entretenimento das camadas mais novas, parece, de algum modo, condená-la a esses contextos. Neste sentido, são pertinentes os discursos e as práticas que procuram, por um lado, desvincular a narração oral dos seus aspetos utilitários e, por outro, afirmar e promover atividades para o público adulto, conforme propõe um vetor “estetizante”, como se verá.

### **2.3. A utilidade terapêutica**

A aplicação terapêutica do ato de contar e das histórias apresenta duas linhas distintas: de uma perspectiva, o ato de narrar uma vivência pessoal é o instrumento base da terapia, já que a narrativa é entendida enquanto forma estruturante da experiência; de outra perspectiva, os “contos de fadas” são utilizados enquanto veículo de ensinamentos explícitos ou encobertos que auxiliam na superação de problemas e na compreensão dos processos psicológicos e emocionais. Apesar da sua complementaridade, a primeira perspectiva, sob o paradigma do *homo narrans*, evidencia a utilidade do ato de contar em si, enquanto a segunda destaca os benefícios da “história”, das narrativas ditas tradicionais, nos processos terapêuticos.

Apesar da importância do paradigma do *homo narrans* nos discursos legitimadores e dinamizadores dos movimentos de narração oral, prevalece o protagonismo da “história”. Neste sentido, o vetor utilitarista apresenta os “contos de fadas” como o instrumento, por excelência, dos processos terapêuticos, legitimado por uma perspectiva que tem no trabalho de Bruno Bettelheim (2010), entre outros, uma referência seminal. Conforme referido, a legitimação das *aniles fabulae* por parte da psicologia e da psicanálise foi um importante fator dinamizador dos movimentos de narração oral e fundamenta os discursos utilitaristas. Nessas perspectivas, as narrativas tradicionais

deixam de ser apenas um património ancestral e popular a salvaguardar e se tornam utensílios pertinentes na atualidade das sociedades urbanas.

Michael Wilson reconhece essa corrente no seio dos movimentos de narração oral do Reino Unido, referindo que tanto a *Society for Storytelling* como a *National Storytelling Network* dinamizam grupos de interesse na área da narração oral aplicada à terapia. Segundo o autor, essa é uma perspetiva influenciada pelo pensamento de Sigmund Freud, de Carl Yung, de Joseph Campbell e de Bruno Bettelheim (Wilson 2006: 103-110)

Do mesmo modo, Marina Sanfilippo identifica essa tendência, que configura práticas de narração e repertórios que visam auxiliar processos de autoconhecimento:

Dejando a un lado el, por otra parte, indudable alcance narrativo de la oralidad en la práctica psicoanalítica o los estudios como los de Bruno Bettelheim, me refiero a la extraordinaria difusión de libros como los del argentino Jorge Bucay (2004), la estadounidense Clarissa Pinkola Estés (2001) o el chileno Jodorowski (2002). Desde distintos puntos de vista y con diversa formación del tipo psicoanalítico, estos autores presentan el cuento y la narración oral de cuentos como un modo de autoconocimiento o un instrumento de crecimiento personal (Sanfilippo 2007: 74).

Clarissa Pinkola Estés, referida na citação de Sanfilippo, é autora de *Mulheres que Correm com Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem*, obra extremamente influente no universo dos movimentos de narração oral (Estés 2004). A autora e terapeuta, que articula um discurso representativo da perspetiva utilitarista na área da terapia e do desenvolvimento pessoal, descreve a sua prática da seguinte forma:

Às vezes pedem-me que diga o que faço no consultório para ajudar as mulheres a voltar para suas naturezas selvagens. Dou uma ênfase substancial à psicologia clínica e de desenvolvimento e uso o ingrediente mais fácil e mais acessível para a cura: as histórias (ibidem: 29).

De forma eloquente, ainda, a autora afirma pouco a seguir: “as histórias são bálsamos medicinais” (ibidem: 30). Assim, de modo semelhante a Bruno Bettelheim, Estés não reflete especialmente sobre o ato de contar, mas sobre a eficácia das próprias histórias, das suas estruturas e dos seus conteúdos:

Nas histórias estão incrustadas instruções que nos orientam a respeito da complexidades da vida. As histórias nos permitem entender a necessidade de reerguer o arquétipo submerso e os meios para realizar essa tarefa (ibidem: 30).

Laura Simms, uma figura proeminente do movimento de narração oral dos Estados Unidos da América (Sobol 1999: 49-53), narradora profissional e formadora há diversos anos, também se refere às histórias como *strong medicine* (Simms 2011: 149-154). Ao

relatar a experiência de adoção de uma criança da Serra Leoa, a narradora salienta o papel das histórias na relação entre mãe e filho. Novamente, o vetor revivalista contamina o entendimento utilitário, o que se manifesta numa valorização da oralidade fundada numa dicotomia oral/escrito:

As time passed, we both began to understand the immense power of having grown up with cultural oral tales shared over and over, never printed or edited, but spoken and discussed, learned, reflected on. This living tales offered templates for inner meaning and morality (Simms 2011: 154).

Deste modo, ora numa aproximação dos terapeutas ao universo dos contos, ora dos artistas aos benefícios terapêuticos destes, as perspectivas utilitaristas promoveram e legitimaram práticas de narração oral. Importa salientar, como se fez a propósito da abordagem pedagógica, que a relação entre a narração oral e a terapia não é linear. A profusão da literatura de autoajuda e de desenvolvimento pessoal, a proliferação de processos terapêuticos e de novas disciplinas holísticas, bem como o desenvolvimento de um mercado de “retiros”, em que a terapia e a espiritualidade se confundem, configuram um mercado profissional com evidentes atrativos. Neste contexto, a indefinição dos limites entre as competências do terapeuta e do narrador, conforme refere Michael Wilson, pode ser problemática:

It is certainly important, in any discussion of storytelling and therapy, to differentiate between the work of a therapist working long-term with story as a tool, storytelling as a technique or a storyteller as a colleague, and the kind of “prescription” approach occasionally seen, whereby the storyteller becomes the healer, diagnosing and treating all manner of complaint by dispensing the “right” story (Wilson 2006: 104).

Apesar de ser um campo em expansão, a terapia através dos contos tem uma presença pouco significativa no universo observado. São pouco expressivas as consequências dessa perspectiva do vetor utilitarista nos discursos e nas práticas dos artistas observados no contexto do presente estudo. De qualquer modo, interessa reconhecer que os dois princípios fundamentais dessa perspectiva, o paradigma do *homo narrans* e a reverência pela “história”, contribuem para uma imagem generalizada das práticas de narração por parte das estruturas de programação e dos seus públicos, influenciando, dessa forma, os interesses e os critérios do mercado de trabalho dos narradores orais.

## 2.4. A utilidade social

As aplicabilidades terapêuticas, que visam o indivíduo, e aquelas que visam os grupos, as dinâmicas sociais e o trabalho em comunidade, por vezes, misturam-se, como reconhece Michael Wilson (2006: 103). No entanto, tratando-se de compreender as consequências práticas e poéticas de um discurso utilitarista, a distinção deverá estar nos objetivos expressos. De qualquer modo, salienta-se que o presente estudo não pretende categorizar projetos de narração oral, diferenciando os que visam uma aplicabilidade terapêutica dos que perseguem resultados sociais. A questão fundamental da análise de correntes específicas dentro de um vetor utilitarista é reconhecer as consequências dessas motivações e desses entendimentos na prática dos artistas, no sentido de enquadrar a análise das suas performances.

O campo de ação da narração oral com objetivos sociais é imenso. Como nas suas outras potenciais aplicações, é necessário distinguir o recurso ao ato de “contar” (modelo comunicacional não mediado sob o paradigma do *homo narrans*), da utilização das “histórias”, neste caso, dos contos ditos tradicionais (repertório muitas vezes utilizado em projetos dessa natureza). Naturalmente convergentes, estas duas linhas podem apresentar especificidades e autonomias. Iniciativas centradas no ato de contar podem não incluir contos tradicionais, centrando-se, por exemplo, na partilha de vivências individuais. Do mesmo modo, metodologias centradas no conto dito tradicional podem não incluir práticas de narração oral, investindo de forma mais direcionada na literacia. Tendo em conta o objeto do presente estudo, interessa reconhecer esses limites.

Apesar do protagonismo da “história” no contexto destes movimentos, conforme tem sido referido, o aspeto essencial da aplicabilidade da narração oral no âmbito do trabalho social é, de forma muito expressiva, o modelo de relação proposto pelo ato de contar e ouvir histórias. Segundo esses discursos, promove a comunicação e a partilha de experiências entre grupos socialmente desvinculados. Nesse campo, a dinamização de relações intergeracionais e a integração cultural de minorias são dois objetivos recorrentes nos projetos de narração oral com uma vertente utilitarista. Nesses casos, as narrativas ditas tradicionais podem ter um papel central, especialmente enquanto instrumento facilitador do diálogo entre gerações e culturas distintas.

Assim, essa corrente do vetor utilitarista, apesar das abordagens distintas, veicula os mesmos princípios das perspetivas pedagógicas e terapêuticas: o paradigma do *homo narrans* e a reverência pela “história”. No que diz respeito ao paradigma do *homo*

*narrans*, a questão não está necessariamente na narrativa enquanto modo de pensar e entender o mundo, mas enquanto modelo de comunicação, de proximidade e de partilha por excelência. Afinal, como se tem referido, este paradigma estabelece que “todos somos contadores de histórias”:

The mantra that “*everybody* tells stories” is one that is often quoted by all kinds of storytellers. I have even used it myself a number of times. Community Storytelling attempts to put it into action (Wilson 2006: 115).

Por outro lado, e no que diz respeito aos relatos ditos tradicionais, os discursos dessa corrente não se centram tanto na convicção de que os “contos” encerram verdades simbólicas, como as perspectivas terapêuticas. Antes de mais, é na sua capacidade de guardar e representar uma cultura, de promover diálogos (já que narrativas de origem distinta apresentam paralelismos) que a reverência pela “história” se faz sentir nesses discursos. O “conto” permite um reconhecimento, uma afirmação identitária que traz evidentes estímulos e benefícios aos envolvidos no processo comunitário:

Storytelling is a way of keeping alive cultural heritage of a people. It is akin to the folk dance and the folk song in preserving traditions of a country for the foreign-born child and of building appreciation of another culture for the native-born child. Storytellers find that whenever they tell a story from the background of their listeners, there is an immediate excitement (Green 1996: 38).

Exemplar desta abordagem é, por exemplo, o trabalho realizado pelo *Centre de Formation et d’Information pour la Scolarisation des Enfants de Migrant à l’École Normal de Lyon*, relatado por Nadine Decourt durante o colóquio *Le Renouveau du Conte* (Calame-Griaule 2001: 313-318). Perseguindo simultaneamente objetivos pedagógicos e sociais, este trabalho inclui a comparação entre versões de contos tradicionais, ora provenientes da Europa, ora dos países de origem dos alunos pertencentes a famílias imigradas. Decourt salienta um aspeto fundamental desse tipo de trabalho:

Et comment ne pas souligner leur joie et leur fierté à conter ou à lire une transcription parfois chèrement arrachée à un père, une mère ou une grand-mère, telle élève allant jusqu’à signer sa traduction? Joie et fierté aussi à afficher leur bilinguisme (bien souvent considéré comme suspect, voire interdit), à pouvoir dire para exemple: “Moi, je suis kabylenne” (Calame Griaule 2001: 315).

Por outro lado, o conto dito tradicional, ao mesmo tempo que permite uma identificação e uma afirmação identitária, permite também estabelecer paralelismos culturais. Nesse sentido, permite identificar temas e imaginários comuns entre grupos

distintos, ponto de apoio para o diálogo. Decourt descreve esse processo no caso específico do seu projeto:

A force de miser sur les variantes pour valoriser tant les uns que les autres, à force de toujours encourager les efforts dans le sens de l'ouverture, condition même du dialogue, nous avons pu constater l'aptitude d'enfants, même jeune, à la comparaison [...] Ainsi des enfants, qui, jusque-là, ne supportaient que la répétition du même et refusaient à l'enseignant la moindre entorse à la version familiale ou familière du conte, se sont mis à savoir accueillir la différence, à se montrer au contraire friands de toutes ses manifestations (Calama-Griaule 2001: 317).

Em Portugal, um exemplo da narração oral no trabalho com a comunidade, numa abordagem e num contexto distinto do caso anterior, foi a programação *Estória, História – Encontro de Contadores, Lareiras e Sabores*, desenvolvida entre 2007 e 2009 em aldeias do Maciço da Gralheira. Este encontro anual, que resultava do trabalho continuado do projeto *Criar Raízes* nas aldeias serranas de São Pedro do Sul, propunha um modelo particular de evento, que investia na interação entre os visitantes e os locais, ao valorizar a cultura e o património de cada uma das partes através do diálogo. A aposta num número reduzido de participantes, numa programação de proximidade, na realização de atividades em espaços privados, centrada nos fazeres tradicionais e na transmissão das histórias do lugar e da sua gente, bem como de patrimónios orais, determinava um evento singular. No programa de 2007, a abordagem do *Criar Raízes* e dos Contabandistas de Estórias, as duas entidades responsáveis, está manifesta nos materiais de divulgação:

A partir do desejo que a arte de contar histórias fosse promovida e partilhada na região, decidimos a partir desta ideia, (re)descobrir a serra. Entre a Tradição Oral e o Património Local. Num ambiente acolhedor e de partilha, integrado num projecto de promoção de inclusão e desenvolvimento, trazemos o conto de novo para a lareira, para o sítio onde nasceu, nas longas noites de frio e chuva, à volta do lume, em casa das pessoas. A ideia é que os participantes descubram as aldeias e suas gentes, ao circular de casa em casa para ouvir um contador diferente (Sousa 2012: 1).

É visível, no discurso do projeto, a presença das ideias estruturantes do vetor revivalista, e são evidentes os seus objetivos sociais. Outra iniciativa com uma abordagem semelhante surge da parceria entre Elisabete Paiva, então responsável pelo Serviço Educativo do Centro Cultural Vila Flor, e o narrador António Fontinha. Trata-se de um projeto realizado para a programação de *Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura*, denominado *Histórias do Princípio do Mundo*. A aplicabilidade da narração oral no contexto de uma programação cultural com evidentes preocupações sociais está implícita na programação e explícita no discurso da programadora:

Num primeiro momento, os propósitos que transmiti ao meu artista-duplo-programador eram três: gerar um projeto específico para os públicos da periferia de Guimarães de pertença marcadamente

rural; produzi-lo num modelo próximo do contexto de origem da tradição oral, os serões à volta da lareira, salvaguardando a sua escala e cenário; contribuir para a revelação de narradores locais (Serviço Educativo do CCVF 2012: 5).

Outro projeto semelhante é o festival *Contos da Avó*, produzido pelo Teatro Didascália, em Joane, Vila Nova de Famalicão, já referido a propósito das representações da “comunidade” nos discursos revivalistas. Estes projetos são apenas exemplos de uma profícua abordagem utilitarista que tem dado azo a inúmeras experiências, como aquelas referidas por Michael Wilson (2006: 110-115) ou Anne-Sophie Haeringer (2011: 173-246). Em comum, legitimam a narração oral enquanto instrumento de dinamização das relações sociais, graças, por um lado, à sua ubiquidade e, por outro, aos patrimónios culturais que permite transmitir.

Desta forma, seja para a comunidade escolar, nos processos de inclusão de estudantes imigrantes, seja para determinada comunidade rural, na dinamização e valorização dos seus patrimónios culturais e humanos, entre muitas outras possibilidades, esses projetos promovem um reconhecimento das singularidades ao afirmar, simultaneamente, a possibilidade de uma inclusão igualitária. É nesse sentido que a narração oral serve os seus propósitos.

### **3. O VETOR ESTETIZANTE**

O vetor estetizante apresenta discursos e práticas que procuram legitimar a atividade do narrador oral enquanto disciplina artística. Neste sentido, este vetor veicula uma primeira ideia essencial de que contar é uma arte, ou seja, que exige uma técnica específica e que tem lugar em contextos particulares. Assim, num primeiro movimento, afasta-se da perspetiva revivalista, fundada no paradigma do *homo narrans*, em que contar histórias é, primeiro, uma prática comum a todo o ser humano capaz de comunicar e, segundo, um fenómeno imerso no quotidiano, pertencente ao foro das relações familiares e comunitárias. Num segundo movimento, e no mesmo sentido, veicula uma demanda ontológica muito expressiva, procurando estabelecer as especificidades da narração oral em relação a outras disciplinas artísticas.

Os fatores que de forma mais preponderante alimentam este vetor estão relacionados com determinadas práticas teatrais e literárias. Por um lado, está muito

associado ao percurso de artistas provenientes do universo formativo e profissional do teatro, onde a performance narrativa é uma evolução da sua trajetória. Como referido, esse é o caso de todos os artistas observados, que realizaram percursos iniciados, de algum modo, na prática teatral (Buenaventura 3, Dahlsveen 2, Fontinha 4, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2). Nesse sentido, os desenvolvimentos das propostas teatrais a que Hans-Thies Lehmann chamou “pós-dramáticas” (Lehmann 2006) estão estreitamente associadas aos movimentos de narração oral. Por outro lado, este vetor beneficiou do fenómeno, já referido, da afirmação da narrativa breve no contexto da literatura contemporânea. Este fator é evidenciado pela presença de fontes literárias nos repertórios de alguns narradores, mas a sua importância foi, especialmente, emprestar às práticas de narração oral uma legitimidade antes conquistada na esfera da literatura. A difusão e a aceitação da narrativa breve enquanto género literário, ao criar hábitos de fruição e ao legitimar o género narrativo, favoreceu as práticas de narração oral de contos.

É deste modo que o vetor estetizante veicula discursos de dinamização e de legitimação das práticas de narração oral: por um lado, ao enquadrá-la no universo das artes performativas, por outro, ao apoiar-se na notoriedade e na legitimidade de textos e de autores de uma conceituada tradição literária. Estas duas correntes podem ser complementares, mas não convivem necessariamente.

No entanto, e acima de tudo, essencial nos discursos estetizantes é o seu afastamento em relação ao entendimento revivalista. Para o vetor estetizante, contar histórias deixa de ser uma prática social, ubíqua, e ganha o carácter de expressão artística individual. Do mesmo modo, o contador de histórias deixa de ser apenas o transmissor de um património anónimo e assume-se enquanto criador original. Neste sentido opera-se uma transferência do protagonismo da “história” para o “artista”. No entanto, os discursos e práticas dos vetores revivalista e estetizante, apesar de antagónicos, convivem num constante jogo de tensões, o que determina a natureza por vezes paradoxal dos discursos destes movimentos artísticos.

### **3.1. A estetização do ato de contar histórias**

O primeiro movimento de afastamento em relação ao paradigma revivalista do *homo narrans* afirma que o ato de contar histórias, apesar de ser próprio da natureza humana, pode configurar uma atividade que exige técnica, arte. É, assim, no reconhecimento de um conjunto de competências específicas, antes de mais, que o vetor

estetizante vem legitimar a narração oral enquanto disciplina artística. Marie Shedlock, no seu manual *Art of the Storyteller*, como o próprio título indica, em 1915, já defendia ideias enquadradas num vetor estetizante:

It is to be hoped that some day stories will be told to school groups only by experts who have devoted special time and preparation to the art of telling them. It is a great fallacy to suppose that the systematic study of story-telling destroys the spontaneity of narrative (Shedlock 1915: xiii).

A narradora expressa de forma evidente a tensão entre a ideia do ato de contar histórias como um arte, um técnica, e aquela que estabelece o paradigma do *homo narrans*. Deste modo, o antagonismo entre o vetor revivalista e o estetizante é manifesto. Se os discursos revivalistas tendem a valorizar os aspetos “espontâneos” e “informais” da narração oral, fundando práticas, como se verá no capítulo seguinte, que recorrem de forma mais acentuada à improvisação, as abordagens estetizantes, pelo contrário, investem em processos de “ensaio”.

Marina Sanfilippo dá conta dessas tendências divergentes no trabalho de narradores espanhóis e italianos, que se podem observar em outros contextos geográficos (Sanfilippo 2007: 204-209). A autora identifica uma divergência fundamental entre essas duas tendências: alguns narradores rejeitam a fixação escrita dos textos e a sua memorização, enquanto outros assumem esses mecanismos nos seus processos criativos. Na base desta rejeição do texto escrito estão certamente as ideias veiculadas por um vetor revivalista, que entende a sua prática sob a dicotomia oral/escrito, conforme explorado anteriormente. A esse propósito, referiu-se o artigo de Joseph Sobol, “Innervision and Innertext: Oral and Interpretative Modes of Storytelling Performance” (Sobol 1996), que expressa de forma evidente essa perspetiva. Como se viu, o autor defende que o trabalho a partir de um texto memorizado dá lugar a uma performance que carece da espontaneidade que, entendido sob o prisma do vetor revivalista, caracteriza o ato de contar histórias. Nessa perspetiva, os fundamentos para uma rejeição dos processos de prefixação textual estão, assim, na particularidade da performance. No entanto, o argumento predominante de rejeição do texto memorizado está relacionado com a conceção de que a prática contemporânea de narração oral deve constituir uma continuidade dos processos tradicionais de transmissão oral e, portanto, do ponto de vista desses discursos, isenta dos processos de escrita. Isto não implica necessariamente a ausência de práticas de preparação, apenas de uma fixação formal e textual. Por outro lado, a centralidade do aspeto relacional, que cria a necessidade de um ouvinte efetivo,

impossibilitando o “ensaio” sem um público real, determina procedimentos em que os processos de preparação para a performance são pouco sistematizados (quando comparados com outras práticas artísticas). Estas questões serão tratadas no quarto capítulo, no ponto dedicado aos processos criativos.

Por agora, importa reconhecer a dicotomia central desse conflito, problematizado por Marie Shedlock há um século: a espontaneidade *versus* a técnica. Se o vetor revivalista manifesta uma tendência para pensar que, como refere a autora, o estudo e a preparação corrompem um dos elementos que a narração oral tem de mais especial, a espontaneidade, o vetor estetizante, pelo contrário, defende que os processos de preparação são fundamentais.

### **3.2. A estetização do contador de histórias**

Se no vetor revivalista o argumento essencial de legitimação da disciplina está associado à função de transmitir patrimónios, no vetor estetizante, os discursos procuram, antes de mais, salientar um conjunto de competências específicas. Nesse sentido, são os aspetos técnicos, artísticos, que estão no centro das atenções. Organizados sob os conceitos de um vetor estetizante, o papel do contador de histórias revivalista, humilde e anónimo meio de transmissão da história, é substituído pelo do narrador oral. Desta inversão de papéis emerge, assim, uma nova figura: o artista.

Anne-Sophie Haeringer, ao centrar-se naquilo que reconhece como um processo de *esthétisation* da narração oral, analisa o trabalho realizado pela *Maison du Conte* de Chevilly-Larue, em especial, no contexto do projeto de formação dirigido Abbi Patrix (Haeringer 2011: 443-550). Como relata a autora, um das primeiras atividades da *Maison du Conte* é um colóquio, *Le conteur en-jeu*, organizado em 1994. Segundo Haeringer, os objetivos e o programa desse colóquio enquadram, de forma expressiva, o projeto desta estrutura num vetor estetizante:

Le colloque de 1994 prend alors ses distances avec une version qu’il qualifie de “traditionaliste” du conte et qui revient, dans les termes de ses détracteurs, à mettre en réserve l’aspect “artistique” et les techniques qui vont avec (scénographie, lumière, son) (Haeringer 2011: 446-447).

O projeto da *Maison du Conte* afirma um afastamento em relação às atitudes revivalistas, ou “tradicionalistas” no termo da autora, e investe na legitimação das práticas de narração oral através dos seus aspetos artísticos. Sob esse desígnio, após uma primeira experiência de criação de uma escola, a *Maison du Conte* apostou num modelo

de formação organizado à volta de um artista/mentor, promovendo um espaço de “laboratório” dinamizado por Abbi Patrix.

Desde 2003, esse espaço de experimentação e formação, intitulado *Labo*, organiza grupos de narradores à volta de Abbi Patrix, que trabalham em conjunto por um período aproximado de três anos, antes de dar lugar a um novo coletivo. A esse contexto de experimentação artística, Anne-Sophie Haeringer denomina “lieu d’émergence du conteur-en-tant-qu’artiste” (Haeringer 2011: 462). Os pressupostos do trabalho realizado por esses coletivos exprimem de forma evidente um enquadramento estetizante, propondo formas de fazer que os afastam dos paradigmas revivalistas:

Alors, Abbi Patrix propose de travailler à l’émergence d’une figure, “le conteur en tant qu’artiste”, qui rompt de manière frappante avec la pratique ordinaire du conte telle que j’ai pu la décrire précédemment en ce qu’elle requiert de “partir des personnes” plutôt que du répertoire et des histoires (Haeringer 2011: 450).

Como se pode depreender da citação, a par do afastamento do paradigma do *homo narrans*, um movimento essencial deste vetor está, como referido, na deslocação do protagonismo da “história” para o “artista”. O número de exemplos, em França, de projetos como a *Maison du Conte* e de narradores como Abbi Patrix permitem supor que em nenhum outro contexto geográfico o vetor estetizante seja tão predominante. No entanto, salienta-se, uma vez mais, que estes vetores se interpenetram, num jogo de tensões sempre presente. Apesar de manifestamente enquadrados num vetor estetizante, é possível encontrar, nos discursos e nas práticas de estruturas como a *Maison du Conte* e de artistas como Abbi Patrix, conceitos, atitudes e motivações revivalistas e, até mesmo, utilitaristas.

Michael Wilson, ao observar a realidade britânica e norte-americana, também reconhece a influência dos princípios veiculados pelo vetor estetizante. Ao refletir sobre um tipo de práticas designadas, no contexto norte-americano, *platform storytelling*, identifica esta transferência do protagonismo da “história” para o “artista”. Nesse caso, o termo não designa exclusivamente a atuação em palco, mas uma tipologia abrangente que diz respeito aos discursos e contextos da performance. Assim, o palco é um figura metafórica que serve para identificar uma tendência que coloca o narrador no centro das atenções:

In platform storytelling, the storyteller is placed on a stage to be admired for his or her artistry and it is incumbent upon the storyteller to display that artistry in all its glory (Wilson 2006: 60).

Apesar de expressar uma antipatia em relação a essas atitudes, tendo por referência exemplos evidentemente extremos, a observação de Wilson serve, no entanto, para sintetizar de forma clara uma tendência. Os discursos estetizantes apresentam-se contrários, como se tem referido, à ideia veiculada pelo vetor revivalista de que um contador de histórias é o humilde transmissor de uma tradição oral. Novamente, conforme se observou na descrição de um vetor revivalista, é útil reconhecer que esse conceito revivalista está fundado em ideias românticas. E que essas ideias não correspondem às conclusões a que os estudos de literatura oral centrados na performance têm chegado: que o papel do narrador na criação do património é decisivo, que as suas competências são fundamentais para o seu reconhecimento enquanto agente no processo de transmissão e que a sua artisticidade e originalidade são fatores avaliados, apreciados e valorizados socialmente (Finnegan 1977, Bauman 1986). Enfim, importa reconhecer que esses contadores de histórias da tradição oral, a partir dos quais o vetor revivalista constrói muito do seu ideário, mesmo que não se dedicassem à atividade de forma profissional, não eram qualquer pessoa: a sua técnica e o seu estatuto sempre os distinguiram.

### **3.3. A legitimação da disciplina artística**

A demanda por uma ontologia que estabeleça os limites e as especificidades da narração oral é transversal a todos os vetores, que, conforme observado, se interpenetram. No entanto, é nos discursos estetizantes que ela se manifesta de forma mais vincada.

As razões dessa assertividade, quando comparada às atitudes presentes em outros discursos, são compreensíveis. Para um vetor revivalista, a narração oral é uma prática social sob o paradigma do *homo narrans*: contar histórias é um meio de transmitir experiências e patrimónios, de construir comunidade, e essa função não exige necessariamente um profissional especializado. Por sua vez, para um vetor utilitarista, de forma sucinta, a narração é um meio para se chegar a um fim. Nesse sentido, facilmente as práticas de narração oral se enquadram, enquanto instrumento de trabalho, na atividade de um profissional de outra área. Nesse caso, um instrumento entre outros. Integrada na escola, na biblioteca, no hospital ou em muitos outros tipos de contextos, a narração oral é uma atividade que não exige exclusividade.

Deste modo, é no vetor estetizante que de forma mais expressiva se conjugam os argumentos de legitimação da narração enquanto atividade profissional, na qualidade de disciplina artística. Esses argumentos procuram definir especificidades e limites que se constroem em dois sentidos: por um lado, a prática contemporânea de narração oral distingue-se daquelas observadas nos contextos ditos tradicionais; por outro, diferencia-se de outras práticas artísticas que, pela ubiquidade do ato de contar histórias, podem considerar-se narrativas.

Num primeiro movimento, esse vetor procura legitimar a disciplina através de um discurso que evidencia a diferença entre as práticas dos narradores “novos”, “contemporâneos” ou “urbanos” daquelas observadas pelos estudos etnográficos. Nesse sentido, esses discursos salientam as diferenças de contextos, de funções e de agentes. Maria Patrini reconhece estas preocupações nas interrogações dos narradores orais em França:

Le conteur contemporain s’interroge, et nous avec lui. Jusqu’où vont les similitudes avec cette pratique de raconter qui nous vient de loin? Les différences sont parfois claires, parfois ambiguës (Patrini 2002: 201)

Michael Wilson, apoiado nas opiniões de Peter Brook, vem justamente salientar essa distinção entre a prática contemporânea e a tradição oral:

Brook is rightly arguing that what has emerged is *not* traditional storytelling, as it was (or as it is imagined to have been), but a new art that often draws upon traditional stories and some traditional storytelling practices. The *manner* in which storytelling are currently working, though, is new, creating new material and performances from a range of sources and working in non-traditional contexts (Wilson 2006: 22, itálico no original).

Os elementos diferenciadores dessas práticas apresentam uma grande complexidade, como observa Patrini na citação anterior. A ubiquidade do ato de contar histórias e uma idealização da tradição podem nublar o entendimento destas diferenças. De facto, os problemas começam quando não se reconhece a enorme diversidade de fenómenos performativos existentes nos contextos ditos tradicionais que não correspondem à imagem idealizada de um ancião a contar histórias à luz da fogueira.

Num segundo sentido, o vetor estetizante procura legitimar a narração oral pela sua especificidade em relação a outras artes, o que encontra obstáculos consequentes da ubiquidade do ato de contar histórias. Michel Hindenoch, num trabalho intitulado oportunamente *Conteur, un art?*, afirma que:

Mais la narration n'est pas l'exclusivité des conteurs, elle peut prendre des formes multiple: le conte, la nouvelle, le roman, la chanson, l'opéra, la bande dessinée, le roman photo, le théâtre, le cinéma, le ballet, le mime, etc. Il convient pourtant de définir ce qu'est l'art du conteur, parmi ces pratiques si diverses (Hindenoch 2012: 9).

Essa demanda por uma ontologia ascende a polémica sobre as diferenças entre a narração oral e o teatro. Como observa Marina Sanfilippo, os argumentos de diferenciação utilizados pelos narradores apoiam-se em conceitos e em práticas relacionadas com a memorização ou não de um texto, com a utilização ou não da “quarta-parede”, com a presença ou não de um processo de “encenação”, com a utilização ou não de figurinos, de cenários e de todo um aparelho cénico tradicionalmente associado ao teatro (Sanfilippo 2007: 60-68). Os narradores enquadrados num vetor estetizante, no entanto, incorporam alguns desses elementos no seu trabalho de forma manifesta. E, efetivamente, os seus discursos tendem a minimizar a importância desta polémica (Vidal 2010a: 124). As estreitas e dinâmicas relações entre as práticas destes artistas e aquelas comumente designadas teatrais serão espaço privilegiado para uma reflexão sobre a poética da narração oral, no quinto capítulo desta tese.

Por agora, salienta-se que as consequências poéticas dos discursos estetizantes se manifestam em vários níveis. A introdução de elementos cénicos tradicionalmente associados às práticas teatrais, como os desenhos de luz, a cenografia e os figurinos, são apenas um dos aspetos que revelam uma tendência estetizante. No entanto, não são os únicos. Toda a proposta poética que afasta o ato de contar da situação conversacional, que o distancia do paradigma do *homo narrans*, é uma manifestação dessa tendência: um modelo de evento em que os limites entre o artista e o público estejam bem demarcados; um discurso verbal que evidencie um cuidado linguístico e prosódico; uma expressão corporal estetizada; entre outros. Entre as performances observadas, são exemplos evidentes dessa tendência os espetáculos *Dar a Luz*, de Nicolás Buenaventura (1), e *Pas de Deux*, de Abbi Patrix (1).

De qualquer forma, uma tendência para as perspetivas estetizantes não se manifesta, exclusivamente, na performance. Manifesta-se, desde logo, nos próprios processos criativos destes artistas, como se verá no próximo capítulo. Sobretudo, é útil salientar que a organização desses discursos sob o modelo de três vetores distintos é, no essencial, um mecanismo conceptual que visa permitir uma reflexão e uma exposição sistematizadas. Teoricamente organizados, esses discursos permitem reconhecer tendências que têm consequências evidentes nas obras dos artistas, que determinam as

suas propostas e os seus recursos poéticos. Serve, assim, para enquadrar a análise das suas obras, mas não determinam limites efetivos, nem fronteiras estanques, na realidade dos discursos e das práticas presentes nos movimentos de narração oral. Esses vetores convivem, mesmo quando o fazem de forma aparentemente paradoxal.

## IV. DA PRÁTICA DOS NARRADORES ORAIS

### 1. NARRADORES ORAIS

A natureza dos percursos profissionais, o nível de dedicação ao ofício e as questões económicas e laborais associadas a esta atividade emergente são uma esfera da prática destes artistas que merece atenção. No entanto, é pertinente salientar que os objetivos deste estudo não estão numa categorização, mas no reconhecimento dos processos laborais que têm consequências observáveis na prática, nos processos criativos e, por conseguinte, da performance.

A reflexão sobre o atual ofício de narrador oral tem levado a tipificações e, conforme nota Marina Patrini, uma das primeiras será aquela que distingue o “amador” do “profissional” (Patrini 2002:136-139). Consequência evidente de uma procura pela afirmação da atividade no mercado cultural, uma dicotomia dessa natureza rapidamente apresenta espaços de indefinição. Mesmo que esses sejam resolvidos pelo critério da existência ou não de uma remuneração, resta ainda a intrincada questão da percentagem de dedicação e da legitimidade dos percursos formativos. A diversidade de atividades levadas a cabo por estes artistas, que podem ser entendidas enquanto complementares ou paralelas apenas através de uma abordagem manifestamente subjetiva, contribui para os espaços de indefinição.

Maria Patrini refere que, segundo uma classificação proposta pelo *Conservatoire Contemporain de Littérature Orale*, estrutura já referida, os narradores orais podem ser divididos em três tipos: os profissionais, que fazem da narração oral a sua atividade principal; aqueles que a praticam no contexto das suas atividades profissionais em outras áreas; e finalmente, os amadores, que contam histórias fora do contexto das suas profissões, gratuitamente (ibidem).

Kay Stone, como refere Michael Wilson, propõe uma tipologia que também tem em conta a questão da profissionalização, apesar de não incluir a categoria de amador. A autora reconhece três tipos de narradores: “the traditional storyteller, the modern urban storyteller (such as the classroom teacher or librarian) and the neo-traditional storyteller (such as many contemporary professional storytellers)” (Wilson 2006: 17).

Em comum, essas tipificações estabelecem, fundamentalmente, uma distinção entre aqueles para quem esta é um atividade autónoma, realizada em contextos próprios, e aqueles que a exercem de forma imersa noutras profissões. Nesse sentido, distingue-se a prática assumida enquanto profissão daquela em que contar histórias é um instrumento aplicado a outras atividades. Desse modo, a par do grau de profissionalismo, que depende da existência ou não de remuneração e da percentagem de dedicação, essas categorizações veiculam, essencialmente, uma distinção entre a narração oral, enquanto disciplina artística, e a prática aplicada.

Por sua vez, Michael Wilson sugere uma tipificação sob três distintas perspetivas: uma a partir do *background*, outra, do *modus operandi*, e finalmente, uma a partir dos objetivos, ou motivações (Wilson 2006: 17-21). Propõe o autor, que, sob a primeira perspetiva, é possível pensar as seguintes categorias: contadores de histórias tradicionais; contadores de histórias provenientes de outras atividades não performativas (como professores e bibliotecários); performers de outras práticas artísticas que se tornaram contadores de histórias; e contadores de histórias que iniciaram a sua atividade como amadores.

Sob a segunda perspetiva, a do *modus operandi*, encontram-se as seguintes categorias: a atividade tradicional; aqueles que exercem a narração no contexto de outras profissões; contadores que trabalham como profissionais independentes e subsistem, parcial ou totalmente, da sua atividade; e finalmente, os amadores. A primeira categoria parece frágil, pelas razões observadas no capítulo anterior a propósito da imagem do “contador de histórias” nos discursos revivalistas.

Sob a terceira perspetiva, o autor procura identificar as motivações dos praticantes e propõe as seguintes categorias: tradição, educação, identidade cultural, entretenimento, terapia e espiritualidade. Esta categorização não prevê a atividade artística e os seus limites são ténues quando se tem em conta o facto de que o mesmo narrador oral pode exercer a atividade com diferentes objetivos: isso depende, muitas vezes, do contexto e da programação em que está inserido.

Não parece pertinente a este estudo investir numa tipificação dos narradores orais segundo critérios dessa natureza. A diversidade de contextos e de géneros de programação onde se enquadram, como se verá de seguida, potencia, antes de mais, uma prática multifacetada. Depois de duas ou três décadas de implementação no mercado cultural, a narração oral enquadra-se de forma evidente no contexto das práticas artísticas

caracterizadas pela intermitência. Isso exige, em muitos casos, o suplemento remunerativo de outras atividades profissionais, mais ou menos complementares. O critério de exclusividade é difícil de averiguar, dada a indefinição da atividade. Segundo Marina Sanfilippo, em Espanha, os narradores com dedicação exclusiva são uma minoria (Sanfilippo 2007: 169). No caso dos narradores observados para este estudo, foi possível concluir que a maioria desenvolve atividades paralelas, ainda que estreitamente relacionadas (Dahlsveen 2, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2).

Em primeiro lugar, as competências artísticas destes profissionais permite uma proficua circulação entre diversas formas criativas. Muitos se dedicam a outras práticas performativas, como o teatro ou a música. Outros, ainda, e de forma muito presente, dedicam-se à literatura. Nicolás Buenaventura é cineasta e guionista, tendo realizado documentários e longas metragens de ficção (Buenaventura 3). Virginia Imaz desenvolve, paralelamente à atividade de narração oral, projetos de criação e formação em *clown* (Imaz 3). Com efeito, Marina Sanfilippo reconhece que, no contexto espanhol, uma grande parte dos narradores “compaginan la práctica de la narración con otras actividades escénicas” e que “el mundo de la escritura está también muy presente entre los *nuevos narradores*” (Sanfilippo 2007:169, *itálico no original*). Maria Patrini identifica a mesma complementaridade de atividades artísticas em França: “De plus en plus de comédiens et de chanteurs professionnels se tournent vers le conte comme forme de spectacle [...] Des écrivains se sont mis à raconter leur œuvres” (Patrini 2002: 141). Essa proximidade com a literatura e com as artes cénicas é uma realidade que permite reconhecer a presença do vetor estetizante, conforme apresentado, que assim alimenta naturalmente os movimentos de narração oral.

Anexa à atividade de narrador, está também, em muitos casos, o trabalho de produção e de programação de eventos dedicados à disciplina, o que manifesta a demanda por uma dinamização e por uma legitimação destas práticas. Ao reconhecer a necessidade de criar um mercado de trabalho e um público interessado, muitos artistas entregam-se à tarefa de implementar programações culturais dedicadas à narração oral. Alguns dos narradores observados reconhecem a importância dos projetos de dinamização, que envolvem um trabalho de produção e de programação, muitas vezes, realizado pelos próprios (Dahlsveen 2, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2).

De facto, grande parte dos eventos para o público em geral, ou seja, fora do contexto da escola e da biblioteca, estão a cargo de narradores, os dinamizadores

principais da sua própria atividade. Em Portugal, por exemplo, é esse o caso, entre outros, dos festivais *Terra Incógnita* e *Contos Doutra Hora*, programados por narradores: o coletivo Contabandistas de Histórias e o narrador Carlos Marques, respetivamente.

No mesmo sentido em que esses narradores assumem a programação e a produção de eventos, muitos se dedicam também à formação. Conforme nota Maria Patrini: “Il faut remarquer qu’une grande partie de l’activité du conteur urbain est tournée vers la formation et l’animation destinées à répandre l’art et le plaisir du conte” (Patrini 2002: 142). É esse o caso da maior parte dos narradores observados para este estudo (Dahlsveen 2, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2).

No entanto, a atividade de formação não é só sinal de uma dinâmica que pretende reavivar as práticas de narração oral, como refere Patrini. Apresenta, antes de mais, uma oportunidade de mercado, criada pela crescente procura por esse tipo de produtos (ações de formação). Nesse contexto, importa reconhecer, novamente, o papel central das bibliotecas, que constituem espaços de grande atividade formativa. Marina Patrini reconhece esse fenómeno em França (Patrini 2022: 142-145), assim como Anne Pellowski já o havia reconhecido nos Estados Unidos da América (Pellowski 1990: 212-213). Ao longo do presente estudo, foi possível observar a mesma realidade em Portugal e em Espanha.

Essas ações de formação são normalmente destinadas a profissionais de outras áreas que procuram adquirir competências performativas e narrativas: professores e bibliotecários, na maioria. Essas ações evidenciam, antes de mais, o aspeto utilitário das práticas de narração, procurando sensibilizar para as suas potencialidade e despertar o prazer de contar e ouvir histórias. Se apresentam limitações no que diz respeito a vocacionar novos profissionais, configuram um instrumento fundamental de criação públicos.

Menos comuns são as formações específicas para os artistas profissionais, cujos conteúdos, carga horária e continuidade, explicitam o foco na via profissionalizante. Exemplos de formações desse tipo são projetos como o já referido *Labo da Maison du Conte*<sup>32</sup>, da responsabilidade de Abbi Patrix, ou a *Escuela de Verano da Asociación de Profesionales de la Narración Oral en España*<sup>33</sup>, exclusivamente para profissionais.

---

<sup>32</sup> <http://lamaisonduchte.com/labos/presentation-labos/> (acedido a 25 de março de 2016).

<sup>33</sup> <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/boletines-y-noticias/noticias-y-eventos/529-escuela-de-verano-de-aeda> (acedido a 25 de março de 2016).

Ainda que em alguns contextos e períodos específicos seja possível reconhecer a influência de determinados formadores, como o caso do cubano Franciso Garzón Céspedes em Espanha (Sanfilippo 2007: 92), ou de Dora Pastoriza de Etchebarne, na Argentina (Palleiro e Fischman 2009: 36), entre outros, regra geral, não é possível identificar uma “escola” que tenha formado profissionais de forma sistematizada. Com raras exceções, parece não haver um espaço de formação oficial, e os narradores profissionais apresentam, apesar de alguns traços comuns, percursos variados. Como notam Maria Patrini (2002: 142-145), Marina Sanfilippo (2007: 91-92) ou Michael Wilson (2006: 17-21), os percursos profissionais mais comuns são: os profissionais que se aproximam da narração oral pela via das práticas teatrais ou de outras artes performativas; os que vêm da escola e da biblioteca; os que se aproximam pelo campo dos estudos de tradição oral; e finalmente, os que vem de áreas como a psicologia e a psicanálise, ou do universo do trabalho social. Sublinha-se que o primeiro percurso é o mais presente, sendo o caso de todos os narradores observados no contexto da investigação de que resulta esta tese (Buenaventura 3, Dahlsveen 2, Fontinha 3, Haggarty 2, Imaz 3, Parix 3, Weisse 2). Além das experiências ao nível formativo ou profissional no teatro, alguns destes narradores tiveram experiências em contextos pedagógicos: Virginia Imaz foi professora (Imaz 3), Suse Weisse estudou drama e pedagogia (2), Nicolás Buenaventura refere a importância da experiência como professor no seu percurso (Buenaventura 3).

Conforme notam Maria Patrini e Marina Sanfilippo, nos trabalhos referenciados atrás, o trajeto inicial de alguns narradores profissionais pode estar marcado pela participação numa ação de formação. No entanto, o facto da narração oral ser efetivamente uma atividade recente, que apenas nas últimas décadas se tem desenvolvido de forma mais visível na programação cultural, e a ausência de uma formação oficial e sistematizada permitem uma variedade de percursos onde a relação com a prática é dominada, antes de mais, por aspetos afetivos. Nesse sentido, muitas vezes, as narrativas vocacionais centram-se, primeiro, em experiências de infância no contexto familiar e, segundo, em percursos artísticos que não se apresentam como evidentes:

Many professional narrators recall memories of a grandmother or a devoted relative who told stories, whether or not they come from milieus which possess a particular cultural tradition [...] This sort of short or long range vocational determination occasionally explains the relationship the storyteller maintains with his practice, the social function he gives it and the way in which he experiences it (Görög-Karady 1990: 179).

É esse o caso da maioria dos narradores observados no presente estudo, quando confrontados com a necessidade de descrever o seu próprio percurso vocacional (Buenaventura 3, Haggarty 2, Dahlsveen 2, Imaz 3, Patrix 3). À parte a natureza afetiva dessas narrativas, elas revelam, de certo modo, a influência de um vetor revivalista, enquadrando o percurso profissional do narrador numa experiência de continuidade com as práticas em contexto familiar ou comunitário.

Devido à ausência de uma formação oficial e sistematizada e aos aspetos afetivos presentes nessas narrativas vocacionais, muitos narradores relatam o seu contato com as práticas de narração oral através de coincidências e peripécias que *a posteriori* parecem fazer sentido. A propósito dessas narrativas vocacionais, Joseph Sobol chama a atenção para o motivo de “serendipidade” (1999: 64-72). Cunhado pelo escritor britânico Horace Walpole a partir de um conto persa, “Os Três Príncipes de Serendip”, o conceito veicula a ideia de uma descoberta inesperada e acidental, que graças à sagacidade e à disponibilidade do herói, permite seguir novos caminhos antes improváveis. Conforme nota Sobol, ao enumerar vários exemplos, as narrativas vocacionais desses artistas apresentam, muitas vezes, um momento dessa natureza: uma ocasião específica em que esses foram, por assim dizer, arrastados para o mundo da narração oral. Também Veronika Görög-Karady reconhece o mesmo motivo nos percursos dos narradores orais em França:

In their development most of them experience a sudden break in their careers: they may abandon studies or a regular job, or – more dramatically – they may “make contact with oral literature” as opposed to written culture. Although not all of them begin as outsiders in established artistic professions, most have generally gone through some sort of conversion experience to find their vocation (Görög-Karady 1990: 178).

Os discursos dos narradores sobre o seu próprio percurso e sobre a sua prática artística poderiam não parecer fundamentais para uma análise das suas obras. No entanto, a afirmação identitária que está envolvida numa performance em que estes se apresentam enquanto eles próprios (manifesta na presença significativa de elementos metanarrativos de natureza autobiográfica) e uma abordagem epistemológica centrada nas materialidades da narração oral<sup>34</sup>, em que a pessoa/narrador é o meio fundamental de comunicação, tornam centrais essas considerações. Muitas vezes, nas performances desses artistas, os elementos de ligação entre as histórias contadas, ou as próprias,

---

<sup>34</sup> O conceito de materialidades e as suas consequências numa abordagem da análise da performance são desenvolvidos no sexto capítulo.

centram-se nas suas experiências pessoais ou configuram reflexões sobre a sua atividade como contador de histórias. Esses elementos são mecanismos que permitem estabelecer um determinado tipo de relação com a assistência, como se verá no próximo capítulo dedicado aos aspetos poéticos da narração oral.

A afirmação de uma identidade e de um papel social, como explora Patrick Ryan no seu estudo (2003: 96-124), é um aspeto central da atividade desses artistas. É indissociável da sua obra, que os caracteriza não só na forma como contam histórias, mas, também, nas histórias que contam, nos seus repertórios, como se verá no quarto capítulo. Numa atividade marcada por uma proximidade entre o profissional e os seus clientes, poucas vezes mediada por um agente ou por uma estrutura de produção, caracterizada por redes de divulgação que geralmente não chegam aos meios massivos de comunicação, ideologicamente resistente aos mecanismos de *marketing*, a construção de uma identidade é gerida pelo próprio artista não só no contexto da performance (na relação que este estabelece com a sua assistência), mas em todo o trabalho de produção e divulgação.

Pouca atenção têm merecido os aspetos económicos da atividade dos narradores orais. Esta enquadra-se, na maioria dos casos, no sistema de trabalhadores independentes das áreas criativas, conforme observado por outros autores (Patrini 2002, Ryan 2003, Sanfilippo 2007) e nos casos de estudo (Buenaventura 3, Dahlsveen 2, Fontinha 4, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2). Na maior parte das vezes, um prestador de serviços pontuais, são raras as suas oportunidades de contratação a prazo, ainda que possam existir relações de continuidade com estruturas de programação ou formação. Conforme notava Görög-Karady há mais de vinte anos, as remunerações eram e continuam a ser balizadas, salvo raras exceções, “according to an abstract collective norm and not according to the performer’s fame or to the individual performance” (Görög-Karady 1990: 180). Assim, o narrador está normalmente sujeito a valores estabelecidas pelos próprios requerentes do serviço, condicionados, por sua vez, pelos orçamentos limitados a que a área da cultura se tem vindo a habituar. Desse modo, verifica-se uma variabilidade remunerativa que depende quase exclusivamente da natureza da estrutura de programação, e os valores podem ser muito distintos quando o serviço é prestado, por exemplo, a uma escola ou a um festival internacional, para referir dois casos em situação oposta.

A natureza pontual dos serviços prestados, uma ausência de valores tabelados e de sistemas de proteção laboral configuram (em alguns países mais do que noutros, de acordo com legislações próprias e respetivos apoios do estado) uma profissão caracterizada pela autogestão e pela intermitência. Nesse sentido, alguns narradores trabalham sob a alçada de uma entidade cultural sem fins lucrativos, que suporta a sua atividade do ponto de vista legal, como alguns dos artistas observados para este estudo (Dahlsveen 2, Fontinha 4, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2). No entanto, mesmo quando organizados em associações, a maioria dos narradores orais trabalham de forma isolada, gerem os seus percursos artísticos e administram as suas relações comerciais de forma independente.

Even if most of them know each other and maintain continuous relationship, through listening, encouragement, reciprocal criticism and even rivalries and jealousy, they only rarely act collectively as a professional corporation (Görög-Karady 1990: 180).

Nas últimas duas décadas, do que é possível aferir em contexto europeu, é visível um desenvolvimento expressivo de estruturas associativas. De qualquer modo, como reconhecia Görög-Karady, há mais de vinte anos, ou Michael Wilson, neste século (2006: 39-43), a atividade profissional do narrador oral continua a ser caracterizada pela gestão individual e pelos serviços prestados pontualmente.

## **2. REPERTÓRIOS**

O elemento central da prática do narrador oral é o seu repertório, conforme referem diversos autores (Patrini 2002, Sanfilippo 2007, Palleiro e Fischman 2009). A sua relação com esse património individual, com esse conjunto de histórias disponíveis na memória e experimentadas na prática, está no centro do seu percurso e da sua identidade artística. Novamente, e como observado, esse protagonismo da “história”, do “conto”, reflete a influência dos discursos revivalistas. No entanto, o repertório constitui efetivamente a ferramenta fundamental do narrador profissional que desenvolve com regularidade a sua atividade, confrontado continuamente com diferentes públicos e contextos.

A multiplicidade de públicos e contextos com os quais se confronta um narrador profissional exige um repertório versátil e diverso. Bruno de La Salle, em 1989, no colóquio internacional *Le Renouveau du Conte*, propõe um repertório ideal para o

“contador contemporâneo” (Calame-Griaule 2001: 140-152). Na proposta dessa figura fundadora do *renouveau du conte*, encontra-se uma variedade de gêneros de narrativas, o que reflete as exigências de uma atividade diversa em termos de públicos e contextos. Num discurso manifestamente enquadrado no vetor revivalista, além dos relatos de caráter tradicional, o autor propõe que um repertório ideal inclua uma “história inventada” e alguns poemas (ibidem: 148). O “conto de autor”, parece estar ausente. Apesar disso, esse repertório ideal inclui alguns “grandes relatos literários ou legendários” (ibidem), termos que permitem ambiguidades, não sendo possível aferir, no entendimento de La Salle, quais serão.

Verifica-se que, em França e no Reino Unido, os relatos de caráter tradicional preenchem, quase de forma exclusiva, os repertórios desses artistas. O facto é corroborado por Veronika Görög-Karady (1990: 181-183) e por Simon Heywood, que analisou exaustivamente eventos realizados no Reino Unido durante o ano de 1996 (Heywood 2001: 326-330). Essa tendência é visível ainda hoje, como observados em Abbi Patrix (3) e Ben Haggarty (2).

Neste ponto, é necessário averiguar o entendimento desses artistas relativamente ao que consideram ser o relato “tradicional”. A indefinição e a abrangência do termo permite confusões. A propósito da natureza dos repertórios, Marina Sanfilippo reconhece uma realidade que possibilita refletir sobre essa questão:

El narrador actual que cuente cuentos de tradición oral puede encontrarse en dos situaciones. La primera, consiste en estar aún vinculado a la cadena de transmisión oral o, por lo menos, volver a ella gracias al trabajo de campo; la segunda, consiste en proponerse volver a *oralizar* cuentos de tradición oral recopilados por folcloristas, etnógrafos o lingüistas a partir del siglo XIX. Entre los narradores encuestados parecen ser muy pocos los que se encuentran en la primera situación (Sanfilippo 2007: 183, itálico no original).

Conforme reconhece Sanfilippo, poucos são aqueles que ancoram o seu repertório em fontes orais. Como se viu na descrição do vetor revivalista, uma perspectiva “etnológica” enquadra artistas que têm, tendencialmente, um repertório constituído por esse tipo de fontes. No entanto, até mesmo esses, que são próximos da cultura que representam, recorrem, por vezes, às fontes escritas. Maria Patrini reconhece a mesma realidade no contexto francês:

Le conteur contemporain, issu de divers milieux sociaux, politiques et esthétiques, connaît les nouvelles pratiques culturelles. Il est lecteur avant d’être interprète, compositeur, créateur. Aujourd’hui, les sources du conteur son les plus souvent écrites (Patrini 2002: 204).

Patrick Ryan identifica o mesmo fenómeno no contexto anglo-saxónico. Evidencia o que, para o autor, se apresenta como uma incoerência entre o discurso e a prática desses artistas:

Contemporary tellers' narrative texts can be sourced primarily from literary sources, though few realize it. Even if learned by listening to other contemporary tellers, those stories are likely learned from books. Few do primary research or field recordings, yet continually refer to their repertoires as "traditional" (Ryan 2003: 83).

Ryan identifica, assim, um problema central da análise dos repertórios desses artistas, que tem contaminado o presente estudo desde o princípio: a aplicação de termos como "tradicional" e "oral" nos discursos revivalistas. Esse não é o caso dos artistas observados, que revelam uma atenção e um distanciamento em relação a esses conceitos, utilizando-os de forma enquadrada. Todos reconhecem a primazia das suas fontes escritas, mas manifestam a inclinação para o que consideram uma matéria "tradicional" (Dahlsveen 2, Fontinha 4, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2), mesmo quando pressupõe um processo de escrita original (Buenaventura 3). Neste contexto, António Fontinha é um caso singular, não só entre os narradores observados: tem um repertório em que as fontes orais ocupam um lugar de destaque, resultado dos seus vários trabalhos de recolha, com os quais contribuiu para o *Arquivo do Conto Tradicional Português* do Centro de Estudos Ataíde de Oliveira da Universidade do Algarve (Fontinha 1997, 2003, 2006<sup>a</sup>, 2006b). Ainda assim, um processo criativo que envolve o trabalho comparativo entre versões determina a importância das fontes escritas (Fontinha 4).

Os repertórios desses artistas incluem diversos tipos de narrativas e, por isso, se opta, às vezes, pelo termo "relato". Novamente, as questões dos géneros (conto, fábula, mito, lenda) são estranhas ao território desta reflexão, temática pouco consensual, que tem sido alvo de atenção noutros estudos (Cardigos 1996:19-22). A diversidade temática e formal desses repertórios cabe melhor num conceito abrangente, ainda que no meio dos movimentos de narração oral, como observado, o termo "conto" seja aglutinador. Do mesmo modo, a adjetivação "tradicional", sem especificar a natureza "oral" ou "escrita" dos relatos, pretende minimizar a polémica dicotomia oral/escrito. Como referido, cabem nesses repertórios obras de Bocácio, Chaucer, Perrault, Grimm, entre outros, bem como um conjunto de textos como *As Mil e Uma Noites*, o *Mabinogion*, ou o *Mahabharata*, para dar alguns exemplos de referência. São textos que, apesar das suas relações com os patrimónios orais, configuram uma tradição literária reconhecida enquanto tal. Neste sentido, o presente estudo utiliza a designação "oral" apenas para identificar a natureza

das fontes desses textos, sem pretender reconhecer a “pureza” dos seus processos de transmissão e das suas culturas de origem, na aceção de Walter Ong (2002). Antes de mais, a especificidade das fontes orais está nos processos criativos que partem de uma experiência de escuta, normalmente associados a uma “impressão” da história indissociável do seu contexto e dos seus agentes. Isto acarreta, regra geral, aspetos manifestamente afetivos e, acima de tudo, determina procedimentos de memorização e de adaptação que não implicam, necessariamente, a existência de um texto escrito. Deste modo, a natureza oral ou escrita das fontes deve ser minimizada, uma vez reconhecido que a maior parte desses artistas se serve, regra geral, das segundas. Com efeito, as consequências da natureza da fonte, oral ou escrita, são difíceis de reconhecer na performance, ainda que possam moldar os processos de criação. Estes matizes, que a presença ou não de um texto escrito emprestam aos processos criativos, serão tratadas no quarto capítulo, no ponto dedicado aos processos criativos. Por agora, é útil estabelecer que não é a natureza da fonte que serve de critério para distinguir esses repertórios, mas as consequências performativas das suas estruturas e temas, que propõe contratos de relação distintos entre artista e assistência e recursos poéticos particulares.

Apesar da inclinação generalizada, em contexto europeu, para os repertórios considerados tradicionais, ela não é universal. Conforme observado por Marina Sanfilippo, muitos narradores espanhóis e italianos têm nos seus repertórios aquilo a que se tem chamado, no vocabulário do meio, “contos de autor” (Sanfilippo 2007: 175-203). Neste sentido, obras de autores sul-americanos como Eduardo Galeano e Marina Colasanti estão presentes, muitas vezes, em eventos de narração oral em Espanha e Portugal, para citar apenas dois exemplos paradigmáticos. Nos contextos próximos da biblioteca e da promoção da leitura, que, como referido, configuram um espaço por excelência das atividades de narração nos dois países, a presença de obras da literatura infantojuvenil é marcante, incluindo não apenas adaptações de contos tradicionais, como textos originais.

As opções de repertório manifestam as tensões entre as ideias veiculadas pelos vetores dinamizadores. O vetor utilitarista incute no repertório dos narradores e nos seus espaços, em especial no trabalho para a infância, como a escola e a biblioteca, as adaptações de contos tradicionais presentes nas coletâneas mais conhecidas ou nos álbuns ilustrados de uma profícua literatura infantojuvenil. Por sua vez, o vetor revivalista veicula privilegiadamente relatos presentes nas coleções de contos, nas

recolhas etnográficas e, quando possível, nas fontes orais. Finalmente, o vetor estetizante, que também faz uso das coleções de contos, e que guarda um lugar especial para as os contos maravilhosos e para as epopeias, pode veicular obras de autores modernos e contemporâneos.

Neste sentido, como referido a propósito da afirmação literária da narrativa breve enquanto fator dinamizador dos movimentos de narração oral, torna-se clara uma distinção: de um lado, está o relato dito tradicional, o *tale*, em inglês (seja na forma de conto, de narrativa épica ou mítica); e de outro lado, está o conto de autor, a *short story*, em inglês, cujo desenvolvimento foi então observado. O relato tradicional, independentemente da sua fonte, oral ou escrita, identifica-se: pelas suas estruturas narrativas, conforme os tipos de conto reconhecidos nos catálogos internacionais, ou próximas destes; por corresponder a outros tipos de patrimónios orais como as lendas, os romances ou as adivinhas; pelas suas temáticas e por representarem um tempo passado, localizadas, regra geral, através de fórmulas como “era uma vez”. Por sua vez, no relato de autor reconhece-se uma maior manipulação do tempo e da perspetiva, encontram-se estruturas originais, conceitos e ideias próprias da modernidade. O relato de autor pode, também, subverter os discursos tradicionais, especialmente no que diz respeito aos valores sobre as classes e os géneros, debruçando-se sobre os temas e os universos próprios da sua contemporaneidade.

No entanto, as formas vivas insistem em resistir a categorizações e nem sempre é estanque a natureza do relato. De resto, uma teoria do género, sempre questionável pelas formas narrativas limítrofes, está excluída desta tese, antes de mais, pelas competências e objetivos expressos. Torna-se necessário, assim, considerar essas duas formas, o relato tradicional e o conto de autor, enquanto ideais opostos que preveem, no espaço que os separam, múltiplas possibilidades e tonalidades.

No que concerne a análise das performances, esses opostos absolutos têm consequências divergentes em dois aspetos: nos contratos de relação que propõem entre narrador e assistência (o relato tradicional, ao rejeitar autoridade, se propõe como um património partilhado entre o artista e o seu público); e em alguns recursos poéticos que são ou próprios das formas tradicionais (como o discurso na terceira-pessoa, o enfoque na ação, os paralelismos e as repetições), ou das formas contemporâneas (como o discurso de um narrador diegético, o investimento nos aspetos psicológicos das personagens e nas descrições, as analepses). Antes de prosseguir, salienta-se, uma vez

mais, que estes elementos de distinção se apresentam enquanto tendências e não formas absolutas.

Esta oposição entre o relato tradicional e o autoral, enquadrada no jogo de tensões criado pela maior ou menor influência de discursos revivalistas, não pode ser entendida isoladamente de outros elementos poéticos. O relato tradicional surge, quase sempre, acompanhado de outros elementos que permitem identificar, de forma mais ou menos expressiva, um discurso revivalista. Interessa salientar, novamente, que esses opostos se manifestam enquanto tendências que, raramente, são absolutas. Os repertórios dos narradores profissionais são normalmente de natureza diversa, no sentido de satisfazer uma prática que é também diversa, conforme propõe Bruno de La Salle, atrás referido. Muito narradores terão repertórios que oscilam entre as duas tendências. No fim, é possível reconhecer que no cerne dessa oposição está a questão da autoridade e do vínculo ou não a uma tradição.

No repertório dos narradores profissionais estão também presentes, em alguns contextos mais do que noutros, os relatos pessoais. Podem ser criados a partir de uma experiência efetiva ou através da personalização de um texto autoral. Segundo refere Patrick Ryan, esse tipo de relato está muito presente no repertório de narradores norte-americanos, consequência, segundo o autor, não só das propostas artísticas, mas de questões legais associadas aos direitos de autor e de propriedade sobre patrimónios culturais (Ryan 2003: 84-85). No entanto, os relatos breves de carácter pessoal estão presentes nos repertórios de artistas de todos os contextos geográficos, que deles se servem especialmente como elemento de enquadramento da performance e de ligação entre relatos. Nesses casos, conforme nota também Simon Heywood (2001: 326), esses relatos breves orbitam à volta das histórias contadas, e servem essencialmente de instrumento de gestão da relação com a assistência. Conforme refere Richard Bauman, apoiando-se no trabalho de Erving Goffman, as narrativas pessoais são “important instruments in the operation of the interaction order, including the presentation of self and the construction and communication of a sense of situational reality (Bauman 1986: 33). E é nesse sentido, enquanto instrumento de gestão da relação com o público, que a análise desses relatos pode ser especialmente pertinente.

Por outro lado, é possível reconhecer, em alguns casos, um tendência para personalizar as histórias narradas, independentemente da sua natureza ou fonte:

Narrative texts used in performances are often personalised to create the storytelling experience. This actually mirrors modern literary practices, and is evidence of either cotemporary literary influences on contemporary storytelling, or innate tendency in humans to personalize and contextualize fiction they relate, especially in oral storytelling (Ryan 2003: 84).

Nesses casos, o performer pode personificar um narrador autodiegético, ao assumir um discurso na primeira pessoa e o protagonismo da história, ou apresentar-se como participante secundário dos eventos narrados, personificando, assim, um narrador homodiegético (Fludernik 2009: 31). Pode, ainda, apresentar determinada personagem ou lugar como realidades efetivas com as quais tem laços de familiaridade. De qualquer modo, os laços que apresenta com os espaços e as personagens da história estabelecem um primeiro contrato de veracidade, que podem ou não ser subvertidos ao longo da narrativa. O discurso na primeira pessoa, ou a representação de uma história na qual o narrador tem laços familiares ou sociais com as personagens e os espaços, como proposto por Bauman, “implies both a particular class of reported events, and a particular point of view” (1986: 33).

A copresença do narrador e da assistência, questão fundamental no caso da performance, mas ausente na experiência da leitura ou do cinema, por exemplo, estabelece um contrato particular entre os participantes. Nesse caso, ao apresentar-se como personagem ou testemunha dos eventos narrados, essa copresença estabelece um contrato de veracidade: apresentada como experiência pessoal daquela pessoa/ narrador efetivo, propõe-se que a história seja verdadeira. No decorrer da narrativa, pela introdução de elementos improváveis, de superlativos ou hipérboles, a história pode se revelar uma ficção e a subversão do contrato inicial pode ter uma eficácia cômica, estabelecida num entendimento implícito e recíproco entre narrador e assistência. Os cambiantes nos contratos dessa natureza na narração de relatos pessoais e de *tall tales* são observadas por Bauman (ibidem: 11-32).

De outro modo, a personificação de textos autorais pode criar situações de ambiguidade na própria identidade da pessoa/narrador. Uma história contada na primeira pessoa, supostamente fundada na experiência efetiva, o que pressupõe uma exposição pessoal perante uma assistência concreta, estabelece uma proximidade e cumplicidade apenas possível pela copresença. Uma vez estabelecido esse contrato de veracidade e proximidade, a revelação de que a história contada é, na realidade, um texto de autor torna dúbia a própria identidade do narrador: configura um jogo em que só uma das

partes soube as regras, o que vicia naturalmente o resultado, no que diz respeito à esfera das relações.

### 3. PROCESSOS CRIATIVOS: ESPONTANEIDADE *VERSUS* ENSAIO

Os processos criativos dos narradores, de forma generalizada, estruturam-se a partir do repertório. Todo o trabalho criativo se organiza, assim, à volta da história ou das histórias a serem contadas. Ben Haggarty expressa de forma evidente a natureza fundadora do repertório na prática dos narradores ao afirmar: “For me the praxis of a storyteller is in three parts: repertoire, composition and performance” (Haggarty 3, 00:02:10-00:02:25).

Neste contexto, como em tudo o que diz respeito à prática dos narradores, reconhece-se a influência dos vetores revivalista e estetizante em dois sentidos opostos: uma tendência que rejeita a fixação escrita e, por conseguinte, o trabalho a partir da memorização de um texto; e outra que integra assumidamente esses mecanismos nos seus processos criativos. A primeira tendência configura modos de fazer em que os artistas, apesar de poderem recorrer a fontes escritas, como referido, procuram não memorizar os textos, nem produzir eles próprios adaptações escritas dos mesmos, no sentido de os memorizar para contar. Como nota Marina Sanfilippo, “algunos nuevos narradores parecen compartir la desconfianza hacia las interferencias que puede crear la escritura dentro de la producción artística oral” (Sanfilippo 2007: 206). Nesses casos, os processos de escrita podem estar presentes apenas na construção de um guião, de um esqueleto da história que serve de instrumento mnemónico e que não constitui um texto a ser memorizado para contar (ibidem). É esse o caso de António Fontinha (3), Ben Haggarty (2), Heidi Dahlsveen (2), Suse Weiss (2) e Virginia Imaz (3). Essa tendência é omnipresente e manifesta, de forma evidente, a influência do vetor revivalista. Michael Wilson reconhece-a no contexto britânico, ao citar Ben Haggarty:

I use the word “script” advisedly here, since most storytellers would deny the use of a “script” or fixed text of any sort, claiming instead that each performance of a story is improvised anew. According to Ben Haggarty, storytelling “is an interpretative improvisation; it is Jazz; it is primordial, immediate responsive *theatre*” (Wilson 2006: 87, *italico no original*).

O exemplo de Ben Haggarty é representativo dos processos criativos que rejeitam uma ideia de uma fixação textual. O narrador, ao salientar a utilidade de recorrer a fontes diversificadas, ou seja, de um trabalho de criação não a partir de uma única versão, mas da comparação entre as versões disponíveis, expressa uma ideia de texto e de autoria característica dessas perspectivas:

I strongly believe that anybody who works with a traditional tale needs to look to as many versions as possible. Because this is possible for us to look at, you know? We're not getting them orally anymore or is hard to get them orally and... So the reality is as we have multiple versions available... And that helps us to do something, which I would call antique furniture repairing because we can see pieces that have been forgotten in variants and... Also I think it is a creative opportunity provided (Haggarty 3, 00:00:10-00:00:50).

Também António Fontinha, igualmente enquadrado, tendencialmente, num vetor revivalista, que tem um repertório constituído quase de forma exclusiva por relatos tradicionais, é um exemplo de um narrador para quem o trabalho comparativo entre versões é fundamental:

A comparação entre várias versões, apesar de abrir algumas brechas na construção de um tema oral, ela me dava, acima de tudo, liberdade. Porque, a partir do momento que é claro que este caminho é um caminho daquele narrador, ou daquele recompilador que escreve daquela maneira, a versão que ficou narrada de tal outra, ou de tal autor que adaptou desta forma ou daquela ou da outra um tema da tradição oral, isso deixa-me mais à vontade para perceber: bom, isso foi o caminho, mas eu posso construir o meu próprio caminho. E, então, liberta-me sempre para a criação do meu próprio caminho. E obriga-me mais a tentar entender, afinal de contas, o que é essencial nessa história (Fontinha 5, 17:10-18:00).

Também no trabalho de Virginia Imaz a relação com o texto é marcado por uma grande liberdade:

Normalmente intento de una historia conseguir varias versiones, si es una historia tradicional. Y me siento muy libre, de cambiar, de quitar, de añadir, de poner. Porque creo que estas alturas no lo hago con frivolidad, que lo hago para que la historia gane. Y mi responsabilidad es dejar... La tradición oral es lo que nos ha [...] y ha habido un montón de gente antes que nosotros pensando en la historia, olvidando algunas cosas, añadiendo otras, doscientas, trescientas generaciones al mejor, no? Bueno, yo soy otra generación más (Imaz 3, 00:20:30-00:21:20).

Esse trabalho comparativo, que poderá ou não estar presente na prática dos narradores enquadrados nessa tendência, diz de um entendimento singular do texto. Nesse caso, o enquadramento no vetor revivalista e uma aproximação ao paradigma da oralidade torna evidente, para esses artistas, a distinção entre a história, grande protagonista destes movimentos, como se viu, e as suas várias versões, sejam provenientes de recolhas etnográficas, de coleções literárias, ou de fontes orais. Raros serão os casos em que um processo criativo enquadrado nesses discursos não envolva a

composição, normalmente em situação de performance e sem a recurso à memorização, de um texto oral original. De facto, o processo de apropriação da história passa quase sempre por encontrar um vocabulário e um estilo próprio, revelando sempre uma grande liberdade por parte do narrador para com a sua fonte.

No centro dessa rejeição ao texto escrito está, a par de uma valorização da oralidade fundada numa dicotomia oral/escrito, como referido, a procura dos elementos de espontaneidade e cocriação presumivelmente existentes no paradigma tradicional, na situação conversacional e comunitária. Esse objetivo de reproduzir uma situação social de horizontalidade, centrada nos aspetos relacionais, produz finalmente, e de forma muito convicta, uma rejeição do texto memorizado. Joseph Sobol apresenta um dicotomia fundamental, já referida, desse entendimento: os modos *oral tradition* e *oral interpretative* (Sobol 1996). A descrição que o autor faz dos dois modos permite vislumbrar o que está em causa nesses processos criativos:

The distinction between oral traditional and oral interpretative modes of storytelling is based on the way the teller learns and prepares to retell her stories. In the conversational or oral traditional mode, the teller hears the story from another teller, or, in the case of stories based on personal experience or invention, experience the story in the flesh, in the ear, and in the imagination. She then proceeds to retell it *without the intervention of a written version*. She develops and polishes the performance orally and aurally, that is, in the experience of retelling and rehearsing the story with audiences. In the literary or oral interpretative mode, on the other hand, the teller begins with a written text, whether of her own or another's devising, and commits this text to memory. She then overlays performative elements of facial, vocal, and bodily expression and timing upon the preset verbal scaffolding, whether in the rehearsal process or in the heat of performance (ibidem: 207-208, *italico no original*).

Como indica a citação, esses processos não dizem respeito apenas ao texto, mas têm implicações também ao nível da gestualidade, da utilização do espaço, do trabalho vocal. As ideias veiculadas por um vetor revivalista, em que se enquadra a perspectiva de Sobol, implicam uma tendência para a ausência de processos de ensaios, no sentido da construção e da repetição das ações a serem realizadas durante a performance. Apesar disso, essa espontaneidade não diz necessariamente de uma ausência de “composição”, para usar a expressão de Ben Haggarty, mas configura processos que parecem resistir à fixação, seja a nível textual, seja a nível das ações físicas e vocais:

Oral storytellers are simultaneously the authors, performers and directors of their own adaptations of (on the whole) pre-existing ancestral narratives. If one learns how to listen, these stories carry the whole material and psychological history of humanity in their vast ocean of genres. The verbal and corporeal language of each story is re-composed for every new and specific audience through an immediate improvisation, based on deep research and knowledge of the narrative. Storytelling is an art that thrives on variables: the same story cannot be told the same way twice because the audience, the context and the psychic state of the teller can never be the same. Its processes of re-creation-in-

performance are perhaps akin to jazz. The re-composition of a tale requires an expert knowledge of how to deconstruct and reconstruct using invisible stitching (Haggarty 2004: 7)

De qualquer modo, conforme nota Marina Sanfilippo, tanto o texto como as ações realizadas na performance de determinada história tendem a fixar-se ao longo do tempo, à medida que o narrador as repete (Sanfilippo 2007: 204-213). Por outro lado, ainda, o artista naturalmente desenvolve um repertório de ações e reações aos estímulos recebidos da assistência, que se revestem da aparência dessa espontaneidade pretendida e apreciada:

Aunque, con el tiempo, una narración presenta variaciones mínimas, es evidente que el narrador tiene que mantener un pequeño espacio abierto a la improvisación y a la explotación de hechos imprevistos: es patente la apreciación casi despropositada que el público suele dedicar a cualquier pequeña improvisación que demuestre que el narrador está construyendo su cuento en el presente compartido (ibidem: 209).

A questão da espontaneidade é central na prática dos artistas mais identificados com o vetor revivalista. António Fontinha, por exemplo, ao refletir sobre esse processo natural de fixação de algumas formas decorrente da repetição, manifesta o seu entendimento do seguinte modo:

Quando num conto tu comesas a repetir as mesmas formas, no mesmo momento do conto, pode ser um problema. Alguns contos eu já coloquei no congelador justamente porque já não conseguia tirá-los de algumas lógicas da repetição. Isto aconteceu-me numa primeira fase, mais uma vez, com contos que eu repeti muito, quase até à exaustão. E então estes contos cristalizaram eu depois tive de os colocar no... a descansar (Fontinha 4, 15:20-16:00).

A questão central dessas perspetivas parece ser, antes de mais, a de salvaguardar que o trabalho de composição não tenha lugar no processo individual do ensaio, mas na confrontação sistematizada com o público. Como nota Marina Sanfilippo: “los *nuevos narradores* insisten en la importancia de este rodaje del cuento que va *formándose* mientras se va contando” (Sanfilippo 2007: 213, itálico no original). Centrados nos aspetos relacionais, esses processos criativos exigem a presença de interlocutores, elemento essencial aos narradores para a construção da obra através de um processo em continuidade. Esse modo de fazer procura resistir à fixação e reproduzir, enfim, o seu paradigma tradicional, em que contar histórias é uma atividade social e comunitária, momento de diálogo e encontro, e em que as histórias se desenvolvem nos processos coletivos de transmissão oral ao longo das gerações. Emerge, assim, essa ideia central nos processos criativos de alguns narradores: a “rodagem”. Esse processo criativo que se concretiza ao longo das sucessivas performances de uma mesma história, fazendo do

repertório um *work in progress*, está presente nas práticas da maioria dos narradores. António Fontinha (4), Ben Haggarty (2), ou Virginia Imaz (3) adotam esse tipo de processo criativo.

Nesse contexto, o papel da improvisação torna-se central, não só como recurso poética da performance, mas como instrumento de criação na própria construção e maturação do repertório. Ao referir o exemplo da tradição da poesia repentista basca e dos seus processos artísticos, Virginia Imaz expressa bem o seu posicionamento:

En la narración oral lo que funciona es esta misma base de improvisación. Improvisación en el buen sentido de la palabra. Es decir de estar muy abierto, muy abierta... Tu tienes la historia preparada, pero en función del público, del espacio, de como estas ese día, vas a actualizar y vas a adaptar las historias y no sale siempre igual... Afortunadamente. A mi es eso lo que me gusta. Así que no le preparo mucho (Imaz 3, 00:43:45-00:44: 30).

Ao contrário dessas perspetivas, o vetor estetizante fundamenta processos criativos radicalmente opostos aos, até agora, retratados. Como referido na descrição desse vetor, os seus discursos e práticas veiculam a ideia da necessidade de uma composição mais sistemática, privilegiando-a em relação à espontaneidade e à improvisação veiculada pelo vetor revivalista. Nesse sentido, se o vetor revivalista funda práticas que recorrem de forma mais acentuada à improvisação e que não efetivam processos sistematizados de repetição das ações a realizar nas performances, o vetor estetizante apresenta a inclinação para integrar processos de ensaio no sentido mais tradicional do termo, como presente em grande parte das práticas performativas.

Nicolás Buenaventura é exemplar dessa perspetiva. Numa citação já aqui utilizada para identificar o enquadramento deste artista num vetor estetizante, o narrador descreve um processo criativo muito distinto daqueles observados anteriormente:

En un espectáculo lo primero son los problemas, las ganas, la necesidad, algo que me perturba, que me desvela, algo que tengo que decir. Sigue un trabajo en solitario, escribir o escoger los cuentos, armar el espectáculo. Una vez terminada la escritura siguen, por lo menos, seis meses más de trabajo en lo que se refiere a la parte interpretativa, la puesta en escena, el trabajo con los músicos, la escenografía... Indagar el tiempo y el espacio de esos cuentos (Vidal 2010a: 169).

Esta descrição de um processo criativo aparece no seu livro *Palabra de Cuentero* sob o título “Improvisación”, o que expressa de forma evidente o que artista considera o espaço da espontaneidade e da improvisação no seu trabalho. De forma manifesta, ainda, contraria as tendências revivalistas: não rejeita a escrita enquanto processo de criação, realiza ensaios na aceção mais comum da palavra, inclui elementos cénicos como a

cenografia e, finalmente, faz uso da denominação de “espetáculo” sem hesitações, o que levanta questões pertinentes, que serão abordadas no próximo ponto.

No entanto, apesar do investimento nos processos de memorização e ensaio, o narrador não rejeita necessariamente a ideia de que as sucessivas performances configuram uma parte essencial do processo criativo, em que a improvisação pode ter uma presença particular:

Yo considero la improvisación como un estado de gracia, un momento de lucidez extrema. Los cuentos que cuento, cuando hay una improvisación, quedan marcados para siempre en mis sesiones. Quiere decir, la próxima vez que cuente el cuento esa improvisación que ocurrió en un instante de gracia lo marcará y quedará, dejará su ahí su huella, estará presente, y el cuento crecerá en ese sentido (Buenaventura 4, 23:00-23:35).

Deste modo, interessa salientar que, apesar do recurso a um texto escrito e da realização de processos de ensaio, uma tendência estetizante não nega a evidente natureza efémera da performance. Num mesmo sentido, e muito importante, não desvaloriza o aspeto relacional, ainda que o seu entendimento do espaço e da importância das interações entre narrador e assistência possa ser muito distinto daquele que está normalmente presente nos discursos e práticas revivalistas. Com efeito, Nicolás Buenaventura afirma que:

En cada espectáculo exploro un camino distinto. Lo único que sé es que al público no le importa. El público no está preguntándose si lo que está viendo es cuento o teatro o qué. Poco le importa catalogarlo... Mi verdadero problema es hacerlo, empezar de nuevo cada vez, cada espectáculo, como si fuera el primero (Vidal 2010a: 124).

O narrador posiciona-se de forma manifesta perante a polémica das diferenças entre o teatro e a narração oral, afirmando que não importa catalogar. Reage, assim, a uma perspetiva muito presente nos movimentos de narração oral. Em alguns discursos, um dos elementos de distinção entre o teatro e a narração oral está justamente no espaço da espontaneidade, supostamente, característica de cada uma das formas. Do mesmo modo, atribuem à primeira o carácter de repetição e, ao segundo, o de efemeridade. Como refere Michael Wilson (2006: 43-48), o entendimento desses discursos sobre as diferenças entre o trabalho do ator e do narrador está fundado num modelo de teatro que não prevê as propostas “pós-dramáticas” (Lehman 2006). Assim, a par das condicionantes da “quarta-parede” ou da representação de personagens, dos elementos da cenografia, dos figurinos ou do trabalho em grupo sob a alçada de um encenador, o trabalho de memorização e repetição de um texto é uma das pedras de toque desses

discursos no sentido de distinguir as suas práticas daquelas a que chamam “teatro”. O testemunho de Hugh Lupton, outro narrador britânico citado por Michael Wilson, torna claro essa perspetiva sobre a particularidade dos processos criativos dos narradores:

Actors don't make good storytellers because they learn word for word and give essentially the same performance each time. Storytellers make each performance their own and different (Wilson 2006: 5).

Esta ideia está bem presente nos discursos de alguns narradores, o que torna necessário, antes de mais, reconhecer que a efemeridade não é um aspeto exclusivo da narração oral, mas um elemento constitutivo de toda a prática performativa. Do mesmo modo, a sua natureza dialógica, no sentido em que as relações entre performer e assistência são constitutivas da performance e dos seus sentidos, é também um aspeto inerente a qualquer prática performativa, mesmo aquelas que não preveem interações. Esses aspetos da performance serão observados adiante, no capítulo dedicado à poética da narração oral, em que a polémica sobre a relação entre o teatro e a narração oral merecerá uma atenção especial. Por agora, importa reconhecer que os discursos e as práticas enquadradas num vetor estetizante, apesar de um investimento na técnica e nos processos de ensaio contrário às práticas revivalistas, não rejeitam necessariamente a natureza efémera do evento narrativo, nem o papel central da relação entre performer e assistência na construção da obra:

Concibo mi relación con el público como un diálogo y en ese sentido busco dirigirme a cada persona en particular. Trato de no concebir al público como un monstruo de mil cabezas, como decía Fáliz Lope de Vega. Pretendo que cada cuento establezca su relación con cada una de las personas que están frente a mí. Que en un función haya tantos diálogos como espectadores (Vidal 2010a: 126).

Do mesmo modo, apesar do investimento nos processos de memorização e ensaio, os narradores enquadrados num vetor estetizante não recusam a ideia de que as sucessivas performances configuram uma parte essencial do processo criativo.

Outro narrador paradigmático de um enquadramento estetizante é Abbi Patrix, conforme propõe Anne-Sophie Haeringer (2011: 443-550). Num primeiro ponto, é de notar que o narrador reconhece, como Marina Sanfilippo e António Fontinha, atrás citados, que o texto e as ações tendem a fixar-se à medida que vai contando a mesma história:

Et même si j'ai la impression que je fais des choses très différentes, peut-être que si tu me filmais trois fois ou quatre fois dans les contextes différents et qu'on regardait combien des choses change

et combien des choses sont pareil, ça serait intéressant. Je pense comme même que la chose se fixe. Et puis dès que quelque chose est bien et qu'on est bien dedans... Elle se fixe. Après oui, elle change, elle passe au niveau du subtile. Les changements passe au niveau du subtile (Patricx 3, 00:48:30-00:49:05).

No entanto, apesar de aceitar naturalmente essa tenência para uma fixação, o artista dá uma importância fundamental ao trabalho de improvisação no desenvolvimento do repertório e da prática do narrador (Patricx 3, 00:42:00-00:42:30). O narrador reconhece que, em alguns casos, a improvisação é um espaço primordial, não só ao nível da composição, mas enquanto mecanismo de relação com a assistência durante a performance:

Si tu sais ce que tu vas faire, c'est dans une étape particulier, si tu sais que tu vas improviser, c'est dans une étape différente, donc ça c'est une première chose. Avec la improvisation de fois que tu trouve des choses pour l'histoire, des images, des développements, des personnages, des... Apparaisse grâce a la improvisation des éléments de l'histoire, soit qu'il manque, soit qu'il était pas claire, soit qu'il existe pas tout simplement, même au niveau de la structure. Tu peux grâce a la improvisation développer l'histoire. Bien, et après il y a le facteur de la improvisation que est ce rapport à ici-maintenant. La seule manière de revenir a ici-maintenant avec le publique c'est la capacité de la improvisation. Donc, il ça va avoir une incidence sur ton histoire. C'est pour ça que je trouve que ce rapport a la improvisation il est vraiment fondamentale dans le roule, dans le roule d'évolution de ton répertoire, de toi comme conteur, de la performance, etc. (Patricx 3, 00:49:45-00:51:20).

Algumas das performances de Abbi Patricx serão alvo de atenção adiante. Por agora, podem servir as reflexões de Michael Wilson sobre o espetáculo *To the Ends of the Earth*, que Patricx apresentou duas vezes no festival *Beyond the Border*, no País de Gales, em 2003. Segundo Wilson, a comparação entre as duas performances permite identificar a presença evidente e marcante de um *script* (Wilson 2006: 86-89). Do mesmo modo, o autor identifica uma proposta de relação com o público muito distinta das propostas revivalistas: “It is interesting that there is no preamble to Patricx’s performance, no attempt to deformatize the event, no effort to befriend the audience” (ibidem: 87). Assim, ao contrário das práticas enquadradas num vetor revivalista, em que, regra geral, o narrador se apresenta informalmente, estabelecendo de forma imediata um diálogo com o público, neste caso, Patricx procura estabelecer inequivocamente um tempo e um espaço performativo. De qualquer modo, Michael Wilson também reconhece, através do testemunho de Michael Harvey, que ficara impressionado com o trabalho de Patricx apresentado no mesmo festival dez anos antes, que o narrador nem sempre propõe uma relação dessa natureza (ibidem: 88). Nessa performance anterior, o narrador apresentava-se informalmente, estabelecendo um diálogo coloquial com o público. Por isso, Micheal Wilson propõe que essas diferenças entre as performances de 1993 e de 2003 revelam

uma evolução no trabalho do narrador, uma gradual intensificação dos aspetos estetizantes. No entanto, no que foi possível observar ao longo do presente estudo, o trabalho de Abbi Patrix apresenta uma grande versatilidade e abrange propostas de relação variadas. De facto, a adaptabilidade a diferentes contextos e a capacidade de gerir a densidade formal e a distância em relação ao público de acordo com os contextos parece ser, como se verá de seguida, um dos aspetos essenciais desta atividade profissional. Nesse sentido, Abbi Patrix é um caso exemplar, profissional reconhecido e referência incontornável dos movimentos europeus de narração oral. Deste modo, não foi possível confirmar, como propõe Wilson, que as propostas de Abbi Patrix se tenham tornado mais “estetizantes” ao longo do seu percurso, ou seja, que isso configure uma tendência progressiva.

Para concluir, se no cerne da questão revivalista estão os pressupostos de uma não pré-fixação da performance e de uma horizontalidade entre artista e público, as propostas estetizantes assumem procedimentos de preparação próximos dos modelos presentes noutras práticas performativas, bem como uma distância formal entre artista e público, contratualizada através de um modelo de evento reconhecido enquanto espetáculo. No entanto, salienta-se, uma vez mais, que estas propostas não rejeitam a natureza efémera da performance, nem o aspeto central da relação entre performer e audiência, ainda que a natureza dessa relação não seja necessariamente coloquial e espontânea.

#### **4. CONTEXTOS**

Um dos aspetos essenciais para a análise do evento performativo, conforme propõem diversos autores, é o seu contexto (Hymes 1974, Ben-Amos 1975, Falassi 1980, Bauman 1986, Zumthor 1990, Finnegan 1992). As consequências dos espaços e das circunstâncias, da organização dos eventos e da natureza dos seus participantes, bem como dos modelos de relação entre estes, são determinantes nas opções poéticas dos narradores, revelando, desde logo, uma adaptabilidade que configura uma das suas mais expressivas competências.

Os vetores de dinamização e legitimação informam as práticas culturais convencionadas e as tendências do mercado, determinando a natureza dos contextos, em termos de modelos de evento e de participação. A observação dos contextos enquadra a

análise centrada nos mecanismos poéticos, nas opções discursivas dos narradores, pois têm consequências explícitas na seleção dos repertórios e na própria construção das narrativas. Do mesmo modo, os contextos são fundamentais nas opções de relação com a assistência, de maior ou menor proximidade, de maior ou menor interação.

Apesar das motivações de um vetor revivalista e das propostas que procuram estabelecer um modelo “tradicional”, os eventos de narração oral programados por grupos de interesse, associações, instituições culturais, entre outros, configuram fenômenos distintos daqueles em que se contavam e se contam histórias em contextos domésticos e comunitários. Do mesmo modo, o trabalho do artista contemporâneo vem encontrar contextos e condições performativas diferentes daquelas que os discursos sobre um passado pré-industrial idealizam.

Key Stone distingue três tipos de narração oral no contexto dos movimentos norte-americanos: o primeiro corresponde às práticas tradicionais de transmissão de um patrimônio oral; o segundo corresponde a uma narração “urbana”, que continua ativa e que veicula narrativas como as lendas urbanas ou as anedotas; finalmente, a narração oral, que a autora designa paradoxalmente de *neo-tradicional*, e que corresponde, justamente, às práticas dos movimentos de narração oral (Stone 1986: 13-16). Segundo a autora, esse “novo” modelo se distingue do primeiro por não estar historicamente ligado a “long-standing narrative communities” (Stone 1986: 28). E é essa desconexão que caracteriza de modo definitivo as práticas dos movimentos de narração oral, ao criar uma situação de descontextualização que condiciona de forma decisiva a performance.

As consequências dessa descontextualização na performance são observáveis nos casos em que um narrador pertencente a uma *long-standing narrative community* é deslocado para um “novo” tipo de modelo. Como observado a propósito do “contador de histórias” nos discursos revivalistas, esse fenômeno tem diversos exemplos: Richard Bauman analisa o caso de Ed Bell, narrador texano que ganhou grande notoriedade, tendo-se apresentando em diversos festivais e eventos (Bauman, 1986: 78-111); Joseph Sobol refere Ray Hicks, dos Montes Apalaches, na Carolina do Norte, figura de referência no *storytelling revival* norte-americano (Sobol 1999: 104-117); Michael Wilson (2006: 67-69) e Patrick Ryan (2003: 239) mencionam Duncan Williamson, narrador escocês que influenciou os movimentos de narração oral no Reino Unido, conforme testemunha Ben Haggarty (2, 00:43:00-00:46:00); Key Stone refere Joe MacNeill, da ilha do Cabo Bretão, que durante anos foi informante e companheiro de

apresentações de John Shaw, folclorista especializado em gaélico e em estudos celtas (Stone 1996: 155-176). Todos estes autores reconhecem os efeitos da descontextualização de que são alvo estes narradores ao se apresentarem perante um público estranho e numeroso, em espaços e situações distintas daquelas a que estavam habituados.

Em Portugal, um fenómeno semelhante é o caso de José Craveiro, de Tentúgal, trazido para o seio do movimento de narração oral e para os seus espaços de programação por António Fontinha. Pessoa integrada no seu meio cultural, que foi educado em contato com uma tradição oral efetiva e que tem na sua comunidade um papel dinamizador, José Craveiro é alguém que mereceria um olhar atento por parte de quem se interessa por estas matérias.

É possível reconhecer, no percurso destes narradores “tradicionalistas”, um processo de adaptação aos modelos performativos exigidos pela atividade profissionalizada, apesar desta poder não ser exclusiva. Conforme nota Richard Bauman, sobre de Ed Bell:

Freed from the contextual pressures that favored relative brevity in storytelling at the hunting campfire or fishing camp, such a competition for the floor or the lure of fishing, and singled out to perform at festivals and other public events because folklorists' recognition of his great talent as a storyteller, Bell cultivated that virtuosity. At the same time, he has become more distanced from his audience, both interactionally and by culture and background, in the performance situations themselves (Bauman 1986: 106).

As novas circunstâncias têm consequências evidentes na performance do narrador, condicionando, desde logo, o seu modo de se relacionar com a assistência. No entanto, os contextos não condicionam apenas os aspetos da intensidade performativa e da distância em relação ao público. Ao analisar as performances, Bauman identifica a necessidade sentida por Ed Bell de acrescentar informações, já que “his current audiences are far less knowledgeable about the agrarian world of farming, fishing, and hunting reflected in the tales than were his hunting friends and fishing camp customers (ibidem: 102). Deste modo, o fenómeno de descontextualização influencia as próprias histórias, sempre que estas pertencem a um património ou grupo diferente do contexto cultural em que são contadas, o que sucede frequentemente na atividade profissional dos artistas enquadrados nos movimentos de narração oral.

Conforme evidencia Barre Toelken, esse processo de descontextualização cultural influencia o entendimento dos próprios textos, das suas funções e sentidos. Nota o autor que, quando retirados do seu contexto, das circunstâncias quotidianas onde estas se

desenvolveram ao longo do tempo, refletindo os valores de um grupo específico, grande parte da sua riqueza tende a desaparecer:

folktales, that is, narratives which come to us primarily through the oral traditions of those who actually tell them to each other in familiar, everyday circumstances, are stories whose meanings grow out of and reflect the values of the group in which they are told. Folktales are not “better” or “older” or “more genuine” than other stories; their primary characteristic is simply that they are formed and polished by those who tell them among themselves over time. Ghost stories told by teenagers at sleepover parties, jokes told by loggers in their favorite bar, legends of strange-but-true occurrences reported by a friend of a friend, accounts of absent-minded professor by students and of mind-absent students by professor – these are a few of the traditional forms of narrative constantly being “performed” by people to others in their own familiar group. When such story is taken out of the group and “retold” on a stage or to the rest of us who may not be members of that group, most of the richness of meaning – and even the reason for telling the story to begin with – usually falls away (Toelken 1996: 37-38).

Esse processo de descontextualização não diz respeito apenas aos textos provenientes de uma tradição oral, seja rural ou urbana, conforme nota Toelken, nem condiciona apenas os narradores provenientes de um contexto dito tradicional, como examina Bauman. Todos os narradores profissionais enquadrados nos movimentos de narração oral estão condicionados por uma incontornável descontextualização. Ao exercer a sua atividade, regra geral, de forma pontual e em contextos em que não existem relações sociais, afetivas e, por vezes, culturais entre o artista e o seu público, cada evento apresenta, como obstáculo primeiro, o estabelecimento de uma relação e de um quadro partilhado de referências culturais. É nesse sentido, como notou Bauman, ao analisar as performances de Ed Bell, que os narradores operam de forma expressiva ao nível metanarrativo, como será analisado no quinto capítulo.

Essa descontextualização expressa-se quando um narrador realiza uma sessão de contos numa escola e para alunos com os quais não tem nenhuma relação de continuidade. Esse não foi o caso das performances de Heidi Dahlsveen (1), de Suse Weisse (1) e de Virginia Imaz (2) registadas e anexadas a esta tese, mas constitui uma realidade, observada no trabalho destas narradoras, apesar de não ter sido registada. De facto, a atividade profissional desses artistas, em geral, consiste em trabalhos não continuados com comunidades específicas. São raras essas oportunidades, que, grande parte dos artistas, procura privilegiar, o que é sinal da influência do vetor revivalista. Do mesmo modo, essa descontextualização caracteriza a performance do artista noutra país, perante um público cultural e linguisticamente diferente, como é o caso da atuação de Ben Haggarty em Guadalajara, Espanha, que será analisada adiante (Haggarty 1). É justamente essa descontextualização que estabelece algumas das competências mais

expressivas do ofício de narrador oral, entre elas, a adaptabilidade a novos contextos e a capacidade de avaliar as circunstâncias, o que lhe permite estabelecer, de forma imediata, um quadro partilhado de referências, imprescindível para uma comunicação fluida com a sua assistência.

Maria Patrini evidencia essa diversidade de contextos enquanto elemento constitutivo da prática profissionalizada, ao tentar definir, justamente, o que é o narrador oral contemporâneo. Ao fazê-lo, distingue-o do contador de histórias dito tradicional:

Les conteurs doivent être prêts à affronter les situation le plus diverses. Ils doivent s'adapter. Nous voyons combien il est différent du conteur traditionnel. Tandis que l'un vivait la permanence, la sécurité et un rôle bien déterminé, le nouveau conteur connaît l'instabilité, et son art semble soumis à l'éphémère que est le produit d'un modernité radicalisée (Patrini 2002: 124).

A diversidade de contextos é uma característica fundamental da atividade dos narradores profissionais. O facto de se centrar, regra geral, num único performer, ou em poucos performers, e a simplicidade técnica normalmente envolvida nessas performances, tem-lhe permitido uma grande mobilidade. Salvo alguns percursos especializados, a maior parte destes artistas, por evidente exigência profissional, desenvolve o seu trabalho numa grande variedade de contextos e para uma considerável diversidade de públicos.

No caso dos artistas observados e registados durante este estudo, é possível verificar essa grande variedade de contextos e espaços: sessões para estudantes e para comunidades urbanas, constituindo públicos infantis ou adultos, em salas de aulas e em espaços escolares (Dahlesveen 1, Fontinha 2, Imaz 1 e 2, Weisse 1); performances no contexto de outras atividade, em espaços alternativos e para públicos familiares, como uma sessão realizada na pausa de um passeio de bicicleta, numa antiga estação de caminho de ferro (Patix 2), ou uma sessão enquadrada num programa de visita a uma aldeia, realizada numa capela (Fontinha 1); e finalmente, os espetáculos para o público adulto, em salas de espetáculo (Buenaventura 1, Patix 1).

Esses contextos e públicos determinam a performance, condicionando os repertórios, os modos de contar e a relação com a assistência. O narrador oral gere a intensidade da sua performance ao nível da voz e da gestualidade, a linguagem que utiliza, a relação com os assistentes, as histórias que conta e como conta, ao excluir episódios ou a acrescentar elementos, por exemplo, em função da situação em que se encontra.

#### 4.1. Eventos

Tendo em conta o papel fundamental que a adaptabilidade aos diferentes contextos ocupa na atividade de narrador e, conforme propõe Ruth Finnegan, importa observar, com especial atenção, a natureza do evento performativo, o seu enquadramento e os seus modos de organização (Finnegan :100-103). Da situação próxima da informalidade de uma “roda de contos” ao espetáculo na sala de teatro, as situações de narração podem apresentar níveis de intensidade formal, poética e relacional muito distintas. A compreensão desses cambiantes exige o entendimento dinâmico e não dicotômico dos seus elementos. Podem ser considerados, assim, num primeiro momento, aspetos como a localização do evento no tempo e no espaço, o seu enquadramento e formas de organização.

A partir dos elementos fundamentais propostos por Finnegan, mas, tendo em conta, especificamente, a realidade observada na prática profissional dos narradores orais, os primeiros aspetos observados dizem respeito à natureza dos eventos, o seu enquadramento e organização. Deste modo, uma primeira tipologia diz respeito à distinção entre eventos “diferenciados” e “indiferenciados”, conforme propõe também Patrick Ryan (2003: 169-171). Note-se que esta não configura uma tipologia estanque: são tendências. Do mesmo modo, e em certos aspetos sobrepostos, um segundo par de absolutos contrários diz respeito à regularidade dos eventos, que podem ser tendencialmente “pontuais” ou “continuados”. O objetivo fundamental desta abordagem é identificar as consequências da natureza dos eventos na construção da relação entre o artista e a assistência, bem como entre o artista e o programador, que determinam as opções discursivas geridas de forma dinâmica e *in loco* pelo narrador.

##### 4.1.1 Eventos diferenciados e Indiferenciados

Os eventos diferenciados são aqueles que se organizam especificamente para a prática de narração oral. Entre os elementos que os caracterizam estão sempre uma identidade, como no caso de um festival ou de um espetáculo de contos numa associação cultural que apresenta um título, um espaço e um horário específico. Os mecanismos de divulgação, comunicação e imagem enquadram o evento de forma mais ou menos eficaz. O evento tem lugar num horário e num espaço determinado, segue um programa preestabelecido e reúne assistentes que, na sua maioria, se deslocam para participar no

evento de forma consciente e propositada. Os exemplos mais comuns de eventos tendencialmente diferenciados são os espetáculos em salas de teatro, as performances enquadradas em festivais de narração oral, como o *Beyond the Border*<sup>35</sup>, no País de Gales, ou as sessões de contos de regularidade mensal para público adulto, como *Los Cuentos de la Luna*<sup>36</sup>, em Espanha. Do universo observado e registado ao longo do presente estudo, as performances de Abbi Patrix (1), Nicolás Buenaventura (1) e Ben Haggarty (1) são aquelas que melhor exemplificam um evento desta natureza.

Por outro lado, os eventos indiferenciados apresentam performances enquadradas num contexto englobante e não específico, seja em termos de comunicação e imagem, seja em termos de espaço e horário, seja em termos de público. Nesses casos, a performance é assimilada por outras atividades envolventes que indiferenciam o evento e o seu público. São contextos recorrentes na atividade profissional dos narradores e depositam sobre estes, na maior parte das vezes, a responsabilidade de enquadrar o evento, estabelecer os limites temporais e espaciais da performance. Exemplos de eventos tendencialmente indiferenciados são as sessões de contos realizadas no contexto de visitas guiadas ou de programações generalistas, onde a performance não aparece anunciada no programa principal do evento. No universo observado e registado, a performance de Abbi Patrix em Pougne-Hérisson é o melhor exemplo de um evento indiferenciado e das difíceis condições que este apresenta ao artista (Patrix 2).

Entre um modelo e outro, como se tem procurado evidenciar, as possibilidades são infinitas, numa variação contínua dos elementos que constituem o evento. A natureza diferenciada ou indiferenciada do evento depende, em primeiro lugar, do seu enquadramento, que consiste nos mecanismos utilizados para o identificar e para estabelecer os seus contratos de fruição, conforme notam Bauman (1984: 9) e Finnegan (1992: 100). Em segundo lugar, está a natureza dos participantes, com as suas expectativas e competências, bem como os modelos propostos de participação, elementos para o quais chamam a atenção Finnegan (ibidem: 97) e Ryan (2003: 169-171).

É possível, assim, compreender as diferenças entre contar uma história para um público familiar numa manhã de fim de semana, no contexto de um programa de atividades ao ar livre que tem lugar num jardim público, de contar a mesma história no contexto de um festival de narração oral, para um público adulto, num recinto específico.

---

<sup>35</sup> <http://www.beyondtheborder.com/> (acedido a 26 de março de 2016).

<sup>36</sup> <http://loscuentosdelaluna.blogspot.pt/> (acedido a 26 de março de 2016).

As diferenças não estão apenas nos contextos espaciais e temporais e na natureza da assistência, mas podem se refletir nas próprias relações profissionais com a programação, o que tem consequências nas condições da performance. Se no primeiro caso as relações entre o programador e o narrador não serão necessariamente pautadas pelo reconhecimento das especificidades dos eventos de narração oral ou das características do trabalho daquele artista específico, do seu repertório e do seu modo de contar, o segundo exemplo apresenta naturalmente um entendimento mais próximo entre ambas as partes. Por outro lado, se no primeiro caso o público pode ou não estar predisposto a participar num evento dessa natureza, o segundo exemplo, mais facilmente, reúne um público habituado a ouvir histórias. Estas diferenças têm consequências imediatas na prestação do artista e nas interações com a assistência.

Do mesmo modo, é possível reconhecer as distintas condicionantes de uma sessão de contos realizada no contexto de um festival de contos, numa sala de uma biblioteca municipal, espaço frequentemente destinado às práticas de narração e, por isso, já convencionalizado, de uma mesma sessão realizada na esplanada de um restaurante. Ou ainda, de uma sessão de contos para público adulto realizada no contexto de uma programação que se repete todos os meses à mesma hora, como no caso atrás referenciado de *Los Cuentos de la Luna*, de uma mesma sessão realizada no contexto de uma visita guiada a uma adega, em que o itinerário é pautado pela intervenção de um narrador. Os exemplos multiplicam-se, conforme se reconhece a variabilidade destes elementos. Novamente, salienta-se que estas duas categorias servem apenas de opostos absolutos para pensar as diferentes possibilidades de organização desses elementos e não configuram tipos de evento separados por uma categorização estanque.

#### 4.1.2. Eventos pontuais e continuados

Outro elemento essencial para a análise dos eventos de narração oral é a sua regularidade. Tendo consequências imediatas na natureza das relações entre os participantes do evento e, por isso, com visíveis implicações na performance dos artistas, é possível identificar dois outros opostos absolutos: os eventos pontuais e os continuados. Mais uma vez, importa reconhecer os espaços limítrofes, pensando estas categorias enquanto um contínuo e não enquanto uma dicotomia estanque.

Os eventos pontuais são caracterizados por uma não regularidade: não pressupõem, desta forma, uma estabilidade de relação entre a programação e o seu público, nem entre

o artista e o programador. Podem ocorrer no contexto de uma iniciativa indiferenciada, como uma sessão de contos durante um festival de música, numa festa pública ou privada. As condições que apresentam aos narradores são normalmente problemáticas, porque estão associadas a um desconhecimento, por parte de programadores e públicos, das especificidades das propostas artísticas convencionadas nos movimentos de narração oral. Comuns serão os problemas de enquadramento horário, de especificação de públicos e, acima de tudo, da organização do espaço da performance. O nível de diferenciação da performance no programa geral em que esta se enquadra, de um espaço específico e de públicos-alvo, pode agudizar ou amenizar esses problemas. Na maior parte dos casos, no entanto, são os eventos que mais exigem ao narrador competências de adaptabilidade e sociabilidade: a performance depende da boa gestão da relação com o programador e, muito especialmente, com um público, muitas vezes, não familiarizado com as propostas poéticas das práticas de narração oral. Os eventos pontuais podem ser, no entanto, tendencialmente diferenciados. Exemplos dessa natureza, no universo observado e registado, são aqueles em que atuam António Fontinha, em Pena Seca (Fontinha 1), e Virginia Imaz, em Bergara (Imaz 1).

Por sua vez, os eventos continuados são tendencialmente diferenciados, como o caso do festival de narração oral do *Maratón de Cuentos* de Guadalajara, onde atuou Ben Haggarty (1). Uma das primeiras características do evento continuado é a existência de uma identidade: apresentam denominações que veiculam normalmente um discurso sobre a prática de contar e ouvir histórias, regra geral, associadas a um espaço ou a uma efeméride específica. Acima de tudo, os eventos continuados estabelecem, ou procuram estabelecer, uma relação continuada com o seu público. É o caso de exemplos portugueses já referidos, como os *Contos de Outra Hora*, na Biblioteca Municipal de Montemor-o-Novo, e do *Cacharolete de Contos*, no bar do Teatro da Barraca, em Lisboa, eventos com uma regularidade mensal que têm, no estrangeiro, inúmeros congéneres. As ideias veiculadas em denominações como estas determinam o enquadramento do evento e os seus elementos, ao nível da imagem e da comunicação, da seleção do local e do horário, da organização espacial, ou das diferentes propostas de modelos de participação.

A periodicidade dessas programações têm consequências na organização do evento e na relação que estabelecem com o seu público. Estreitamente ligada às questões da vinculação, a periodicidade desses eventos, a par da sua visibilidade e dimensão,

condicionam, de forma preponderante, a natureza dos assistentes. Acima de tudo, a natureza continuada desses eventos promove a criação de grupos de interesse, cuja partilha de motivações e ideários configura efetivas comunidades, como testemunha a obra de Joseph Sobol sobre a história do festival de Jonesborough (Sobol 1999), ou como observa Simon Heywood nos seus casos de estudo britânicos (Heywood 2001).

## **4.2. Participantes**

Como propõe Ruth Finnegan, o grau de envolvimento dos participantes na performance é um elemento fundamental para a compreensão da mesma, pois condiciona o trabalho do performer de forma visível e imediata (Finnegan 1992: 97-100). A distribuição de papéis de forma mais ou menos explícita e a natureza das assistências determinam, de forma manifesta e autorreflexiva, as propostas do narrador, seja ao nível da intensidade performativa, seja nos contratos de fruição que estabelece com a sua assistência. Neste sentido, considerando as práticas de narração oral, um primeiro par de absolutos opostos permite refletir sobre a complexa natureza das relações entre estas duas entidades da performance e os seus papéis: de um lado, o tipo de contrato que estabelece uma distinção evidente entre o narrador e o público e, do outro, aquele que pretende integrar todos os participantes de igual modo.

No entanto, se a distribuição de papéis entre os participantes é uma questão fundamental para a compreensão das suas interações e das opções poéticas do narrador, torna-se necessário reconhecer a natureza dos participantes. Assim, a partir das questões levantadas por Finnegan (*ibidem*), outros dois pares de opostos se tornam evidentes: em primeiro lugar, as assistências intencionais por oposição às acidentais e, em segundo lugar, as assistências homogêneas por oposição às heterogêneas.

No âmbito da análise dos participantes destes eventos, as opções terminológicas tomadas pelo presente estudo procuram refletir a natureza particular dos modelos de relação propostos por uma poética da narração oral. Deste modo, a designação “público” é utilizada quando se torna pertinente refletir sobre os discursos dos movimentos de narração oral e das programações, ou seja, sobre o ponto de vista dos contextos. Por outro lado, ao centrar-se nas relações e interações que têm lugar durante a performance, neste caso, do ponto de vista do performer, opta-se pelo termo “assistência”, em detrimento de termos como espectador ou audiência. O termo “assistência”, por oposição aos seguintes, evidencia a relação de horizontalidade e proximidade presentes nestas

propostas artísticas, que procuram, tendencialmente, diluir as fronteiras entre os participantes.

#### 4.2.1. Assistências participativas e não participativas

Sob os paradigmas de um vetor revivalista, como atrás descrito, os eventos de narração oral apresentam a tendência para um modelo em que artista e assistência são indistintos, não apenas em termos de organização espacial, mas também no que diz respeito aos papéis a cumprir durante o evento. Um exemplo paradigmático deste modelo participativo é aquilo a que se tem chamado, em Portugal, “roda de contos”. Naturalmente, num evento desta natureza, os artistas podem servir de mediadores, assumindo a responsabilidade de gerir e dinamizar o evento, como é o caso de António Fontinha na sessão realizada em Pena Seca (Fontinha 1), atrás referida.

Outros eventos apresentam mais do que um artista, que partilham a responsabilidade de contar histórias. Esta divisão do protagonismo entre vários narradores é, desde logo, uma aproximação à assistência participativa, pois, quando um deles está a contar, os outros fazem parte da assistência, naquilo a que Finnegan chama “audiência secundária” (Finnegan 1992: 97-100) e Richard Schechner, “audiência integral” (2003: 218-222). Esta distinção entre a audiência primária e a secundária, no caso de Finnegan, ou entre a audiência acidental e a integral, no caso de Schechner, permite reconhecer que dentro do grupo de participantes há distintos papéis e vínculos com o performer. No caso do presente estudo, por exemplo, foi necessário ter em conta a presença de um investigador a registar e a analisar a performance, configurando um elemento distinto da maioria da assistência. De facto, as consequências do papel diferenciado do investigador são visíveis em vários casos registados e condicionaram manifestamente a performance dos artistas (Fontinha 1, Imaz 1, Weisse 2). A presença de uma assistência específica dentro do grupo alargado de participantes, que se pode constituir por um investigador, por outros narradores ou, a título de exemplo, por membros da imprensa, determina a performance e pode criar canais de comunicação paralelos: uma ação do performer pode dirigir-se especificamente a essa assistência secundária e, ao apresentar códigos exclusivos, não ser apreendida pelos restantes participantes.

Em Portugal, são comuns as sessões partilhadas, em que os narradores não só se revezam como estão em “cena” simultaneamente: enquanto um dos narradores conta, os

outros continuam presentes, sentados ao seu lado. Este modelo é pouco comum. Noutros países, regra geral, quando os narradores se revezam saem do espaço performativo para dar lugar ao seguinte. Ou seja, nesses casos, não estão sentados na “cena” enquanto o colega atua. O modelo em que os narradores partilham simultaneamente a “cena”, e a que alguns apelidam de “à portuguesa” (apesar de não ser exclusivo), procura recriar o paradigma dos contextos domésticos e comunitários da tradição oral, apresenta uma tendência para a assistência participativa, veiculando de forma muito expressiva o discurso revivalista que o alimenta.

Pelo contrário, é possível encontrar eventos em que o modelo de relação entre performer e assistência repete a fórmula instituída de grande parte das artes performativas, propondo uma clara distinção entre as duas entidades. Nesses casos, a organização do espaço performativo apresenta, de forma evidente, uma separação entre “cena” e “plateia”. Por outro lado, os comportamentos estão mais condicionados por convenções como fazer silêncio, desligar telemóveis, não sair ou entrar durante a performance, entre outras.

As assistência participativas e as não participativas são opostos ideais que não se concretizam em absoluto. Como se verá no próximo capítulo, uma das características principais do evento performativo é ser determinado pela copresença e, logo, pela interação dos participantes, mesmo que esta seja impercetível. Do mesmo modo, como também se verá de seguida, o enquadramento performativo exige que alguém assuma a responsabilidade de atuar perante outros, o que estabelece, necessariamente, papéis distintos. Novamente, entre um oposto e outro, as possibilidades são infinitas. A organização do espaço da plateia em meia-lua, muito comum em eventos de narração oral, é um movimento de aproximação à assistência participativa, apesar de não implicar, obrigatoriamente, uma participação manifesta de todos os participantes.

No mesmo sentido, os eventos de narração oral têm lugar, muitas vezes, em espaços alternativos, que não estão preparados para a realização de espetáculos e que não dispõem de equipamento técnico de iluminação apropriado. É de notar, então, como é comum não haver uma separação em termos de iluminação entre a “cena” e a plateia. De facto, um dos aspetos que melhor representa a tendência para a assistência participativa é a preferência de muitos artistas por uma iluminação que permita ver a assistência, como se verá a propósito dos aspetos cénicos e proxémicos.

#### 4.2.2. Assistências intencionais e acidentais

As assistências intencionais são aquelas que se encontram no evento de forma consciente e propositada. Reúnem participantes que estão no evento intencionalmente, o que pode implicar a familiaridade com o tipo de propostas artísticas em causa, o esforço de deslocação ao lugar da performance e, por vezes, o pagamento de uma entrada. Essa assistência corresponde ao que Richard Schechner chama de acidentais: “a group of people who, individually or in small clusters, go to the theater – the performances are publically advertised and open to all” (Schechner 2003: 218-222).

Por outro lado, as assistências que o presente estudo opta por designar acidentais (portanto, num sentido diferente do proposto por Schechner) são aquelas que participam no evento de forma aleatória, o que pode significar uma não familiaridade com as propostas artísticas em causa e uma falta de motivação, o que tem consequências comportamentais e, por conseguinte, influenciam a performance. Essas assistências estão presentes de forma mais expressiva em eventos não diferenciados, como espetáculos realizados em espaços de convívio que não são fechados exclusivamente para o efeito ou sessões de contos ao ar livre. Estes dois exemplos propiciam a participação de assistências que não se encontram no local propositadamente.

A natureza da assistência está, desde logo, estritamente ligada ao grau de diferenciação do evento. Eventos bem diferenciados reúnem naturalmente uma assistência intencional. Por sua vez, os eventos indiferenciados apresentam naturalmente uma assistência mais acidental. O grau de intencionalidade dos participantes no evento tem consequências visíveis na performance do narrador, exigindo mecanismos poéticos específicos no sentido de, conforme as suas opções, integrar ou isolar a parte da assistência que é acidental.

#### 4.2.3. Assistências homogéneas e heterogéneas

Outro par de opostos que permite pensar a natureza das assistências e a sua consequência na performance do narrador é aquele que diz da sua homogeneidade ou heterogeneidade (Finnegan 1992: 99-100). Mais uma vez, importa salientar que estes são opostos absolutos em que se reflete, em parte, os objetivos do evento, o seu grau de diferenciação e a sua regularidade.

A homogeneidade ou heterogeneidade das assistências pode estar relacionada com a intencionalidade dos participantes, com as suas idades ou contextos socioculturais, entre muitas outras variantes. Um evento pode reunir assistências heterógenas quando, por exemplo, se realiza no contexto de uma feira do livro: reúne participantes intencionais, que vieram propositadamente para a sessão de contos, e transeuntes, que vieram participar no evento englobante, a feira do livro, e que, acidentalmente, se encontram no local. Os distintos graus de atenção, de imobilidade e de predisposição de uma assistência heterogénea para a performance exigem mais do performer do que os de uma assistência homogénea e intencional. A heterogeneidade da assistência é um dos maiores desafios do ofício de narrador. Um dos casos mais evidentes é quando a heterogeneidade diz respeito às idades. Eventos que integram participantes de idades diversas, como, por exemplo, turmas do ensino pré-escolar e turmas dos últimos anos do primário, apresentar grandes desafios, desde logo, na opção dos repertórios.

## V. DA POÉTICA DA NARRAÇÃO ORAL

### 1. PERFORMANCE

A utilização do adjetivo “oral” na designação desta práticas de narração, especialmente em língua portuguesa e espanhola, não pretende apenas identificar a natureza dos seus repertórios, como expresso especialmente nos discursos revivalistas. Mais importante, do ponto de vista deste estudo, esta adjetivação pretende reconhecer estas práticas enquanto um tipo de evento e um modo de comunicar específicos, normalmente afirmados por oposição às formas escritas ou mediadas tecnologicamente.

No entanto, tendo em conta a realidade da prática destes narradores e os seus contextos, interessa superar os problemas consequentes de uma dicotomia oral/escrito, bem como autonomizar as práticas de narração oral em relação à função de transmitir patrimónios ditos orais. Assim, os termos “performance” e “performer”, bem como o adjetivo “performativo”, tornam-se centrais neste estudo. Veiculam, antes de mais, uma perspetiva de análise centrada na prática dos narradores, e não nos seus repertórios, permitindo ainda afastar por momentos as implicações da utilização do adjetivo “oral” nos discursos revivalistas.

Apesar de tudo, o termo “performance” não é menos complexo e polissémico. Se faz parte de um vocabulário relativamente disseminado em algumas áreas de estudo, o seu entendimento é muito diverso e o seu uso vernacular pouco preciso, o que merece alguma atenção. Do mesmo modo, uma observação dos seus diferentes usos e sentidos permite abrir caminho para o entendimento da natureza particular da prática destes artistas enquadrados nestes movimentos.

No seu uso vernacular em português, o termo “performance” está normalmente associado à ideia de desempenho. No vocabulário desportivo diz respeito à ação dos atletas, à maior ou menor capacidade de realizar as suas funções na modalidade a que se dedicam. No discurso publicitário, por sua vez, está geralmente associado ao desempenho de máquinas, de que os automóveis serão os exemplos mais evidentes, tendo em conta fatores de potência, segurança, durabilidade ou consumo. De forma menos difundida, é possível encontrar o adjetivo “performativo” associado às artes na designação de estruturas de produção e criação, no título de cursos e disciplinas do

ensino superior ou nas agendas culturais. Menos conhecida ainda é a utilização para designar a prática artística em inglês conhecida como *performance art*, normalmente aplicada com pouca precisão, como se verá de seguida.

No dicionário em linha Priberam, a definição de performance tem as seguintes entradas:

1. Resultado obtido em cada uma das exibições em público. = DESEMPENHO
2. Conjunto dos resultados obtidos num teste.
3. Prestação desportiva.
4. Acção de desempenhar um papel. = DESEMPENHO
5. [Artes] Manifestação artística que pode combinar várias formas de expressão.<sup>37</sup>

Por sua vez, o dicionário em linha da Porto Editora, a *Infopédia*, apresenta uma última definição de interesse, relacionada com o campo da linguística:

atuação; desempenho  
realização  
proeza  
(artes) manifestação artística assente numa encenação que pode combinar dança, música, meios audiovisuais  
LINGUÍSTICA manifestação da competência linguística de um falante<sup>38</sup>

As três primeiras entradas da *Infopédia* apontam para o uso vernacular do termo, relacionado com a realização de uma determinada ação. Não é possível compreender se “atuação” é, neste sentido, tida apenas como realização de uma ação, ou se poderá referir-se à representação dramática levada a cabo por um ator ou atriz. Se assim o fosse, esta abertura de sentido seria pertinente. Já a quarta entrada, por sua vez, refere a prática artística específica, a *performance art*, caracterizada de forma imprecisa. Finalmente, a última entrada diz respeito ao seu uso particular no campo da Linguística, que interessa ter em mente.

É possível reconhecer, portanto, que, apesar de alguma polissemia, o termo encontrou um uso consensual no vocabulário português, ainda que não muito disseminado, e que diz respeito às três primeiras entradas. Neste sentido, performance serve para designar a qualidade de uma ação, o nível de desempenho numa determinada tarefa. Esse é, porém, o sentido que menos interessa perseguir neste momento. Talvez seja pertinente observar a utilização do termo na língua inglesa, onde efetivamente terá

<sup>37</sup> <http://www.priberam.pt/dlpo/performance> (acedido a 26 de março de 2016).

<sup>38</sup> <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/performance> (acedido a 20 de Novembro de 2013).

vingado, tendo as suas raízes etimológicas no Francês e, por sua vez, no Latim: *perform*, de dar forma, mais *-ans*, do sufixo latino para substantivos derivados de verbos.

Mesmo em inglês, a diversidade de usos exige uma clarificação. É neste sentido que, ao introduzir a obra abrangente *Performance: Critical Concepts*, Philip Auslander começa pela definição disponibilizada por um dicionário:

1. a presentation of an artistic work to an audience for example, a play or a piece of music.
2. the manner in which something or somebody functions, operates, or behaves
3. the effectiveness of the way somebody does his or her job (often used before a noun)
4. a public display of behavior that others find distasteful, for example, an angry outburst that causes embarrassment (informal)
5. something that is carried out or accomplished
6. the performing of something, for example, a task or action
7. the language the a speaker or writer actually produces, as distinct from his or her understanding of the language (Auslander 2003: 1).

Como identifica Auslander, a primeira definição associa o termo desde logo, e em primeiro lugar, ao universo das artes performativas. É a definição que aqui interessa ter como ponto de partida, e que parece estar bem disseminada em inglês. Assim, performance é a realização de uma obra artística perante um público, como um espetáculo de teatro, de dança, uma ópera ou um concerto de música, entre muitas outras possibilidades.

As entradas seguintes, até a sétima, que, como no dicionário português, aponta para o seu uso no campo da linguística, associam o termo ao seu sentido mais antigo e disseminado: fazer alguma coisa ou cumprir uma tarefa. Normalmente, e especialmente em inglês, o termo surge no contexto do mundo dos negócios, no desporto, ou mesmo associado à sexualidade, dizendo sempre respeito à eficiência e a qualidade das ações realizadas numa determinada tarefa.

A quarta entrada, de forma especial, abre caminho para um sentido do termo que interessa explorar. Ainda que num sentido pejorativo, designa um comportamento social, o que conduz a uma nova aceção do termo que se tem desenvolvido no campo das Ciências Humanas, como se verá de seguida. Neste sentido, uma performance é um modo de realizar uma ação no contexto do dia a dia que, sob os parâmetros dos comportamentos sociais, evidencia o próprio ato em si, no sentido de influenciar de algum modo os seus interlocutores.

A sétima entrada refere-se ao uso do termo no campo da linguística, para designar o uso da língua em situações concretas, diferenciada do seu conhecimento e competência, num mesmo sentido da distinção entre *langue* e *parole* proposta por Saussure. Esta

aceção do termo, inaugurada por Noam Chomsky, contribui, como nota Finnegan, para os estudos da oralidade interessados na autonomia destes fenómenos em relação ao texto escrito, que interessa também ter em mente (Finnegan 1992: 92). Outro desenvolvimento do termo, que contribuiu de forma expressiva para a sua divulgação, é consequente do trabalho de John Langshaw Austin, em que o termo serve para qualificar atos de fala que não se limitam a descrever uma determinada realidade, mas são capazes de agir sobre ela (Austin 1975).

Esta variedade de sentidos se desenvolve a partir do início do século XX, ganhando maior visibilidade depois da Segunda Grande Guerra nos Estados Unidos da América e tornando-se central em áreas como a antropologia e a sociologia, a linguística, os estudos de cultura e os estudos artísticos, entre outras disciplinas, numa profusão de abordagens por vezes complementares, por vezes contraditórias.

Algumas das contribuições mais influentes para o seu desenvolvimento e multiplicação são aquelas que, no sentido que se adivinha na quarta entrada do dicionário inglês, apresentam a performance enquanto conceito fundamental para a compreensão das ações e interações humanas em sociedade e das suas manifestações culturais, geralmente centradas na noção de “drama”, como aponta Ruth Finnegan (1992: 91). Neste contexto, é seminal o trabalho de Kenneth Burke, teórico norte americano que salienta a natureza simbólica da linguagem numa abordagem cunhada como *dramatism* (Burke 1966). No mesmo sentido, os estudos de Erving Goffman, adotando também uma perspectiva dramatúrgica, concorrem de forma influente para o desenvolvimento do conceito de performance e de *frame* na teorização e análise das interações sociais e da própria construção de identidade (Goffman 1959, 1974).

Do mesmo modo, a teoria antropológica de Victor Turner influenciou de forma decisiva a apropriação do conceito de performance nas Ciências Humanas e nos Estudos Artísticos. O antropólogo desenvolveu uma abordagem centrada na noção de “drama social”, explorando o trabalho de Arnold Van Gennep sobre os rituais e a sua subdivisão em três fases, organizadas à volta do conceito de “liminalidade” (Turner 1969, 1982, 1986). É a partir deste conceito, e de uma abordagem fundada nos paralelismos entre os processos de transformação social e o drama, que uma aproximação às formas teatrais contemporâneas vem potenciar a sua grande influência no que vieram a ser os estudos de performance.

Com efeito, e muito por influência de Turner, o conceito de performance se desenvolve e faz emergir essa área de estudos específica, ainda que transdisciplinar, de que um dos protagonistas será o norte-americano Richard Schechner (2003, 2006). Ainda que centrado nas artes performativas e no ritual, Schechner propõe uma área de estudo transdisciplinar e uma perspectiva dupla do conceito, que apresenta um cambiante que merece atenção porque, justamente, expressa a sua abrangência: “Certain events are performances and other events less so. There are limits to what ‘is’ performance. But just about anything can be studied ‘as’ performance” (Schechner 2006: 38).

A partir desta distinção, Schechner dá conta do desenvolvimento abrangente do termo, que pode não apenas designar determinados tipos de eventos convencionados culturalmente como servir de conceito essencial para a análise de diferentes fenômenos sociais. Tendo em mente esta abrangência reconhecida por Schechner, interessa observar os fenômenos que configuram o primeiro sentido. Neles se enquadra uma vasta gama de atividades, desde as cerimônias religiosas aos jogos desportivos, para chegar às práticas artísticas, como o teatro, a dança ou a *performance art*, numa variedade de formas que integram o que se tem chamado “artes performativas”.

Neste contexto, e tendo por evidente referência principal as práticas teatrais, Erika Fisher-Lichte propõe uma definição que estabelece os seus elementos essenciais a partir de quatro argumentos relacionados com as especificidades mediáticas, materiais, semióticas e estéticas da performance:

1. Uma performance ocorre pela co-presença física de actores e espectadores, pelo seu encontro e interacção.
2. O que nela acontece é transitório e efêmero. Apesar de tudo, o que quer que ocorra durante a sua realização, manifesta-se como *hic et nunc*, e é experienciado como presente de uma forma particularmente intensa.
3. Uma performance não transmite significados predeterminados. Pelo contrário, é ela que suscita os significados que surgem durante a sua realização.
4. As performances caracterizam-se pela sua qualidade de "acontecimento". O modo específico de experiência que permitem é uma forma particular de experiência liminar. (Fischer-Lichte 2005: 73).

O primeiro argumento estabelece que a performance propriamente dita, no primeiro sentido de Schechner, implica a copresença dos participantes num mesmo espaço, naquilo a que, em português, se tem chamado espetáculo “ao vivo”. Configurando uma forma não mediada de comunicação, “performances therefore differ essentially from texts and artifacts” (Fischer-Lichte 2014: 19).

O segundo argumento estabelece a materialidade da performance, salientando a sua natureza efêmera, transitória. Neste sentido, constitui um evento performativo aquele em

que os seus participantes partilham um evento que é irrepitível, porque não se materializa em nenhum objeto. Qualquer procura por uma fixação e reprodução da performance constitui um objeto outro, numa representação da performance destituída do seu elemento essencial, a transitoriedade. Na ontologia proposta por Peggy Phelan, este é um dos estatutos fundamentais da performance, o que configura um elemento de resistência à reprodutibilidade da obra artística na era de que falava Walter Benjamin (1992).

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology (Phelan 1993: 146).

O terceiro argumento de Fischer-Litche é fundamental, configurando uma especificidade semiótica, nos termos da autora, e está estritamente associado aos anteriores. Contextualizados num espaço e num tempo determinados, os sentidos da performance emanam justamente das ações e interações entre os seus participantes. Assim, todos contribuem simultaneamente para a sua concretização, independentemente da existência de um guião, de uma encenação ou de um texto predeterminado. Este argumento baseia-se no facto de que, em performance, devido à copresença, no sentido temporal e espacial, produção e receção são simultâneas, interferindo continuamente entre si. Como nota Finnegan, é inevitável neste ponto alguma controvérsia, pelo menos no que diz respeito ao que se entende por “sentido” e “significado” e os seus processos de produção, o que escapa ao universo do presente estudo (Finnegan 1992: 110). No entanto, para fundamentar o argumento é suficiente o reconhecimento do papel essencial da assistência na intensidade performativa e no comportamento dos performers.

Even the apparent absence of physical participation by listeners or observers is worth attention, for this too affects the performance, moulded as it no doubt is by shared conventions about how participants should act or about what a performance is and should be. So too is the question of how far such conventions are followed, or whether they are contested by certain groups or individuals: disruptions can be illuminating too (ibidem: 111).

Tendo por referência as práticas artísticas performativas, é possível compreender que, enquanto atores, bailarinos, cantores, músicos ou, claro, narradores realizam as suas ações, a assistência reage de forma mais ou menos perceptível, de acordo com o seu grau de participação e de interação. Essas reações são, consciente ou inconscientemente, percebidas pelos performers, influenciando-os por sua vez, o que pode ser para a

assistência mais ou menos perceptível. De qualquer modo, sejam mais ou menos perceptíveis estas interações, são elas que constituem efetivamente a performance, que condicionam o comportamento de todos os participantes e, em última instância, moldam os seus sentidos possíveis.

O último argumento salienta, bem enquadrado nos estudos de performance e na influência de Turner, a natureza específica da performance enquanto experiência fora do tempo e do espaço da vida quotidiana, dotada de capacidade transformadora. Ainda que o conceito de “liminalidade” esteja, como foi dito, no centro das atenções de muitas abordagens dos estudos de performance e opere também, por influência destes, em trabalhos sobre as práticas de narração oral, como os de Joseph Sobol (1999) e Patrick Ryan (2003), não é um argumento fundamental na abordagem deste estudo ao evento performativo. Importa, antes de mais, reconhecer que a natureza não mediada, a efemeridade e os processos explícitos de cocriação da performance estabelecem uma experiência particular, em que sobressai o seu caráter de evento: momento especial, temporal e espacialmente, destacado do fluxo do quotidiano.

Assim, a performance é um processo irrepitível e imprevisível, concretizando-se na interação entre todos os participantes, indissociável do seu contexto sociocultural, como salientam outros autores que aqui servem de referência fundamental (Bauman 1986, Finnegan 1992). Ainda que possa estar condicionada pelas ações daqueles que assumem o papel de performers, por uma encenação e um texto pré-fixados, mesmo realizando ações que de algum modo são preparadas e repetidas, o seu desencadeamento não é totalmente controlado por nenhum dos seus participantes, mas pelo encontro entre estes.

Há propostas artísticas que justamente destacam este processo, evidenciando a performance enquanto obra criada num momento particular e partilhado, como os *happenings* de Kaprow ou os espetáculos dos *Living Theatre*, para referir alguns dos casos mais célebres, ou como se tem visto, naturalmente, a prática de muitos artistas enquadrados nos movimentos de narração oral. Por outro lado, outras propostas centram-se no cumprimento de um guião pré-definido, como obras de *ballet* ou de ópera, estando por isso menos condicionadas pelas circunstâncias. No entanto, em graus de intenção e perceptibilidade distintos, qualquer performance está sujeita ao processo aqui descrito e decorre de uma negociação consciente entre performers e assistentes, fundando uma experiência particular quando comparada com outras práticas artísticas que não preveem

uma concretização performativa e que, assim, propõem outros modelos poéticos, como o serão a literatura ou o cinema.

É neste sentido que nesta área de estudo, como é possível identificar através da edição abrangente de Philip Auslander, *Performance – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Auslander 2003), a teoria tem vindo a desenvolver abordagens que centradas não apenas nas ações do performer, mas também no papel da assistência, na função social destes eventos e, ainda, nas questões da corporalidade dos performers ou das representações de género. Comuns, também, são as abordagens comparativas entre as formas ditas ocidentais e aquelas provenientes de outros contextos geográficos e culturais, como o teatro africano ou a dança oriental, ainda que não sem controvérsia, especialmente devido à evidente fragilidade de uma análise de outras culturas partindo de modelos ditos ocidentais.

No entanto, interessa notar que estes estudos dedicados às formas reconhecidas como performance, na primeira aceção de Schechner, em parte devedoras de uma antropologia do ritual, e em parte das abordagens sociais dramatúrgicas, organizam-se essencialmente à volta do conceito de “drama”. Neste campo, assim, pouca ou nenhuma atenção têm merecido as formas mais narrativas, seja no âmbito das práticas ditas tradicionais, seja nas práticas teatrais centradas na figura do narrador. Na organização da obra atrás referida, Auslander segue as duas aceções propostas por Schechner e é sob a segunda categoria, *as performance*, que inclui a única contribuição da parte dos estudos de folclore dedicados à narrativa oral, com um artigo de Richard Bauman (ibidem). Assim entendido, o ato de contar histórias oralmente não pertence ao grupo dos fenómenos que “são” efetivamente performance, mas ao grupo de fenómenos que podem ser observados “enquanto” performance. Este é um sinal da marginalidade do ato de contar no pensamento sobre a performance propriamente dita, ou seja, enquanto evento cultural convencionado. Como se observou a propósito dos problemas de definição do objeto de estudo, a natureza ubíqua do ato de contar histórias e a sua imersão nas atividades quotidianas têm relevado o seu estudo para a esfera do social.

Deste modo, a centralidade do “drama” nos estudos de performance e a ausência de um pensamento sobre a narrativa oral torna necessário preterir as abordagens e preocupações normalmente presentes nos estudos de performance em prol daquelas que, mesmo se numa perspetiva do ato enquanto performance e não como performance em si, se centram nas práticas de contar histórias. É assim, na área dos estudos da tradição oral e

do folclore, especialmente nas perspectivas que procuram salientar as condições de transmissão desses textos e os aspetos poéticos a ela associados, que os usos do conceito efetivamente parecem contribuir de forma mais eficaz para a presente reflexão:

These terms have been emerging as major organizing concepts for the recording and analyzing of oral forms. They are particularly developed among “performance-oriented” American anthropologists/folklorists who urge that oral expression and verbal art is realized in performance rather than as verbal or writable text (Finnegan 1992: 13).

Entre os trabalhos referidos, o de Richard Bauman é de toda a pertinência, por disponibilizar uma aceção do conceito de performance e uma metodologia que são de grande utilidade. A definição do folclorista norte-americano se adequa à ubiquidade do objeto de estudo ao apresentar o conceito enquanto modo específico de comunicação verbal:

Fundamentally, performance as a mode of spoken verbal communication consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence. This competence tests on the knowledge and ability to speak in socially appropriate ways. Performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer’s display of competence. Additionally, it is marked as available for the enhancement of experience, through the present enjoyment of the intrinsic qualities of the act of expression itself. Performance thus calls forth special attention to and heightened awareness of the act of expression and gives license to the audience to regard the act of expression and the performer with special intensity (Bauman 1984: 11).

Assim, naturalmente centrada na comunicação verbal, pela própria natureza dos objetos de referência, esta aceção do termo parece salientar os aspetos mais pertinentes para o estudo das práticas da narração oral. Neste sentido, performance não designa em absoluto um tipo de evento, mas um modo particular de comunicar que, destacado da ordem do coloquial por parâmetros reconhecidos culturalmente, empresta à ação uma intensidade especial, ao executante uma responsabilidade acrescida, e ao observador uma atenção intensificada e um direito de avaliar esteticamente o desempenho do anterior.

### **1.1. Contratualizando a performance**

Na perspectiva de Bauman performance consiste num enquadramento particular do ato comunicativo, um *frame* específico, nos termos de Goffman (1974). Esse enquadramento configura elementos metacomunicativos culturalmente convencionados, que permitem reconhecer e interpretar o ato comunicacional enquanto performance, isto

é, enquanto ação destacada do fluxo das interações sociais quotidianas, assim apreendida de forma intensificada. A esse processo Bauman chama *keying*, utilizando novamente um conceito explorado por Goffman a partir de Gregory Bateson, que consiste, enfim, numa contratualização entre os interlocutores sobre a natureza da própria interação e dos seus sentidos:

All framing, then, including performance, is accomplished through the employment of culturally conventionalized metacommunication. In empirical terms, this means that each speech community will make use of a structured set of distinctive communicative means from among its resources in culturally conventionalized and culture-specific ways to key the performance frame, such that all communication that takes place within that frame is to be understood as performance within that community (Bauman 1984: 16).

Tendo em conta práticas da tradição oral, Bauman identifica alguns desses meios metacomunicativos que permitem concretizar a contratualização: a presença de códigos específicos, uma linguagem figurativa, a profusão de paralelismos e de elementos paralinguísticos, a utilização de fórmulas convencionadas, um apelo à tradição, uma despreensão da performance em si, entre outros. Esta lista, como reconhece o autor, serve apenas para chamar a atenção para a diversidade de meios possíveis:

A list of the kind just given is ultimately of only limited utility, for the essential task in the ethnography of performance is to determine *the culture-specific constellations of communicative means that serve to key performance in particular communities* (ibidem: 22, *italico no original*)

Assim, interessa observar os elementos que, no contexto específico de cada performance, operam a contratualização do ato performativo. Como reconhecido anteriormente, muitos eventos de narração não têm lugar em espaços dedicados à realização de espetáculos. Do mesmo modo, muitos eventos realizam-se no contexto de outras atividades, configurando eventos indiferenciados. Por outro lado, nas práticas de narração oral muitos eventos não disponibilizam os elementos culturalmente convencionados de contratualização da performance, como o palco, a mudança de luzes, um figurino especial ou uma aparelhagem técnica para a amplificação do som, entre outros. Mesmo os eventos realizados em espaços convencionais e que seguem os protocolos estabelecidos dos espetáculos de palco, apresentam ambiguidades devido à natureza coloquial e informal da performance de alguns dos artistas dos movimentos de narração oral. A natureza de uma prestação muitas vezes desprovida de elementos cénicos, configurando um discurso dirigido à assistência, ou uma apresentação pessoal coloquial, apresentam matizes intencionais aos contratos estabelecidos com a assistência.

A diversidade de modelos de eventos e de contextos exige do narrador uma gestão diferenciada em cada caso, o que configura um dos aspetos mais delicados da arte de contar histórias. E é neste sentido que observar os elementos de contratualização gerenciados pelo performer é essencial para a compreensão da prática destes narradores.

Assim, além dos elementos de contratualização mais facilmente identificados, como a ocupação de um espaço físico destacado por parte do performer ou de uma apresentação realizada por um organizador, entre muitos outros, interessa salientar aqueles que parecem de forma mais evidente responsabilidade do próprio performer. E, tendo em conta a prática destes narradores, é possível reconhecer a presença de alguns dos mesmos elementos identificados por Bauman nas práticas ditas tradicionais, naturalmente, de forma mais expressiva no caso de artistas identificados com o vetor revivalista, que têm por paradigma esses modelos.

O primeiro tipo de elemento está relacionado com especificidades linguísticas que permitem identificar naturalmente o enquadramento performativo. Segundo Bauman, códigos especiais comuns nessas práticas são, por exemplo, uma linguagem menos vernacular ou dotada de arcaísmos (ibidem: 17). De facto, esta forma de falar “à antiga”, que joga com os imaginários normalmente presentes nos repertórios destes artistas, é um elemento distintivo do ato performativo, no caso das práticas de narração oral. O uso de um vocabulário que inclui termos ou formas verbais em desuso, mas que imediatamente se reconhecem como “antigos” ou “populares”, está muito presente, o que é sinal da influência de um vetor revivalista. Estes mecanismos são observáveis de forma evidente no caso de António Fontinha (1) ou de Nicolás Buenaventura (1).

Outro elemento presente no processo de enquadramento da performance narrativa é, como nota Bauman, uma linguagem figurativa: “no single feature or device figures more consistently or prominently in account of characteristics of verbal art than figurative language” (ibid.).

As fórmulas de abertura e de encerramento são outro elemento de contratualização do enquadramento performativo muito presente. Expressões como “era uma vez” ou “há muito, muito tempo”, ainda que não consistam em fórmulas versificadas, são um dos elementos mais identificáveis na prática de contar histórias, que os artistas utilizam com profusão, especialmente quando se trata de relatos tradicionais, como identifica também Marina Sanfilippo (2007: 213-218) ou Anne Pelowski (1990: 193-200).

Os dois últimos elementos enumerados por Bauman têm especial interesse na observação das práticas de narração oral, permitindo de forma imediata a identificação das influências de um vetor revivalista. O apelo à tradição e a despretensão performativa estão muito presentes na prática destes artistas, e complementam-se. Como se viu na apresentação desse vetor, o posicionamento do artista para com o seu repertório tende para um despretensão autoral e performativa, assumindo-se como mero transmissor de um património coletivo. É neste sentido que muitos narradores apelam a uma tradição que os antecede, por vezes identificando mesmo as suas fontes, como o fazem António Fontinha (1), Virginia Imaz (1) ou Ben Haggarty (1). Do mesmo modo, a despretensão performativa, através da manifestação de uma informalidade e proximidade com a assistência, expressa na maior parte das vezes por uma simplicidade linguística, prosódica e gestual, permite estabelecer um determinado tipo de contrato de fruição, como será analisado no sexto capítulo. Nestes casos, como nota Bauman, “a disclaimer of performance serves both as a moral gesture, to counterbalance the power of performance to focus heightened attention on the performer and a key to performance itself” (Bauman 1984: 22).

Os exemplos acima servem para chamar a atenção para o papel central dos mecanismos utilizados por estes artistas, de forma mais ou menos conscientemente, na prática performativa. Conforme se tem procurado salientar, a diversidade de contextos e de modelos de eventos onde é possível observar estas práticas tende para uma subversão dos procedimentos que permitem reconhecer uma performance propriamente dita, no primeiro sentido de Schechner. Muitas vezes imersas no conjunto de outras atividades, configurando eventos indiferenciados em espaços não institucionalizados da cultura, é justamente num movimento constante entre a situação conversacional e a narração de histórias, em cambiantes que reequacionam continuamente o contrato de fruição e de participação, que estes artistas operam os aspetos mais interessantes das práticas de narração oral.

Mesmo no caso de eventos diferenciados, ou seja, claramente identificados como performance, como os espetáculos de contos realizados na programação de teatros ou de festivais especializados, o habitual despojamento ou a simplicidade cenográfica e técnica, bem como o prosaísmo gestual e linguístico, tendem para a diluição dos limites entre coloquialidade e performance, numa poética que, como se reconhece essencialmente nos

discursos revivalistas, tem por paradigma as práticas domésticas e comunitárias de narração.

Aqui reside, assim, a operacionalidade de um conceito de performance relativo e não absoluto, que permite observar a complexa dinâmica que pode, como salienta Finnegan, abarcar “from full-scale orchestrated programmes before an audience at some scheduled place and time, right through to the more or less impromptu telling of an anecdote during informal conversation” (Finnegan 1992: 92).

Tendo em conta a ubiquidade do ato de contar, a coloquialidade e a sobriedade técnica de muitas dessas propostas parece mais pertinente uma aceção inclusiva do termo em detrimento da proposta dupla de Schechner. E, mesmo não considerando apenas os eventos de narração oral, muitas práticas artísticas encontram-se em áreas limítrofes em que uma distinção entre *is* e *as* performance não é evidente.

## **1.2. Serão versus espetáculo**

Ao ter em conta a natureza diversa dos eventos observados e a forma dinâmica como estes artistas operam a contratualização da performance, importa adotar uma aceção relativa do conceito de performance. Pretende-se um modelo de análise capaz de compreender o jogo de tensões entre os contratos de proximidade e informalidade e as propostas de maior intensidade poética, cambiantes que configuram um dos aspetos fundamentais destas propostas artísticas.

As inclinações dos processos criativos para a espontaneidade ou para um regime de ensaios encontram os seus correspondentes no que diz respeito aos modelos de performance. Dependentes da influência dos vetores, e por isso associados a um entendimento da prática artística, surgem essencialmente duas tendências visíveis nas propostas poéticas dos artistas e nos modelos de evento propostas pelos programadores. Veiculam, desde logo, um discurso reflexivo sobre a própria prática, visível nas opções dos espaços e da organização dos mesmos, nos meios de comunicação e divulgação, bem como, em última instância, nas terminologias adotadas para nomear tipos de eventos que procuram se distinguir das práticas instituídas nos espaços oficiais da cultura.

Estas duas tendências não devem ser entendidas enquanto dicotomia, mas enquanto uma linha contínua que apresenta, de uma lado, o paradigma do “serão” e, do outro, o do “espetáculo”. Entre um oposto e outro dessa linha, várias posições são possíveis e os limites entre algumas propostas podem ser muito ténues. Ainda assim, são claros os

discursos por detrás desses dois opostos do contínuo. No caso do “serão” está em causa a recriação de um modelo tradicional, que por isso se enquadra no vetor revivalista e veicula todas as ideias e preocupações que a ele estão associados: a informalidade, o espaço não institucionalizado, as relações comunitárias, a ausência de produção cénica, a suposta espontaneidade e coloquialidade de um ambicionado carácter de oralidade. Por sua vez, no caso do “espetáculo” está em causa uma demanda artística que pretende reproduzir uma proposta de atuação e de fruição de outras artes performativas, em que sobressai o discurso de legitimação da narração oral nos espaços instituídos. Na prática, caracteriza-se por uma formalidade estética, pela opção por salas de espetáculos, pelas relações tendencialmente distanciadas entre artista e público, pelo investimento na produção cénica e, desde logo, por processos de ensaio próximos de outras práticas performativas e teatrais, como atrás observado.

No que diz respeito ao paradigma do “serão”, importa reconhecer que a predominância do vetor revivalista nos movimentos de narração oral o torna transversalmente presente na prática dos artistas. Como se tem vindo a salientar, corresponde a um modelo de evento que propõe informalidade, espontaneidade e horizontalidade, procurando reatualizar as práticas tradicionais que pertencem à memória, ou melhor, à recriação de um quotidiano pré-industrial de que estavam ausentes os novos meios de comunicação.

Simon Heywood analisa este paradigma através do trabalho de Allesandro Falassi, *Folklore by the Fireside: Text and Context of the Tuscan Veglia*, recorrendo ao exemplo toscano para falar de uma prática observada em muitos contextos culturais (Heywood 2000: 83-86). Com efeito, os eventos de narração oral analisados por Heywood na sua tese perseguem claramente este paradigma. Sobre as ideias inerentes a este tipo de programação, afirma o autor: “These ideologies were essentially imaginative reconstructions of what the lost tradition, so understood, must or ought to have been like” (ibidem: 297).

Em Portugal, uma das primeiras iniciativas de programação de eventos de narração oral para público em geral, senão a primeira, dinamizada por António Fontinha e Ângelo Torres em 1996 no Chapatô, em Lisboa, intitulava-se *À Lareira*. O título assumia o paradigma do “serão”. E, com efeito, muitas programações que se seguiram adotaram nomes semelhantes, sem necessariamente ter havido qualquer relação de continuidade com essa experiência pioneira. São disto exemplo, entre muitos outros, os *Serões à*

*Lareira*, organizados pela Biblioteca Municipal de Redondo desde 2008, ou ainda, sem fazer referência à lareira, mas evidentemente chamando a si o paradigma, os *Contos Doutra Hora*, já aqui referidos, que têm lugar na Biblioteca Municipal de Montemor-o-Novo desde 2010. Na Biblioteca de Redondo, o evento se realiza numa sala com uma lareira, ou “lume de chão”, como normalmente se diz naquela região, onde o fogo está aceso e ao lado do qual se sentam aqueles que vão contar histórias. Na Biblioteca de Montemor-o-Novo, o evento acontece preferivelmente no pátio, sempre que as condições climáticas o permitem. No dois casos, serve-se comidas e bebidas ao público após a sessão, no sentido de prolongar a convivência social. Este tipo de evento no espaço da biblioteca se repete em inúmeros tipos de espaço, cuja abundância e diversidade, em Portugal e no estrangeiro, tornam excessiva uma enumeração.

Também os festivais, apesar de envolver equipas administrativas e um maior investimento na imagem e na comunicação, chegando a um público mais vasto, e de integrar um maior número de artistas, podem apresentar uma tendência para o “serão”, que se manifesta na sua própria denominação. Neste sentido, alguns eventos organizados em contextos em que a língua inglesa não prevalece optam por uma terminologia que faz protagonista a relação entre artistas e públicos. Neste caso, em contextos de língua espanhola e portuguesa, alguns festivais optam pelo termo “encontro” em vez de “festival”. Exemplos da utilização desta terminologia são o *Boca do Céu – Encontro Internacional de Contadores de Histórias*<sup>39</sup>, no Brasil, ou o *Encuentro Internacional de Narración Oral*, no contexto da Feira do Livro de Buenos Aires<sup>40</sup>, entre outros.

Assim, se as denominações evocam de forma evidente uma ideário em que o “serão” é o paradigma, esta tendência é visível, acima de tudo, na própria organização do evento, na disposição dos espaços, na opção dos locais de realização e, especialmente, nos modelos de participação, que permitem criar dinâmicas de convívio. É neste sentido que, além das bibliotecas, os cafés, os bares e associações culturais tornam-se espaços de eleição para a realização de eventos de narração oral sob o paradigma do “serão”, em detrimento das salas de espetáculo. Mas, se o paradigma do “serão” está associado ao tempo noturno do trabalho comunitário e das reuniões familiares, os princípios de informalidade e horizontalidade aí implicados podem ser reatualizados noutros espaços e

---

<sup>39</sup> <http://bocadoceu.com.br/> (acedido a 26 de março de 2016).

<sup>40</sup> <http://www.el-libro.org.ar/internacional/culturales/encuentro-de-narracion-oral.html> (acedido a 26 de março de 2016).

horários. Efetivamente, o paradigma está desde logo presente na opção de uma terminologia específica. Das “horas do conto” nas bibliotecas às iniciativas em contexto escolar, dos eventos nos cafés e nas associações culturais, tanto em Portugal como no estrangeiro, as iniciativas enquadradas no vetor revivalista rejeitarão o termo “espetáculo”. No caso português, por exemplo, a programação de eventos de narração oral tem preferido utilizar, de forma generalizada, o termo “sessão de contos”. Espelha-se aqui, assim, uma atitude comprometida em distinguir os modelos relacionais do “serão” daqueles normalmente associados ao seu paradigma oposto, o “espetáculo”.

Como se referiu na descrição do vetor revivalista, em especial das suas propostas de relação, os eventos realizados sob o paradigma do “serão” sugerem uma diluição da fronteira entre o performer e a assistência, podendo mesmo chegar ao ponto de uma participação coletiva em que o artista é apenas um mediador. São disto exemplo, em Portugal, o *Estória, História*, as *Histórias do Princípio do Mundo*, eventos já aqui referenciados, ou ainda, mais recentemente, os *Contos da Avó*. A par com um modelo de relação que procura diluir a fronteira entre performer e assistência, estas experiências trazem o evento “de volta” ao seu lugar de origem: o espaço privado. Estas três programações, realizadas a norte do país, propunham e propõem sessões de contos em casas particulares, nos espaços tradicionalmente dedicados ao convívio familiar e comunitário. Em todos estes casos, o anfitrião cumpre uma função destacada ao longo do evento e ao narrador convidado cabe um papel complexo e delicado: o de mediador. Exemplo evidente e já referido deste modelo de evento é a sessão realizada por António Fontinha em Pena Seca, no contexto da programação *Pelo São Martinho, Contos, Castanhas e Vinho*, organizada pela mesma equipa que esteve por detrás do *Estória, História* (Fontinha1). Efetivamente, António Fontinha o narrador tem-se especializado em eventos desta natureza, sendo um dos seus grandes dinamizadores junto dos programadores. O seu entendimento do papel do narrador contemporâneo e as suas propostas artísticas, nas quais se enquadra, de forma expressiva, a experiência do trabalho de recolha de contos, adequa-se naturalmente a uma prática cujo objetivo é estimular a assistência a contar histórias.

Com efeito, o paradigma do “serão” não é veiculado apenas pelos modelos de evento propostos pela programação. Antes de mais, está presente, desde logo, e como descrito, nos próprios processos criativos e, por sua vez, nas propostas artísticas dos próprios narradores. É quando confrontada com situações de grande formalidade que

uma tendência para este paradigma se expressa de forma mais marcante na prática destes artistas, na capacidade de “informalizar” o espetáculo. Assim, interessa voltar a salientar que as manifestações práticas dos discursos revivalistas e estetizantes, bem como dos seus paradigmas, entre eles o do “serão” e do “espetáculo”, não configuram tipologias, mas tendências que podem mesmo conviver, ainda que aparentemente de forma paradoxal, como também nota Simon Heywood (2001:6).

Pelo contrário, o paradigma do “espetáculo” encontra o seu lugar no seio dos movimentos de narração oral ao determinar discursos e práticas identificadas com um vetor estetizante. A tendência para este paradigma constitui uma clara procura de legitimação da disciplina enquanto prática artística merecedora de ocupar os espaços instituídos, as salas de espetáculos, e de beneficiar dos programas de subvenção e apoios públicos, finalmente integrada no mercado das agendas culturais.

Mais visível em certos contextos do que noutros, mas ainda assim transversal a todas as realidades, muitos artistas e espaços de programação optam pelo modelo espetacular. No contexto europeu, esta tendência é porventura mais visível em países como a França e a Inglaterra, ainda que as lógicas do mercado cultural impulsionem a adoção deste modelo de forma generalizada. Um dos mecanismos mais evidentes de aproximação ao paradigma do “espetáculo” parte das próprias estruturas de programação, quando solicitam ao narrador um título para a sua prestação, mesmo quando esta não configura, da parte do artista, uma proposta de espetáculo. Conforme nota Patrick Ryan, esta é uma prática corrente no caso dos festivais (Ryan 2003: 48). No sentido de integrar a prestação de um narrador num determinado programa de espetáculos, é normalmente exigido que este disponibilize um título para a sua apresentação, mesmo quando trabalha normalmente a partir do seu repertório, tomando opções relativas ao que contar de acordo com as dinâmicas do evento. Assim, ainda que mais ou menos engajados num discurso revivalista, estes narradores acabam por assimilar no seu trabalho um tipo de organização de repertório que lhes permite satisfazer as exigências da programação cultural instituída, como é o caso de Ben Haggarty (2), Virgínia Imaz (3) ou Heidi Dahlsveen (2).

Por outro lado, como se viu no ponto anterior, outros narradores assumem o paradigma “espetacular” nos seus próprios processos criativos, adotando regimes de ensaios, como acontece em outras práticas performativas. Nestes casos, os narradores criam e promovem espetáculos do mesmo modo que o faz uma companhia de dança ou teatro. Estes espetáculos podem ser centrados ou numa narrativa única, como é o caso de

*The Grateful Dead* de Ben Haggarty (1), ou num alinhamento de contos enquadrados, como é o caso de *Dar a Luz* de Nicolás Buenaventura (1).

Nos casos do modelo espetacular, é visível um maior investimento nos aspetos cénicos, como o desenho de luz, em primeiro lugar, o cenário e o figurino. Importa salientar, no entanto, que estes se caracterizam desde logo por uma resistência à representação, como se verá de seguida. O despojamento cenográfico, sem elementos representativos dos universos narrativos, e um vestuário que procura veicular neutralidade são notórios mesmo em casos de grande investimento formal, como *Dar a Luz* de Nicolás Buenaventura (1) ou *Pas de Deux* de Abbi Patrix (1).

No entanto, como se tem vindo a salientar, mesmo os narradores tendencialmente enquadrados num vetor estetizante, graças a uma atividade profissional de grande diversidade contextual, são capazes de responder às propostas poéticas do paradigma do “serão”. No contexto deste estudo, Abbi Patrix é um bom exemplo dessa versatilidade, tendo sido possível observar o narrador em ação em modelos de evento muito distintos, como no “espetáculo” *Pas de Deux* no Teatro 14 em Paris (Patrix 1) ou na “sessão de contos” realizada na antiga estação ferroviária de Pougne-Hérisson (Patrix 2). O narrador reconhece no seu percurso dois caminhos complementares mas distintos: um a partir de um repertório pessoal, que se desenvolve na atividade de narrador confrontado com a diversidade de contextos e públicos que o ofício propõe; outro marcado pela produção e criação de espetáculos, na aceção mais comum do termo, em processos criativos tendencialmente estetizantes. Estes dois percursos paralelos conjugam, assim, os dois paradigmas contrários que alimentam as práticas de narração oral: o “serão” e o “espetáculo”. Nas palavras do narrador:

Moi j'ai commencé par le spectacle, c'est ça qui m'intéressait. Après ma vie de conteur dans les veillées elle se fait naturellement, comme ça, sans y penser. Parce que il y avait l'opportunité, parce que c'est ça qui intéressait les gens beaucoup plus que le spectacle. Moi, j'étais toujours un militant pour le spectacle. Parce que dans le spectacle il y a l'artiste et il y a le travail, il y a l'évolution, il y a la réflexion (Patrix 3 00:52:05-00:52:40).

O narrador expressa a necessidade de se adequar às exigências das programações influenciadas pelo paradigma do “serão”, reconhecendo, no entanto, a sua inclinação pessoal para o paradigma oposto. Na sua prática, assim, “serão” e “espetáculo” complementam a atividade profissional do narrador. Outros artistas observam também esta distinção entre duas áreas de trabalho que, como em tudo o que diz respeito à prática dos narradores, se expressa, antes de mais, no seu repertório. Nicolás Buenaventura e

Virginia Imaz testemunham que nos seus repertórios individuais existem *corpus* que formam “espetáculos” e outros que servem para operar situações de “serão”, em que lhes é pedido que contem histórias em pequenas prestações ou de forma partilhada com outros narradores (Buenaventura 3, Imaz 3).

No entanto, importa sublinhar novamente, o “serão” e o “espetáculo” são pontos opostos de um contínuo que apresenta infinitas possibilidades de modelos e cujos elementos se interpenetram continuamente. Num mesmo evento é possível reconhecer estas forças em diálogo, onde ora uma, ora outra, ganham protagonismo. No entanto, como se tem vindo a afirmar, mesmo em casos de propostas artísticas que privilegiam o “espetáculo”, com consequência nos próprios processos criativos do artista, o paradigma do “serão” e a influência dos discursos revivalistas continuam presentes. Como referido no ponto anterior, o paradigma do “serão” é omnipresente em todas as propostas artísticas enquadradas nos movimentos de narração oral. Isto se deve, em grande parte, à presença de um narrador efetivo cujo discurso é dirigido à assistência, que utiliza uma linguagem verbal e gestual que, ainda que poética, se funda na coloquialidade, e que opera a nível metanarrativo, visando explicitamente uma estética de proximidade. Mesmo no caso de propostas que seguem o modelo “espetacular”, sugerindo uma aparente distanciação entre performer e assistência, como se verá mais à frente, continua presente o elemento essencial do “serão” fundador dos discursos sobre as práticas de narração oral : a relação.

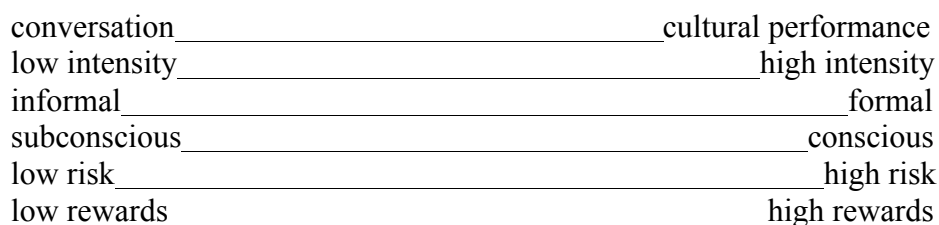
Centradas na questão da relação com a assistência, as propostas dos artistas observados neste estudo são consciente e manifestamente condicionadas pelos seus contextos e participantes. Se, como em qualquer ato performativo, todos estes elementos do evento influenciam a sua construção e os seus sentidos, no caso das performances normalmente observadas no universo da atividade destes narradores, essa determinação configura o aspeto poético de maior investimento. Gerir os contextos, os espaços e a relação entre os participantes do evento é um campo de ação fundamental no ofício destes artistas.

### **1.3. Contínuo da performance**

Tendo em conta a diversidade de contextos e de modelos de eventos, bem como uma relação direta com a assistência, deve reconhecer-se que a prática dos narradores implica de forma muito expressiva a gestão do enquadramento da performance. Esta é,

de facto, uma dimensão fundamental do trabalho do narrador: a gestão de diferentes contratos de fruição, tendo em conta o contexto da performance, bem como o jogo de tensões entre os paradigmas do “serão” e do “espetáculo”. O ato performativo de narrar e, por conseguinte, a prática destes artistas, abrange uma grande variedade de possibilidades que pode ir desde o relato imiscuído num jantar temático até ao espetáculo realizado no teatro, com bilheteira, luzes e protocolos bem definidos de comportamento. Neste sentido, Michael Wilson disponibiliza um instrumento de análise que permite operar sobre os diferentes graus de contratualização performativa, essencial para a compreensão destes matizes manifestos na prática destes artistas (Wilson 2006).

Alcançando a diversidade possível de intensidades de um ato narrativo, Micheal Wilson propõe, ao contrário de um modelo que pense uma fratura evidente entre *is* e *as* performance, como na abordagem de Schechner, um “contínuo” que estabeleça um gradação dinâmica entre opostos ideais: de um lado, a conversação informal, do outro, o espetáculo convencionado. A este eixo, que apresenta dois absolutos opostos, Wilson chama *performance continuum*. O modelo do contínuo é graficamente representados do seguinte modo pelo autor (Wilson 2006: 9):



Assim, este contínuo assume que os processos de contratualização estão presentes em qualquer ato de narração, seja num relato diário à mesa do jantar como numa recitação épica no palco principal de um festival. De um lado do contínuo está a narração contextualizada na situação conversacional, num absoluto ideal, indiferenciada do diálogo. Do outro lado, está a performance propriamente dita, como estabelecida pela categoria *is* de Schechner.

Entre um oposto e outro, a performance apresenta uma gradação com variantes subtis, que se prendem, antes de mais, com a natureza do contrato estabelecido entre os participantes. Essa contratualização é operada a um nível metacomunicacional, em grande parte, por convenções culturais que permitem estabelecer a intensidade performativa do evento. À medida que a intensidade aumenta, as convenções são mais estritas, maior é a responsabilidade do performer, mais atenção prestam os seus

interlocutores e, também, mais exigente é a sua avaliação. Por sua vez, se a tendência para um ou outro oposto absoluto estabelece o nível de formalidade do evento e das relações entre participantes, opera também, segundo Wilson, diferentes níveis de consciência, por parte do performer, sobre o seu papel no evento, a sua responsabilidade poética, ou os riscos e recompensas sociais daí consequentes.

A posição da performance no contínuo é estabelecida desde logo por elementos por vezes independentes da ação do performer, que se prendem com as convenções culturais associadas a determinados contextos. Um evento no espaço da biblioteca estabelece *a priori* uma posição distinta no contínuo de uma sala de espetáculos municipal. Do mesmo modo, um festival enquadra uma performance de forma distinta de uma programação num café. Uma sessão para vinte pessoas implica uma intensidade e formalidade distinta de um espetáculo para duzentos assistentes. A intensidade de divulgação, o discurso nela utilizado, ou os preços do bilhetes estabelecem, antes de qualquer intervenção do performer, uma tendência de posicionamento no contínuo da performance.

No entanto, uma tendência para a situação conversacional ou para o seu oposto ideal é operado pelo performer ao longo de toda a performance, de forma dinâmica, contratualizada continuamente com os seus interlocutores através de elementos linguísticos e paralinguísticos, como o uso de uma linguagem mais ou menos cuidada, ou uma menor ou maior modulação vocal, de elementos gestuais e visuais, como a naturalidade ou estilização gestual e a formalidade ou informalidade do vestuário, entre outros. A gestão de todos esses elementos, realizada *in loco* pelo narrador, em performance, de acordo com as exigências e objetivos do evento e com as suas inclinações pessoais e poéticas, como uma tendência para o paradigma do “serão” ou do “espetáculo”, constitui um dos aspetos mais interessantes da prática dos narradores orais. Exige uma consciência apurada do lugar e do momento, um diálogo consciente com a sua assistência, e uma grande versatilidade poética. Com se tem vindo a realçar, este é o aspeto que envolve algumas das competências fundamentais da atividade profissional:

Professional storytellers, as a rule, will operate in the top half of this Continuum and platform storytelling largely takes place in the top quarter. Of course, individual storytellers will operate at different points on the scale according to the context in which they are working and will even at times vary their position within a single story. This ability to move up and down the Continuum is part of the skill and artistry of the professional teller and is closely linked to the idea of managing one's identity according to the demands of the event, the space and the audience (Wilson 2006: 11).

O narrador pode subverter o enquadramento determinado *a priori* pelo contexto. Ele pode, por exemplo, apresentar-se informalmente na programação principal de uma sala de espetáculos ou, pelo contrário, produzir uma distância evidente na sua relação com a assistência de uma “roda de contos” ao utilizar uma linguagem e uma gestualidade estilizada. Além disso, o posicionamento no contínuo pode oscilar ao longo da performance, o que está estreitamente relacionada com a gestão da relação com a assistência. Uma tensão entre as exigências do contexto e os interesses do próprio narrador, no que diz respeito à gestão do posicionamento no contínuo, configura um dos elementos principais destas práticas artísticas. A capacidade de partir de uma conversa para uma narração poeticamente intensa ou, pelo contrário, de estabelecer uma atmosfera íntima num espetáculo para duzentos assistentes na penumbra são exemplos dessa agilidade, competência que permite a movimentação entre diferentes pontos do contínuo da performance.

## 2. NARRAÇÃO

Como se viu na descrição da “viragem narrativa” enquanto fator dinamizador dos movimentos de narração oral, a ideia de contar histórias está hoje em toda a parte. O paradigma do *homo narrans* estabelece a natureza ubíqua de contar histórias: ao entender o Homem como ser que conta, que se conta a si mesmo e que compreende o mundo através das histórias, é inevitável pensar que sempre que alguém comunica está efetivamente a narrar alguma coisa.

Torna-se necessário assim desenredar conceitos, investigando se de facto tudo o que se comunica pode constituir uma narrativa, se pode haver uma narrativa sem o ato de narrar, e um ato de narrar sem narrador. Enfim, especificar essa terminologia largamente disseminada e diversificada a nível de entendimentos e usos permite aprofundar e ajustar conceitos, operando uma reflexão sobre a natureza do objeto deste estudo: o ato de contar histórias oralmente.

Assim, em primeiro lugar, importa reconhecer quais são os elementos que constituem uma narrativa, tendo sempre em mente a natureza performativa do objeto deste estudo, no sentido explorado no ponto anterior. Este facto, por si só, implica uma adaptação nem sempre evidente dos conceitos utilizados pelas teorias dedicadas à

narrativa que, por sua vez, não são consensuais e apresentam uma variedade terminológica por vezes difícil de conjugar. Grande parte da teoria da narrativa não visa, nem tem em conta, o ato de contar oralmente, incidindo especialmente sobre textos escritos, como no trabalho seminal de Gérard Genette (1980), ou sobre o cinema, como no de Seymour Chatman (1978). Ainda assim, apesar de ser necessário reavaliar ideias no sentido de atender a realidade performativa da narração oral, é efetivamente da área da teoria da narrativa que vêm alguns dos conceitos essenciais para uma análise das suas práticas.

Neste sentido, a distinção operada por formalistas e estruturalistas entre “aquilo” que se conta e o “como” se conta, entre “história” e “discurso” estabelece um primeiro binómio que constitui a narrativa. Ao destrinçar a ambiguidade do conceito na sua própria língua (*récit* no original) entre *histoire*, *discours* e *narration*, Genette propicia uma perspetiva útil que a esta reflexão interessa particularmente (Genette 1980).

Assim, a “história” refere-se ao conteúdo daquilo que é transmitido pelo narrador. Para configurar uma história este conteúdo deverá apresentar certos atributos, o que na teoria da narrativa não é consensual. Como nota Fludernik, tradicionalmente, uma história consiste numa sucessão de eventos com um princípio, um meio e um fim. E neste sentido, a ideia de ação é uma das propriedades essenciais de uma história. Por outro lado, nota a autora, a existência de uma ou mais personagens humanas ou com características humanas parece também ser um critério incontornável. Finalmente, nota Fludernik, é essencial a vinculação da ou das personagens a um tempo e a um lugar específicos, uma dimensão espaço-temporal. É neste sentido, diz a autora, que certos textos poéticos, por não localizarem o seu enunciador no tempo e no espaço, poderão não ser considerados narrativos (Fludernik 2009: 5-6).

No contexto do presente estudo, tendo em conta algumas dessas perspetivas, mas essencialmente o *corpus* de práticas observadas, uma história refere-se aos eventos protagonizados por mais de uma personagem, numa sucessão de acontecimentos delimitados num espaço e num tempo, apresentando uma causalidade compreensível e um compromisso de verosimilhança para com as regras de um “mundo possível”. Esta ideia de “mundo possível” permite salientar a importância da dimensão espacial dos eventos narrados, que o termo “história” não possibilita evidenciar, e a sua contextualização num universo cujas fronteiras não se esgotam naquilo que é representado pela narrativa (Eco 1990: 64-82). É neste sentido que se prefere falar de um

“mundo possível” no lugar de um “mundo ficcional” ou “narrativo”. Por outro lado, o termo apela à possibilidade de atualização de um mundo outro, ficcional ou real, no aqui e no agora do evento performativo, ideia que a este estudo interessa particularmente, como se verá de seguida. Assim, de forma sucinta, o termo é utilizado como sinónimo de história, no sentido estruturalista, salientando-se, no entanto, a sua dimensão espacial e evocando-se a sua possibilidade de atualização, assim transformando o espaço performativo num efetivo “mundo possível”.

Por sua vez, “discurso” diz respeito à forma concreta como o narrador representa esses eventos: por que ordem os sequencia, que perspetivas assume, o que conta e o que não conta. “Discurso” refere-se, assim, no caso da narração oral, à versão produzida por aquele narrador naquele momento e que, importa lembrar, se concretiza através de elementos linguísticos e paralinguísticos. Ou seja, no caso da narração oral, todos os elementos gestuais e vocais contribuem também para a construção do discurso. Assim, se a distinção entre história e discurso permite, em primeiro lugar, reconhecer que uma mesma história pode ser contada de formas diferentes, permite ainda pensar que, no caso da performance, uma mesma história e um mesmo texto podem também produzir discursos distintos, já que são constituídos por elementos paralinguísticos e performativos que podem variar. A performance é efetivamente integrante do discurso, o que implica que a mesma história nunca possa ser contada do mesmo modo, independentemente da memorização de um texto ou de uma “encenação”: por um lado, pela impossibilidade de repetir mecanicamente todos os elementos; por outro, por estar condicionada ao evento e às interações entre os participantes.

Finalmente, “narração” refere-se ao ato mesmo de narrar e que, no caso da narração oral, implica sempre um narrador e uma situação performativa. Estes dois últimos níveis, discurso e narração, conjugam-se, resultando assim finalmente um binómio: de um lado o “discurso narrativo”, que é a conjugação entre a narração e o discurso, e do outro, a “história”. Neste sentido, uma narrativa não é constituída pelos eventos em si, mas pela forma como a história é transmitida através de um discurso, que por sua vez é produzido através de uma narração. A narrativa está assim associada ao ato de narrar, cuja origem etimológica latina, *narrare*, deriva de *gnarus*, “o que sabe”, e implica necessariamente a figura do narrador, aquele que, tendo conhecimento dos factos, reais ou fictícios, narra os eventos passados.

No entanto, como nota Fludernik, se uma tradição teórica continua a relacionar a narrativa com o ato de narrar e, por sua vez, o ato de narrar com a figura do narrador, uma nova aceção do conceito vem reestruturar esta ordem de ideias (Fludernik 2009: 5). Em grande parte resultado da influência do trabalho de Chatman atrás referido, emerge uma perspectiva mais abrangente, que permite ter em conta outros meios de comunicação na produção da narrativa que não apenas o verbal.

Especialmente centrado na análise cinematográfica, e seguindo a dupla teorização estruturalista da narrativa, Chatman propõe que esta, enquanto objeto semiótico, é constituída por um “conteúdo”, história, e uma “expressão”, que corresponde ao discurso (Chatman 1978: 19-27). É no nível do discurso que o autor opera uma mudança conceptual de narrativa em que importa atentar.

Apresentando alguns cambiantes e outra terminologia, Chatman identifica também que o nível da “expressão” se divide entre um “como”, que corresponde ao discurso, e um “meio”, que corresponde à “narração” de Genette. O “como” é, para Chatman, a “forma” da “expressão” e o “meio” corresponde, na sua terminologia, à “substância”. Deste modo, tal como Genette estabelece que o discurso narrativo é constituído por um discurso e por uma narração, Chatman propõe que a “expressão” é constituída por uma “forma” e uma “substância”. A esta substância Chatman chama “manifestação”.

Tendo em conta que o cinema, bem como o ballet ou o teatro, para referir exemplos do próprio autor, é uma “manifestação” de uma narrativa que pode não recorrer à narração, ou seja, a uma mensagem verbal manifesta através de uma voz narradora, o conceito de “narrativa” autonomiza-se da figura do narrador. Numa perspectiva assim abrangente, é possível falar de narrativa sempre que o ato comunicativo veicule uma história, independentemente dos meios por que se manifesta.

Este alcance do conceito, que se enquadra na sua profusão e no contexto de uma “viragem narrativa”, como tem sido referido, configura um dos problemas ontológicos das práticas de narração oral. É neste sentido que a distinção entre a história e o discurso, e entre a forma e a manifestação deste, é fundamental. Em primeiro lugar, em todas as obras observadas neste estudo a função do discurso é, fundamentalmente, veicular uma história (Buenaventura 1 e 2, Dahlsveen 1, Fontinha 1 e 2, Haggarty 1, Imaz 1 e 2, Patrix 1 e 2, Weisse 1). Em segundo lugar, o discurso apresenta-se sob um forma narrativa, em sentido estrito, ou seja, através de uma voz narradora. Finalmente, essa narração manifesta-se na performance, com as qualidades próprias deste modo

específico de comunicação, como anteriormente observado, natureza que está especificada na denominação destas práticas pelo adjetivo “oral”, que procura distingui-la de outras formas de narração mediadas pela escrita ou por suportes audiovisuais.

Esta materialidade do narrador performativo tem evidentes consequências na construção da narrativa e, especialmente, na efetivação de um nível metanarrativo fundamental para o enquadramento da performance. Ao reconhecer a particularidade desta situação, em que um narrador se confronta com uma assistência efetiva, é possível identificar algumas traços de um “estilo oral”, marcado, por exemplo, por repetições, paralelismos e hipérboles, bem como pela presença estruturante da metanarração (Finnegan 1992: 174-177). O enfoque nestes recursos próprios de um narrador em situação performativa vem salientar, antes de mais, as diferenças entre uma poética escrita e uma poética oral que, no entanto, interessa a este estudo relativizar, numa abordagem que opta por não polarizar géneros. Estes elementos, como a repetição ou a hipérbole, estão efetivamente presentes no universo destas práticas, mas não constituem o território privilegiado de reflexão.

A esfera que interessa a este estudo é o modo como o narrador oral opera a relação entre a narração e a história, entre o aqui e o agora do evento narrativo e o então e o além dos eventos narrados, nos termos de Bauman (1986). Nessa relação entre o mundo real da performance e o mundo da história, o narrador opera sobre o tempo, a perspectiva e os modos de representação de forma consciente e propositada, ou fazendo da história uma memória distante e evocativa, ou um acontecimento efetivado no aqui e no agora, e todos os matizes entre uma coisa e outra. É nesta capacidade de trazer para o presente os eventos passados ou de transportar a sua assistência para outra realidade, que este estudo reconhece os aspetos mais significativos da poética dos artistas enquadrados nos movimentos de narração oral.

## **2.1. Tempo**

A teoria da narrativa vem evidenciar que o tempo da história e o tempo do discurso, em termos de duração e de ordem, não são de todo o mesmo (Fludernik 2009). O tempo da narração é naturalmente, na maioria dos casos, menor do que o da história contada. Ou seja, com algumas exceções, como o caso de Ben Haggarty, observado neste estudo (Haggarty 1), normalmente associadas à narração de relatos épicos ou maravilhosos e que podem ter a duração de mais de uma hora, um narrador levará apenas

minutos a contar uma história cujos eventos poderão completar anos. No entanto, tal não significa que os mecanismos de manipulação do tempo realizem sempre uma condensação. A essas diferenças de duração entre o tempo da história e o tempo narrativo Genette chama *anisochronies* e constituem, como o próprio propõe, efeitos de ritmo, o que interessa a este estudo salientar (Genette 1980: 89). Essas manipulações rítmicas do tempo da história podem constituir abrandamentos, com pausas e *stretches* (Chatman 1978: 68), ou acelerações, com sumários e elipses. O tempo da narração pode, além do mais, coincidir com o tempo da história, configurando uma *isochronie*, nos termos de Genette (1980: 94), que a este estudo interessa, particularmente, por oposição às *anisochronies*.

Assim, seguindo Genette e Chatman, as pausas configuram momentos em que a ação da intriga deixa de decorrer para dar lugar às descrições de paisagens ou estados de espírito. Neste sentido, as pausas são pouco comuns ou de pouca duração nas práticas dos narradores, excetuando-se quando servem para abrir espaço para comentários e interações com o público, ou seja, para um nível metanarrativo. Por um lado, centrados nos eventos da história e na relação com um narratário efetivo, cujo interesse e atenção é necessário salvaguardar a todo o instante, os narradores não parecem investir demasiado em descrições ou em perspectivas internas das personagens.

Os *stretches*, na terminologia de Chatman, a que se poderão chamar distensões, assemelham-se ao mecanismo cinematográfico da câmara-lenta, como observa Fludernik, sendo evidente uma eficácia a nível do suspense (Fludernik 2009: 33). Neste sentido, o tempo da narração continua a ser mais longo do que o tempo da história, mas a ação não deixa de decorrer. Não é um efeito utilizado pelos narradores de forma muito comum, mas neste contexto importa referir o caso particular de António Fontinha, cujas acelerações e desacelerações são uma marca distintiva do seu modo de contar, como é possível observar nos registos anexos (Fontinha 1 e 2). Com efeito, é, dos narradores observados, aquele que de forma mais expressiva faz oscilar temporalmente a narração e recorre, por vezes, às distensões.

Por sua vez, as “cenas” são momentos de isocronia. Como observa Genette, e o próprio nome indica metaforicamente, estão associados à dramatização e ao uso do discurso direto, pois só então o tempo da narrativa parece poder coincidir com o tempo da história. O autor salienta que, no caso da escrita, essa isocronia é apenas convencional, já que de forma alguma o texto pode representar um tempo efetivo da

história, com as pausas e hesitações entre os diálogos ou a velocidade em que de facto falam as personagens, etc. (Genette 1980: 109-112). No caso da performance, estas isocronias constituem passagens em que o tempo da narrativa coincide efetivamente com o tempo da história, numa confluência que os torna indistintos, “atuais”, na terminologia de Schechner (2003), como se verá de seguida. É possível compreender, assim, que a duração prolongada da narração de “O Morto Agradecido” (ATU 505) de Ben Haggarty está estreitamente relacionada com a assiduidade e a duração do recurso a essas isocronias, que distendem de forma evidente a narrativa (Haggarty 1).

Num processo de aceleração, os sumários são as formas mais constantes de construção narrativa na poética dos narradores. Permitem contar de forma resumida eventos decorridos num longo período de tempo, evidenciando os aspetos mais pertinentes. De facto, é nessa seleção entre o que contar e o que não contar que reside uma das facetas mais delicadas da poética da narração oral, consequência direta de uma copresença entre narrador e assistência, em que a gestão da atenção e do interesse dos interlocutores é fundamental. Ao contrário de um livro, o narrador não pode, por assim dizer, correr o risco de ser deixado na mesinha de cabeceira para o dia seguinte. Ao contrário de um espetáculo de teatro ou de um filme, a assistência não pode partilhar a sua atenção entre os performers e os outros elementos da cena, como a banda sonora, os figurinos, os cenários ou a fotografia. Regra geral, o único ou o maior responsável pela representação da história, o narrador oral tende a ser conciso e explícito sobre o que de facto, do seu ponto de vista, interessa reter da história. Um exemplo recorrente de construção sumária está no relato de viagens, motivo constante nos repertórios maravilhosos, como na referida performance de Ben Haggarty, que relata o percurso do herói e do seu companheiro até o Reino da Alvorada, em que agilmente se alternam pausas, isocronias e sumários, e se recorre às iterações (Haggarty 1, 16:40-17:50). Por sua vez, Virgina Imaz conta de forma sumária as cómicas tropelias da população de uma cidade que tenta mover uma montanha, num conto de tradição judaica do ciclo dos “Sábios de Chelm” (Imaz 1, 00:08:20-00:00:09:15). As estruturas repetitivas que proliferam nos repertórios tradicionais ou de inspiração tradicional apresentam também uma forma propícia à sumarização. É caso do relato etiológico de Nicolás Buenaventura, inspirado numa figura mitológica guajira, em que o Primeiro-Homem faz sucessivamente uma pergunta a diversas personagens, eventos que o narrador relata sem recorrer ao discurso direto (Buenaventura 2, 10:10-10:20).

Finalmente, as elipses são hiatos de tempo em que não são narrados eventos. Na poética dos narradores observados estão quase ausentes as elipses implícitas, que não se coadunam com a fluidez e continuidade cronológica que caracterizam os modos de narrar destes artistas. Regra geral, ao realizar um salto temporal, acrescentam uma breve informação, como “muito depois” ou “anos mais tarde”, configurando aquilo a que Genette chama elipse explícita (Genette 1980: 109).

Também a nível da ordem a narrativa pode apresentar deformações: as analepses, que têm lugar quando o narrador conta posteriormente algo que na história se passou antes, e as prolepses, que são o inverso. No entanto, nas opções discursivas dos narradores observados as sequências temporais normalmente apresentam uma expressiva linearidade.

Na relação entre o tempo da narração e o tempo da história o que interessa particularmente a este estudo são as mudanças entre as anisocronias, quando o tempo do discurso é distinto do tempo da história, e as isocronias, em que estas duas dimensões coincidem, como quando o narrador utiliza o presente histórico ou o discurso direto, o que lhe permite atualizar no aqui e no agora da performance o além e o então da história.

## **2.2. Perspetiva**

Os conceitos de perspetiva e ponto de vista veiculam de forma expressiva a metáfora visual. Ainda que Genette venha observar que esta metáfora descuida a complexidade dos processos em que não está em causa apenas quem “vê”, mas também quem “conta”, e proponha o conceito de focalização, a analogia com a visão é um aspeto a ter em mente nesta reflexão (Genette 1980: 189). Também Chatman indica a diferença entre “ponto de vista” e “voz narrativa”, evidenciando que a perspetiva e a expressão não têm de partir necessariamente de uma mesma entidade (Chatman 1978: 155). Um exemplo desta distinção dá-se quando o narrador relata um evento na terceira pessoa, mas segue literalmente o ponto de vista de uma das personagens. Deste modo, se a voz narrativa continua a ser a de um narrador aberto, para usar o termo de Chatman, a perspetiva corresponde à visão limitada que a personagem tem dos eventos.

Neste momento, antes de mais, interessa salientar os cambiantes de perspetiva no sentido literal, ou seja, da visão. Se os mecanismo que operam sobre o tempo da narrativa gerem uma distância ou proximidade numa dimensão temporal, entre o agora da performance e o então da história, a perspetiva visual está estreitamente relacionada com

a dimensão espacial. Assim, a nível diegético, a perspectiva organiza o espaço narrativo partindo do eixo de onde se observa a história. Por sua vez, a nível da narração, o espaço performativo organiza-se a partir do corpo presente do narrador. De forma semelhante ao que acontece com a dimensão temporal, o espaço da narrativa e o espaço da performance podem por vezes aproximar-se, atualizando o além da história no aqui da performance. Para isso, operam de forma expressiva deícticos verbais e prosódicos, que permitem ao narrador criar a impressão de que o espaço narrativo está a ser materializado visualmente à sua volta, conforme se verá adiante.

Sobre o que diz respeito à voz narrativa, à gestão da sua maior ou menor presença, de um maior ou menor “encobrimento”, aludindo à terminologia de Chatman, se falará no próximo ponto.

### 2.3. Entre “contar” e “mostrar”

Se a autonomia teórica entre história e discurso permite pensar que uma mesma história pode produzir narrativas distintas, a proposição de Chatman vem reconhecer também que estas se podem concretizar em diferentes meios, não dependendo exclusivamente de uma narração, no sentido de uma voz narradora, e configurando assim histórias “não-narradas” (Chatman 1978: 146-195). Esta distinção entre as histórias “não-narradas” e “narradas” evoca a distinção clássica entre os modos de representação:

Direct presentations presumes a kind of overhearing by the audience. Mediated narration, on the other hand, presumes a more or less express communication from narrator to audience. This is essentially Plato’s distinction between *mimesis* and *diegesis*, in modern terms between showing and telling. Insofar as there is telling, there must be a teller, a narrating voice (Chatman 1978: 146, *italico no original*).

Os conceitos de *mimesis* e *diegesis* não são consensuais na história da teoria da narrativa, apresentando variantes entre as aceções de Platão e as de Aristóteles, e no seu desenvolvimento mais recente, como na teoria de Genette (1966). No que interessa à presente reflexão, e como propõe Chatman, o conceito de *mimesis* refere uma representação direta dos eventos, sem recurso à narração, enquanto *diegesis* indica uma representação manifesta verbalmente por uma voz narrativa:

The negative pole of narrator-presence – the pole of “pure” *mimesis* – is represented by narratives purporting to be untouched transcripts of character’s behavior. At the positive pole of pure *diegesis*, on the other hand, the narrator speaks in his proper voice, uses the pronoun “I” or the like, makes interpretation, general or moral observations, and so on (Chatman 1978: 166).

No entanto, importa reconhecer que os polos *mimesis* e *diegesis* não são absolutos e apresentam inúmeras possibilidades de gradação. A contrário da presença evidente de um narrador onisciente que relata e descreve os eventos da história, o discurso pode construir-se de modo a ocultar mais ou menos essa presença, como no caso evidente do recurso ao discurso direto. No entanto, entre um polo e outro há inúmeras possibilidades, em que funciona também a manipulação do tempo e da perspectiva, como atrás descrito. É neste sentido que o autor propõe a figura de um narrador *covert*, que se posiciona entre os polos opostos da *mimesis*, em que a narrativa é apresentada por um narrador *overt*, e da *diegesis*, o das histórias “não-narradas”, em que o leitor ou o espectador tem a impressão de estar a testemunhar os eventos da história.

A teoria da narrativa, debruçada sobre a produção literária moderna e contemporânea, ou sobre o cinema, no caso de Chatman, que testam continuamente estes cambiantes que dizem respeito à voz, ao tempo ou ao modo, apresenta uma variedade de abordagens e terminologias que procura dar conta da complexidade das relações entre estes distintos aspetos da narrativa. É sobre isto que tratam os trabalhos que aqui têm servido de referência.

Neste estudo, adotam-se os termos *diegesis* e *mimesis* conforme utilizados por Chatman na citação acima, sinónimos de “contar” e “mostrar”, não como modos absolutos, mas como conceitos relativos. Neste sentido, o verbo “mimetizar” e o adjetivo “mimético” servem para referir o que diz respeito a uma representação que procura “mostrar”, ou no sentido de uma forma “não-narrativa”, e não no sentido abrangente de imitação ou de representação tradicionalmente associado ao conceito. Por outro lado, de forma a evitar ambiguidades pelos usos de “diegético” na teoria da narrativa, especialmente no caso da linguagem cinematográfica, utiliza-se o verbo “narrar” e o adjetivo “narrativo” para referir o que diz respeito à representação por *diegesis*, no sentido de “contar”, ou seja, dependente da presença de uma voz narrativa. Assim, ao longo deste estudo, diegético refere-se apenas ao universo da história, na aceção de Genette, quando diferencia este último dos níveis extradiegético e metadieético. Neste sentido, tendo em conta a natureza do objeto de estudo, adota-se o termo “extradieético” para referir o plano da narração, externo à narrativa, independentemente da sua natureza autodieética (relato na primeira-pessoa) ou homodieética (relato na primeira ou terceira-pessoa de eventos testemunhados pelo narrador); “diegético” para referir o plano dos

eventos e existentes da história; e “metadieético”, no que diz respeito ao nível das narrativas contadas dentro da própria história, no caso das narrativas enquadradas.

Importa ter ainda em conta que, no caso da performance, o aspeto essencial dessa tensão entre *mimesis* e *diegesis* diz respeito a uma consubstancialidade do discurso em relação à história, ou seja, ao facto da performance configurar uma “substância” da “expressão” (manifestação) que é da mesma natureza da “substância” do “conteúdo”, nos termos de Chatman. Dito de outra forma, as materialidades da performance (o espaço, os objetos e os performers) são da mesma natureza dos existentes da história (o espaço, os objetos e as personagens da narrativa). É neste sentido que Genette distingue a “narrativa de palavras” da “narrativa de eventos” (Genette 1980). Como nota o autor, apesar da possibilidade de uma gradação no processo de “mostar”, um discurso verbal apresenta apenas a possibilidade de diferentes níveis de *diegesis*:

From our own strictly analytic point of view it must be added [...] that the very idea of showing, like that of imitation or narrative representation [...], is completely illusory: in contrast to dramatic representation, no narrative can “show” or “imitate” the story it tells. All it can do is tell it in a manner which is detailed, precise, “alive”, and in that way give more or less *illusion of mimesis* – which is the only narrative mimesis, for this single and sufficient reason: that narration, oral or written, is a fact of language, and language signifies without imitating (ibidem: 163-164, itálico no original).

Esta citação suscita uma questão essencial para a presente reflexão que se prende com o facto de, ao contrário do que afirma Genette, que tem em conta o texto escrito, a narração oral pode realmente “imitar”, já que o narrador não dispõe apenas de recursos linguísticos, mas também paralinguísticos. No ato performativo, quando um narrador emprega um discurso direto, que será quase sempre acompanhado por uma prosódia e gestualidade mimética, este se vê subitamente transformado em personagem. Esta mimetização é graduada de acordo com a “distância” assumida pelo narrador, para utilizar o termo de Genette, no qual ecoa o *verfremdungseffekt* de Brecht, que, através de um “efeito de estranhamento”, procura distanciar o público dos acontecimentos representados (Brecht 1978). De outro modo, a utilização do espaço performativo, seja pela presença de elementos cénicos, seja por uma gestualidade deíctica, permite manipular a perspetiva ou o tempo da narrativa, transformando o espaço concreto do evento em espaço mimético da história, sem necessariamente apagar a presença de uma voz narrativa, num processo a que se dará maior atenção no quinto capítulo.

Por outro lado, no caso do audiovisual, se o modo do discurso pode organizar-se mimeticamente, no sentido de “mostrar” sem o recurso a uma voz narrativa, dando a

impressão de testemunho dos acontecimentos, este encontra uma limitação que se deve à natureza da sua manifestação, da sua materialidade. Neste caso, a “substância” do discurso é o registo audiovisual de lugares, coisas e pessoas e não lugares, coisas e pessoas propriamente ditos. Assim, se o audiovisual parece não ter limitações na representação de mundos possíveis, especialmente tendo em conta a evolução dos efeitos especiais, não é capaz de fazê-lo no aqui e no agora dos seus espetadores. As imagens e os sons do ecrã representam histórias que se passam ou passaram noutra lugar que não aquele onde o filme é visualizado.

Deste modo, tendo em conta o presente objeto de estudo, interessa evidenciar as consequências dessa tensão entre “mostrar” e “contar” no ato performativo, discurso que permite representar coisas, espaços e pessoas (existentes da história), através de coisas, espaços e pessoas (matéria presente na performance). Ao pensar o ato performativo, ou o teatro, num sentido abrangente do termo, o absoluto da *mimesis* apresenta não apenas a possibilidade da representação de uma história, mas a materialização de um mundo possível em si mesmo, um *actual*, nos termos de Richard Schechner (2003).

#### **2.4. Narração Oral e Teatro**

Tendo em mente a produção de um discurso verbal narrativo concretizado na performance, e perseguindo ainda a compreensão das tensões entre os modos “contar” e “mostrar”, pode ser útil questionar uma das polémicas mais expressivas nos discursos sobre a narração oral: a distinção entre estas práticas e as ditas teatrais. Esse é um dos pontos mais recorrentes nos argumentos ontológicos apresentados por muitos narradores. Antes de aprofundar a questão, importa reconhecer as motivações pragmáticas dessa polémica:

Le conteur interrogé sur son art compare celui-ci au théâtre, et s’efforce de noter les différences. Mais il est rare de rencontrer un conteur qui prenne assez le recul pour sortir de la simple opposition. Cette attitude s’expliquerait par la quête urgente d’une identité du conteur. Cette opposition du conteur dans son rapport avec le théâtre est sociale, construite sur l’absence de compréhension précise du rôle du conteur d’aujourd’hui, elle s’inscrit dans le parcours historique de ces nouveaux conteurs qui se réfèrent ouvertement au manque de statut (Patrini 2002: 226).

Apesar da pertinência de uma legitimação social e profissional das práticas de narração oral, os discursos construídos sobre essa dicotomia entre narração e teatro apresentam fragilidades. O primeiro problema desses discursos, como refere Patrini, está no facto de raramente ultrapassam a simples oposição. O segundo, está nos usos dos

conceitos, como muitas vezes acontece. Neste caso, é o conceito de “teatro” que apresenta duas possibilidades de interferência: ou é demasiado inclusivo, tornando-se sinónimo de performance, ou é demasiado restrito.

Como nota Fischer-Litche, os conceitos de “teatro” e “teatralidade”, num sentido relativamente mais restrito do que o uso que faz do termo performance, são muito abrangentes (Fischer-Lichte 2014). Como se viu no ponto anterior, o conceito de drama tem servido enquanto metáfora para quase todos os aspetos da vida em sociedade e os conceitos de teatro e performance variam de acordo com a língua, contextos e correntes científicas, veiculando-se, no entanto, abordagens que dão sinal da ubiquidade destas ideias:

The metaphor of theatre was used more and more frequently in a variety of different cultural realms: by journalists and politicians, CEOs and trade unions, clergy and scientists. It was not only the term “theatre” that was used metaphorically, but also related terms such as stage, masks, entrances, roles, and staging. Indeed, its usage has become ubiquitous (ibidem: 9).

É neste sentido que em algumas perspetivas esta polémica é resolvida pela simples assimilação da narração oral pelo teatro, como o faz Marina Sanfilippo (2007). Ou seja, se o ato implica uma exposição, se pressupõe fazer algo diante de um público, então, cabe sob a designação de teatro. Esta solução, se apazigua a polémica e permite avançar para questões aparentemente mais pertinentes, minimiza aspetos interessantes, que se manifestam justamente numa reflexão sobre essas supostas diferenças.

De modo contrário, noutros discursos, a ideia de teatro surge restringida a determinadas formas que correspondem a paradigmas anacrónicos, ou menos informados sobre as práticas teatrais. Como refere Michael Wilson:

If the relationship between acting and storytelling is rarely acknowledged by storytellers, then it is certainly not because of a lack of thought about or understanding of storytelling. More usually it is due to misunderstandings about acting, theatre and what these may mean (Wilson 2006: 45).

No discurso de alguns narradores que pretendem uma diferenciação radical entre a sua prática e a dos atores, a ideia de teatro surge, de facto, restrita. A este propósito Marina Sanfilippo cita Francisco Garzón Céspedes, narrador cubano que foi um dos grandes dinamizadores dos movimentos de narração oral na América do Sul e em Espanha. Afirma o narrador e formador:

El actor actúa para el público/ El narrador oral escénico cuenta con el público [...] El actor en escena se muestra según sea su personaje/ El narrador oral escénico es según su personalidad [...] El teatro es representación/ La Narración Oral Escénica es presentación (Sanfilippo 2007: 80).

Por sua vez, reconhecendo a polêmica e a dificuldade que alguns narradores franceses têm em encontrar argumentos eficazes, Maria Patrini cita Michel Hindénoch:

Le théâtre est une représentation, ce n'est pas une narration comme l'acte de raconter ; ce n'est pas une littérature, c'est de la peinture, c'est l'art de l'image... Le narrateur ne parle pas, c'est le personnage qui parle; au théâtre le narrateur montre. Ce n'est pas du tout la même convention, la même stratégie (Patrini 2002: 227).

No seu artigo “Who Says? The Storyteller as Narrator”, Carol L. Birch apresenta argumentos semelhantes:

Although there is an enormous range in the options actors and storytellers have for interacting with audience – recreating a text and using the space of a stage – the basic intention at the heart of their perspective art forms separates the two types of performers. Intention ultimately affects decisions made and techniques employed. A basic intention in acting is for the actor, as a distinct personality, to be unseen, with only the character he is portraying visible. In storytelling, the personality of the teller is part and parcel of the occasion (Birch e Heckler 1996: 117-118).

Finalmente, a narradora cubana Elvia Pérez resume de forma expressiva os argumentos essenciais que normalmente sustentam essa ideia de distinção:

Desde que me inicié en el trabajo de contar historias, en 1990, me dijeron que esto nada tenía que ver con el teatro. Después, cuando hice mis talleres, mis maestros me dieron más elementos sobre el tema. Me enseñaron que la narración oral es un arte de la escena que no es teatro, un arte “en sí mismo”. Las diferencias eran evidentes; el narrador, a diferencia del actor, no encarna un personaje, sino que los “pasa brevemente” en su relato. De igual manera la narración no utiliza la cuarta pared del teatro, sino la comunicación directa con el público. La narración no utiliza elementos ni escenografía, se produce en cualquier lugar público y finalmente es oralidad (Moraes e Gomes 2012: 133).

Como fica exposto nestas citações, os argumentos de distinção apresentados pelos narradores orbitam geralmente à volta da ideia de personagem, da memorização ou não de um texto, da relação direta com a assistência ou do recurso à “quarta parede”, bem como da ausência ou presença de elementos cênicos como o figurino, os cenários e o desenho de luzes. Assim, apesar de identificar cambiantes pertinentes, mas difíceis de sistematizar teoricamente, as referências presentes nesses discursos, tanto no que diz respeito ao teatro como à narração oral, são muito restritas e não têm em conta a variedade de propostas artísticas, tanto de um universo como do outro. Como notou Maria Patrini, esses discursos têm motivações pragmáticas e procuram, paradoxalmente, estabelecer limites num universo artístico que se enriquece justamente pela contaminação entre linguagens e pelas experiências limítrofes.

As relações estreitas entre essas diversas formas artísticas que cabem sob a designação de “teatro”, bem como as que se têm afirmado como “narração oral”, numa

variedade de nomenclaturas que a diversidade geográfica, cultural e linguística tem vindo a propor, exigem uma visão abrangente que tenha em conta justamente a sua diversidade. Por um lado, quando se fala de “narração oral” não se deve ter em mente apenas o ato de contar no seu contexto dito tradicional, ou mesmo o narrador mais próximo desse paradigma, que conta sem aparatos cénicos, que improvisa e dialoga com o público. Com efeito, muitos artistas não procuram necessariamente estabelecer uma relação direta com a assistência e servem-se muitas vezes de elementos tradicionalmente associados ao “teatro”, como a iluminação, a cenografia, o figurino, entre outros. Por outro lado, não se deveria sempre pensar, ao falar-se de “teatro”, em personagens representadas num palco, do outro lado de uma invisível “quarta parede”. Como se viu na descrição de uma “crise do drama” do teatro contemporâneo e da sua influência nos movimentos de narração oral, certas práticas teatrais têm reagido contra as ideias de personagem, de drama e de “quarta parede”, fazendo uso de outras propostas discursivas, entre elas, a narração. A procura da especificidade da narração oral na ausência de cenário e figurino, na improvisação, na relação com o público, no papel autoral do performer, na autonomia em relação a um texto, entre outros aspetos, fica fragilizada quando se tem em conta as inúmeras formas performativas que se desenvolveram ao longo do século XX. De Peter Brook a Augusto Boal, dos *Living Theatre* a Jerzy Grotowski, o despojamento e a simplicidade, associadas a uma procura de relação com o público e a comunidade, são motores comuns dessas experiências teatrais do século passado que moldaram as práticas de hoje:

postdramatic theatre is not simply a new kind of text staging – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that burns both of these levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information (Lehmann 2006: 85).

No entanto, importa reconhecer que, mesmo quando esse teatro parece libertar-se do texto e da representação dramática de uma história para se centrar no presente e na corporalidade dos performers, mesmo quando abandona uma distância em relação ao público e o aborda diretamente, ou quando procura a capacidade enunciativa do ator, recorrendo às eficácias narrativas, como nota Rui Pina Coelho (2008), ainda assim parece perseguir a ideia de cena enquanto espaço de atualização de um mundo possível. Peter Brook, um dos encenadores mais influentes dessas correntes, transmite bem essa ideia:

I am calling it the Holy Theatre for short, but it could be called The Theatre of the Invisible-Made-Visible: the notion that the stage is a place where the invisible can appear has a deep hold on our thoughts (Brook 1968: 47).

Apesar de, no contexto desta afirmação, o autor referir um tipo específico de teatro, a que chama “sagrado”, reconhece o apelo dessa ideia de teatro enquanto espaço que permite atualizar um mundo invisível. Do mesmo modo, ao abordar mais tarde, na mesma obra, o tipo de teatro que propõe, o “teatro imediato”, a ideia prevalece. Ao refletir sobre o trabalho do ator, ainda que questione as abordagens naturalistas de um teatro “burguês”, ou as demasiado abstratas, o encenador não põe em causa a função de representar uma personagem. De qualquer modo, devido a uma aproximação à figura do contador de histórias e ao espaço central que a relação entre atores e assistência ocupa no seu método de trabalho, o encenador britânico é frequentemente referido na literatura sobre a narração oral (Patrini 2002, Wilson 2006, Sanfilippo 2007). Não obstante, o seu “espaço vazio” continua a ser um lugar povoado de personagens que agem e reagem perante um público, construindo no presente da cena a narrativa de uma história através de uma representação, entendida como:

the occasion when something is re-presented, when something from the past is shown again – something that once was, now is. For representation is not an imitation or description of a past event, a representation denies time. It abolishes that difference between yesterday and today (Brook 1968: 155).

Esta parece ser uma ideia do teatro que continua a constituir um paradigma, apesar do questionamento do seu caráter de “imitação”. Porque, se este teatro abdica da ideia de “imitar a vida”, não abdica da ideia de construção de uma realidade “outra” no espaço e no tempo da performance. Este teatro é, assim, um espaço que permite tornar visível um outro mundo, torná-lo presente, na dupla aceção da palavra: temporalmente, como refere Brook, mas também espacialmente. Assim, se questiona a *mimesis* enquanto modo de imitar uma história passada ou ficcional, não o faz sobre a sua capacidade de consubstanciar um mundo possível no presente. E esta continua a configurar uma das suas principais eficácias, um dos seus maiores atrativos, como salienta Brook.

Do mesmo modo, numa analogia entre os rituais observados pela antropologia e as formas performativas como os *happenings* de Alan Kaprow, Richard Schechner estabelece uma especificidade da performance que aproxima o seu discurso do de Brook, quando afirma que:

This special way of handling experience and jumping the gaps between past and present individual and group, inner and outer, I call “actualizing” [...] The actualization is the making present of a past time or event (Schechner 2003: 32-37).

Atualizar a história no presente da performance, tanto a nível temporal como espacial, parece continuar a ser o campo de ação da maior parte das práticas teatrais que pretendem veicular uma narrativa. Mesmo nos casos de um *verfremdungseffekt* épico, de uma evocação do discurso narrativo, de um desinvestimento na encarnação psicologizante das personagens, ou mesmo de uma tendência para a performatividade, no sentido em que não se trata de representar uma narrativa, mas sim de evidenciar a corporalidade efetiva dos atores, as suas ações e interações com a assistência, as práticas teatrais continuam a inclinar-se para uma visibilidade, para a criação de um mundo possível no aqui e no agora da cena.

Deste modo, o que parece distinguir estas práticas que de forma geral surgem ora sob a designação de teatro, ora sob a de narração oral, não está no investimento plástico dos seus cenários e figurinos, nem nos seus processos criativos ou no seu condicionamento a um texto, nem nos modelos de participação dos seus eventos ou nas histórias que contam. Tratando-se de contar uma história, a sua diferença relativa está nas tendências poéticas para a eficácia do “mostrar” ou para a do “contar”, ainda que não seja possível pensar estes modos de forma absoluta e, por conseguinte, um limite efetivo entre essas propostas poéticas. Se o que normalmente se tem chamado teatro parece continuar a perseguir a manifestação do invisível na cena, para usar os termos de Brook, ou de uma “atualização”, no sentido de Schechner, as práticas de narração oral ambicionam, por sua vez, um processo em que a história não se manifesta no aqui e no agora do espaço performativo, mas na imaginação de cada assistente através da visualização, da produção de imagens mentais, o que permite a distância e, paradoxalmente, a nostalgia do “era uma vez”.

Com efeito, na prática dos narradores, uma tendência geral é a representação que procura justamente salientar a distinção entre o presente da narração, o aqui e o agora da performance, e a história. Esta tendência está expressa desde logo, como se disse a propósito do vetor revivalista, no aspeto lendário, mítico e tradicionalista dos repertórios. Grande parte destas histórias aconteceram “num lugar muito distante” e “há muito tempo”. Ao iniciar a narração da sua versão do conto “O Morto Agradecido”(ATU 505), Ben Haggarty estabelece de forma evidente este posicionamento:

With what words does a story begin... in English? Once upon a time! Are you sure? It wasn't twice upon a time? It wasn't three times? Just once, yes? And never again! (Haggarty 1, 00:01:45-00:02:05).

Esta introdução, contextualizada numa interação com a assistência, estabelece, num primeiro momento, o contrato narrativo. Neste caso, a narração é evidenciada enquanto representação de uma história que nunca mais se repetiu e, muito importante, não terá lugar no aqui e no agora em que se narra. Com efeito, a poética de Ben Haggarty tendencialmente não procura criar a ilusão de que a história está a acontecer no aqui e o agora da performance. Pode fazê-lo em alguns momentos, como se verá, mas procura sempre garantir que a representação é mediada pela voz narrativa. A poética destes artistas está em instituir uma distância, não no sentido de potenciar um atitude crítica, mas de estabelecer um ambiente evocativo e nostálgico.

Se o polo absoluto da *mimesis* é a “atualização”, o tornar presente um mundo possível, no tempo e no espaço da performance, vivida pelos seus participantes como aqui e agora, o absoluto ideal da *diegesis* é a “visualização”, a construção de imagens mentais internas e individuais, em que os eventos narrados em nenhum momento se confundem com o aqui e agora do evento performativo. Reconhecendo esta distinção, Rui Pina Coelho levanta as seguintes questões:

Como se analisa um espectáculo que acontece, essencialmente, na mente do público? Com que critérios devemos nós analisar uma *mise en oralité*, treinados que estamos a ver antes de ouvir? Qual é o papel do corpo do intérprete nesta *mise en bouche*? Enfim, qual é a relação entre a figura do contador de histórias e a do actor? (Coelho 2008:18)

As questões levantadas pelo teórico e crítico de teatro expressam o problema central que esta polémica levanta. As três primeiras fazem adivinhar a necessidade de observar a natureza específica do discurso narrativo manifesto verbalmente, ainda que apoiado nos gestos e voz do performer, distinguindo-se assim do texto escrito que, como notou Genette, encontra limitações miméticas. Por outro lado, reconhece-se que a teoria teatral tem vindo a olhar para o teatro enquanto espaço de visibilidade de um mundo possível, incapaz assim de observar o modo de produção narrativa. É neste sentido que pensar a narração oral exige uma conjugação dos contributos da teoria da narrativa, que falha no que diz respeito à performance, como nota Maria Patrini (2002: 199), e dos estudos de performance e teatro, que encontram limitações no que diz respeito à narração, como exprime Rui Pina Coelho. A última questão, por sua vez, pode apresentar um aspeto essencial: a comparação mais útil está nos conceitos “contador de histórias” e “ator”, que se fragiliza pela indefinição do primeiro, referida ao longo desta tese, ou na distinção entre narrador e personagem, o primeiro, entidade enunciadora da narrativa, e o segundo, existente de um mundo possível? Neste caso, apesar de esquivo, o cerne da

questão está justamente entre a performance narrada e a não-narrada, entre a *diegesis* e a *mimesis*, entre “contar” e “mostrar”, independentemente da designação ser “teatro” ou “narração oral”, ator ou narrador. Assim como a *mimesis* não é de forma nenhuma exclusiva do teatro, também a *diegesis* não pertence exclusivamente à narração, oral ou não. Todo o ato de comunicar uma história se move entre estes dois polos de forma fluida e dinâmica, tornando o mundo possível ora presente, aqui e agora, ora visto de longe, além e então.

Note-se, por fim, que a atividade profissional de narrador oral apresenta particularidades relacionadas, por exemplo, com uma prática artística fundada no repertório, com a capacidade, a nível poético e social, de adaptação às situações, com certas competências metanarrativas, que permitem estabelecer relações com públicos diversos, entre outros aspetos, conforme observado no capítulo anterior. As particularidades da atividade dos artistas observados e, por sua vez, das suas propostas poéticas, não se podem dissociar das suas identidades, dos seus percursos artísticos e profissionais, dos seus repertórios, dos seus processos criativos, dos seus discursos e, finalmente, dos seus contextos: os movimentos de narração oral.

Ao pretender retratar a atividade destes artistas, em especial, os seus recursos poéticos, esta tese procura contribuir para uma teoria capaz de pensar estas obras que, de facto, têm circulado num universo à parte dos circuitos oficiais das artes performativas. Não procura estabelecer uma taxonomia, propondo paradigmas para a “narração oral” ou para o “teatro”. Uma vez relativizadas as supostas diferenças, a confrontação das teorias de um campo e de outro aplicada à análise das performances dos artistas observados, permite reconhecer a tensão fundamental entre *mimesis* e *diegesis* nas suas opções discursivas e identificar a natureza particular do discurso narrativo fundado na figura do narrador.

## **2.5. Contínuo da narração**

Identificadas as especificidades de um discurso performativo e das consequências da opções entre “contar” e “mostrar”, importa reconhecer, como o tem feito a teoria da narrativa, que entre estes polos absolutos da *mimesis* e da *diegesis* existe uma possibilidade infinita de gradação, de acordo com o grau de presença de uma voz narrativa e de uma distância em relação à história narrada em termos de modo, perspectiva

e tempo. Assim, *mimesis* e a *diegesis* são polos contrários de um contínuo: o “contínuo da narração”.

De um lado desse contínuo está a ausência de um narrador, uma apresentação direta dos existentes e dos eventos da história que permite, em absoluto, a atualização do mundo possível no aqui e no agora do evento performativo. Assim, no absoluto *mimesis*, o mundo possível e o evento performativo coincidem: o discurso é a história, ou, dito de outro modo, a história é o que acontece no evento.

No extremo oposto está o narrador efetivo, performer presente no aqui e no agora, cujo discurso representa verbalmente os existentes e eventos da história, permitindo a cada participante uma visualização mental do mundo possível. No absoluto *diegesis*, o mundo possível nunca se confunde com o tempo e o espaço da performance, que é o aqui e o agora dos participantes no evento. Nos termos de Bauman, a performance narrativa tem uma dupla dimensão explícita: os eventos narrados, que correspondem à história, e o evento narrativo, que é o discurso (Bauman 1986: 112). Neste caso, o discurso nunca desaparece e, pelo contrário, afirma-se constantemente de forma autorreflexiva através de uma nível metanarrativo, como se verá de seguida. No absoluto da *diegesis*, esta dupla dimensão da performance corresponde a um eixo dentro-fora: o mundo possível é experienciado internamente através da visualização, enquanto a narração tem lugar no espaço e no tempo externo, e coletivo, da performance.

A gestão entre estes dois polos é contratualizado continuamente durante a performance, operada no tempo, na perspetiva e no modo de representação. Tendo em conta o ato de contar uma história oralmente, é fácil reconhecer que o performer pode assumir ora o papel de narrador, ora o de personagem da história representada, ocupando pontos distintos do contínuo entre os opostos da *mimesis* e da *diegesis*. Pode, ainda, assumir o papel de um narrador digético, representando assim o existente de uma história que, a partir desse mundo possível atualizado no espaço e no tempo performativo, conta outras histórias. Neste sentido, um ato de narração não estabelece necessariamente um posicionamento no contínuo para o lado da *diegesis*, já que este pode estar enquadrado numa história, tornando-se assim discurso produzido no interior da narrativa e, portanto, discurso direto. Como nota Fludernik:

as criticism of Genette’s term *metadiegetic* [...] has already noted, the relationship between the extradiegetic narrator and the (intra)diegetic story (i.e. the primary narrative that the narrator tells) cannot be equated completely with that between the intradiegetic storyteller and her metadiegetic story. The intradiegetic storyteller, *qua* character, belongs to the story level and his or her story is by definition part of characters’ discourse and therefore belongs to the lower embedded level of

narrative structure. This character's narrative enunciation, which constitutes a speech act (and thus plot element) of the story needs to be conceptualized additionally as a new corresponding extradiegetic level of narration which generates its own story signified (the meta-narrative) (Fludernik 1996: 342, *italico no original*).

As questões sobre os níveis narrativos levantadas por Genette, assim como as suas reavaliações, levadas a cabo por Mieke Bal e Monika Fludernik, entre outros, são bem resumidas por Coste e Pier (2011). No que diz respeito à performance narrativa, no entanto, a reflexão sobre as relações entre estes níveis levantam uma questão predominante. Tendo em conta a especificidade da performance, ou seja, um narrador efetivo e um primeiro nível de comunicação, que é o aqui e o agora do evento performativo, não é útil questionar a proposição de Genette: “The narrating instance of a first narrative is therefore extradiegetic by definition, as the narrating instance of a second (metadiegetic) narrative is diegetic by definition, etc.” (Genette 1980: 229).

Tendo em conta o ato performativo, a representação de um narrador digético estará desde logo no quadrante da *mimesis*. Se no caso da escrita ou do cinema é necessário, como salienta Chatman, distinguir entre autor real, o autor implicado e o narrador, assim como entre o leitor real, o leitor implicado e o narratário (Chatman 1978), na performance narrativa, em que a narração é executada por um performer perante uma assistência, essas fronteiras reequacionam-se. Se na ausência de um cenário e de um figurino que indique a representação de uma história, a gestualidade e o discurso verbal também não derem indicações de que o performer representa uma personagem ou um narrador diegético, este assume necessariamente a sua própria personalidade, ou seja, não representa nada nem ninguém além de si próprio. Assim, o tempo e o espaço performativo constituem *a priori* um nível extradiegético. O narrador pode assumir um eu-performativo, uma “mega-identidade”, nos termos de Patrick Ryan (2003), ao cumprir um papel social distinto daquele que cumpre no dia-a-dia, cujas competências serão avaliadas pela sua assistência.

De qualquer modo, uma tendência transversal na prática destes narradores está efetivamente numa rejeição da personagem, que se enquadra no que parece ser uma tendência geral das práticas teatrais pós-dramáticas (Ryngeart e Sermon 2006). No contexto dos movimentos de narração oral, esta inclinação bastante generalizada expressa-se, por exemplo, no depoimento de Heidi Dahlsveen, quando relata uma situação concreta em que, no contexto de uma “feira medieval”, lhe era exigido que usasse um figurino de época:

I don't want to play a character when I am a storyteller. I am myself. It is my own voice. It is... And the authenticity is in the meeting between you and I. So if I put on a costume, if it feels I am putting on a character I feel very uncomfortable with it. Not that I... When I rehearse towards a bigger performance I also work with characters in the story, but I don't lock myself to one or close myself to one character (Dahlsveen 2, 28:25-29:00).

Do mesmo modo, Nicolás Buenaventura relata uma história pessoal em que é central a questão da personagem. Conta o narrador que quando o seu pai, Henrique Buenaventura, teórico, dramaturgo e encenador colombiano, começou a seguir o trabalho de Nicolás como narrador, tomou a iniciativa de escrever-lhe especialmente um texto baseado nos relatos míticos das culturas indígenas das Antilhas, recompilados por um monge que acompanhava Cristóvão Colombo. Sobre este texto, Nicolás Buenaventura observa que:

todo el texto de Henrique estaba hablado en primera persona por el abate. Era el abate que regresaba a contar las historias. Y entonces, cuando me entregó el texto yo... Para mí era un gesto maravilloso que el hacia conmigo, de escribirme un texto completo... Además muy lindo el texto, extraordinario, pero yo no podría representar ese abate, porque no... Era un hombre ya viejo, muy barbado: estaba en la caracterización. Pero no estaba el otro punto, aquel que cuenta la historia del abate. Y entonces cuando le dije eso el lo entendió [...] Había entendido ese problema, que yo no iba salir en el escenario representando el abate, comenzando a contar como el abate porque... Él lo entendió muy rápidamente, él lo entendió muy bien (Buenaventura 4, 09:00-10:20).

Assim, mesmo que assumindo uma mega-identidade performativa de forma consciente, como testemunha, por exemplo, Ben Haggarty (2, 01:15:45-01:16:00), a presença física do narrador isenta de elementos que permitam reconhecer uma personagem dentro de um primeiro nível diegético identifica-o enquanto autor real da performance. Por sua vez, este narrador efetivo pode ou não dirigir-se aos participantes presentes no evento. Se o narrador opta, a título de exemplo, por não se dirigir diretamente à assistência, mas a um grupo indistinto no horizonte ou, no extremo, a um narratário ficcional, personagem ausente que é nomeada, realiza já um movimento no contínuo em direção à *mimesis*, tornando tendencialmente o seu discurso narrativo em discurso diegético, atualizando no tempo e no espaço performativo uma outra realidade, um primeiro nível narrativo que enquadra o seu ato de narração, ainda que de forma ambígua.

No entanto, a presença de uma narração a nível diegético não é necessariamente mimética, porque o seu enquadramento pode ser extradiegético. Tendo em conta o posicionamento de Nicolás Buenaventura em relação à representação de uma personagem/narrador como o abade espanhol que chega às Antilhas, interessa observar

os cambiantes entre o narrador efetivo e o narrador ficcional presente em muitos dos seus trabalhos que configuram narrativas enquadradas.

O espetáculo *Dar a Luz* fala de um contador de histórias, Djelibê, que conta histórias a uma parturiente (Buenaventura 1). No entanto, Nicolás Buenaventura inicia o seu relato a partir de um discurso extradiagético, através do qual narra na terceira pessoa os eventos que sucedem a esse contador de histórias diegético, retornando sempre a este nível inicial entre as sucessivas narrativas enquadradas. Ao representar esse nível metadieético, as histórias que o narrador ficcional conta, o performer questiona continuamente a mimetização deste, através de comentários ou de uma gestualidade e de uma prosódia que parecem resistir à representação, estabelecendo uma distância evidente entre ele, Nicolás Buenaventura, e o narrador ficcional, Djelibê. Do mesmo modo, a proposta cênica do espetáculo em nenhum momento pretende representar mimeticamente a narrativa: nunca a floresta onde Djelibê conta histórias se confunde com o palco onde Buenaventura é rodeado por dois músicos. Além disso, apesar de acompanhado por uma performer mulher, que canta e toca guitarra ao seu lado, em nenhum momento esta procura representar a personagem da interlocutora do narrador diegético: nunca Marta Gómez é a parturiente da história. Assim, a narração diegética (Djelibê que conta histórias a uma mulher) está enquadrada numa narração extradieética (Buenaventura que conta à assistência) e não numa representação mimética, como o seria se durante a performance Nicolás Buenaventura contasse histórias a uma Marta Gómez feita parturiente. Pelo contrário, o narratório de Nicolás Buenaventura é, ao longo de todo o espetáculo, a assistência, o que tem consequências evidentes na relação contratualizada.

A *mimesis*, em absoluto, transfigura a dimensão espacial e temporal do evento performativo, abolindo a diferença entre ontem e hoje, nas palavras de Brook, entre além e aqui, concretizando no espaço performativo o espaço da história. A *diegesis*, por sua vez, evidencia a fronteira entre o aqui e o agora da performance, do discurso, e o além e o então dos eventos narrados. Com efeito, a dimensão temporal e espacial são essenciais. No entanto, considerando os processos inversos de “atualização” e de “visualização”, produzidos, de modo gradual, respetivamente pela *mimesis* e pela *diegesis*, parece útil pensar não apenas nas dimensões do tempo, presente ou outro, e do espaço, aqui ou além, mas também num eixo dentro e fora. Se a atualização torna o mundo possível presente, aqui e agora, manifesta-o num mundo externo quer ao narrador, quer ao assistente. O espaço performativo torna-se o espaço narrativo, delimitado ou não em relação ao espaço

ocupado pela assistência. De qualquer modo, esse espaço é visível por todos os participantes, possa ou não ser partilhado. Pelo contrário, a visualização é um processo interno, veiculado no absoluto da *diegesis* apenas verbalmente, e vivido por cada participante na intimidade da sua imaginação. É, além do mais, um processo em espelho: o narrador produz um discurso do seu mundo possível que cada assistente, por sua vez, reconstrói a partir desse discurso. Assim, quanto menos é atualizado pelo performer, mais é visualizado pelo assistente. Nesse caso, o espaço partilhado pelos participantes, performers e assistentes, é apenas o espaço performativo, desprovido de significado narrativo. É esta tensão entre o aqui e o agora do evento performativo e o mundo possível, entre o evento narrativo e os eventos narrados, nos termos de Bauman (1986), que o contínuo da narração permite observar, reconhecendo o modo como os narradores representam a história, ao mesmo tempo que gerem a sua relação com a assistência.

Na performance narrativa, esta tensão entre “mostrar” e “contar”, entre o tempo e o espaço uno da atualização e a rutura entre o presente da narração e o mundo possível evocado, entre fora e dentro, nunca são estáveis: ocupam continuamente pontos distintos ao longo do contínuo da narração, operado pelo narrador através da manipulação do tempo, da perspetiva e do modo, quase sempre também associado à gestão da relação com a assistência.

O emprego do presente histórico, uma pequena modulação de voz ou um breve gesto deíctico na direção do espaço vazio da performance são exemplos de elementos capazes de mover bruscamente a posição do enquadramento da performance de um ponto do contínuo para outro.

Por outro lado, essa tensão não é gerida apenas pelo performer, através da sua voz e do seu corpo, mas por todos os outros elementos visuais e sonoros da performance. O espaço performativo é aquele que disponibiliza os primeiros instrumentos de enquadramento: os elementos cenográficos estabelecem os parâmetros iniciais. Um narrador que atua, por exemplo, diante de uma tela gigante em que está projetado o cartaz de um festival, atualiza o espaço narrativo na medida dos limites impostos pela presença de um elemento metanarrativo tão expressivo. Do mesmo modo, um performer vestido com um figurino distinto do vestuário quotidiano ou atual necessariamente enquadra a performance, e desde logo, na direção da construção de um mundo possível onde esse vestuário faça sentido. A utilização de uma sonoridade ou de uma música pode operar o contínuo da narração, como no caso de uma performance em que se ouve

música árabe durante a narração das *Mil e Uma Noites*. Em casos como este, a música não é apenas um elemento que cria um “ambiente”, mas discurso que contribui de forma expressiva na atualização do mundo possível no evento.

Para aclarar o modo como opera o contínuo da narração, pode ser útil um exemplo concreto, como o faz Brecht ao desenvolver a sua ideia de teatro épico através da descrição de uma “cena de rua” (Brecht 1978: 67-78). Neste episódio, uma testemunha relata a transeuntes um acidente de automóvel pouco depois deste ter sucedido. O exemplo serve a Brecht para, entre outros aspetos, reivindicar a dimensão social do teatro que propõe, refletir sobre os limites da representação teatral e apresentar o já referido efeito de “estranhamento”.

No intuito de esclarecer o modo como o contínuo da narração oscila entre a *mimesis* e a *digesis*, no que diz respeito não só à representação das personagens da história, mas, de forma fundamental, à atualização da sua dimensão espaço-temporal no aqui e agora da performance, será útil um exemplo em que o discurso não tenha lugar no mesmo espaço dos eventos narrados. No mesmo sentido, poderá ser mais eficaz optar por uma história com uma única personagem e com existentes (ruas, carros e prédios) que possam mais facilmente ser representados nos espaços performativos onde normalmente têm lugar eventos de narração oral. Assim, utiliza-se o comentário da “cena de rua” de que Brecht se serve para refletir sobre o distanciamento justo do narrador em relação ao representado. O comentário apresenta o exemplo de um emissário que, depois de uma entrevista com o rei, inicia o seu relato exclamando “vi o rei barbado!”, sem que esse entusiasmo seja pertinente para a história (ibidem: 72). Imagine-se, então, que o rei, ofendido pela indiscrição narrativa do emissário, o mandasse matar. Deste modo, o exemplo aproxima-se do imaginário dos movimentos de narração oral e estabelece a distância temporal entre a história e a narração que os seus repertórios normalmente implicam. Opta-se, então, pela seguinte “cena”: o rei mandou matar o emissário.

Partindo do polo ideal e absoluto da *diegesis*, e tendo em conta que o contínuo é operado tanto por elementos linguísticos como paralinguísticos, imagine-se que o narrador produz o seguinte discurso verbal, de forma monótona, estando de pé, fisicamente estático: “O rei estava no enorme salão do palácio / sentado no seu trono / a luz do sol entrava pelos vitrais / levantou-se e ordenou que executassem o emissário.”

Nesta representação, em nenhum momento a história se confunde com o discurso, o mundo possível com o espaço performativo. Agora, num primeiro movimento de

afastamento do polo da *diegesis*, o narrador produz o mesmo discurso verbal empregando alguns gestos que aproximam a sua perspectiva do evento representado: “O rei estava no enorme salão do palácio (acompanhado de um gesto e de um olhar que indica espaço em concreto da performance)/ sentado no seu trono / a luz do sol entrava pelos vitrais (um gesto na direção de uma das laterais do espaço performativo) / levantou-se e ordenou que executassem o emissário.”

Neste ponto do contínuo, o performer continua a assumir uma voz narrativa, mas posiciona-se deiticamente em relação às dimensões espaciais da história, fazendo-as coincidir com o espaço performativo. Com os gestos deíticos e o olhar, o narrador começa então a atualizar o salão do rei no aqui e no agora da performance. Esse espaço, a partir das coordenadas do trono e da luz que entra pelos vitrais, é de repente visualizado externamente, e não internamente como antes.

Num outro movimento de afastamento da *diegesis* em direção à *mimesis*, o narrador realiza as mesmas ações físicas, mas utiliza em determinado momento o presente histórico (destacado a negrito no exemplo): “O rei estava no enorme salão do palácio (gesto e olhar que indica o espaço da performance)/ sentado no seu trono / a luz do sol entrava pelos vitrais (gesto na direção de uma das laterais do espaço performativo) / **levanta-se** e **ordena** que executem o emissário.” Agora, o processo de atualizar a história é reforçado também na sua dimensão temporal através do uso do presente histórico. O além e o então da história do rei vão-se tornando gradualmente o aqui e o agora do narrador e dos seus assistentes.

Num outro movimento em direção ao polo da *mimesis*, agora mais amplo, o narrador faz uso do discurso direto, assumido ainda com certa distância (sem grande investimento a nível mimético ou, pelo contrário, de forma exagerada). Enuncia então: “O rei estava no enorme salão do palácio (gesto e olhar que indica o espaço da performance)/ sentado no seu trono / a luz do sol entrava pelos vitrais (gesto) / levanta-se e ordena: - Executem o emissário!”

Num próximo movimento para a *mimesis*, uma cadeira em cena poderá representar o trono através de um gesto deítico na sua direção quando este é mencionado verbalmente, ou poderá servir para o narrador se sentar e, finalmente, se levantar quando assume o discurso direto, mimetizando o rei no só através do texto e da prosódia, como da gestualidade.

À medida que se avança no contínuo em direção à *mimesis*, o que é representado verbalmente passa a sê-lo mimeticamente: a cadeira será substituída por um trono efetivo, o gesto deítico que acompanha o texto “a luz do sol entrava pelos vitrais” será substituído por um projetor ou pela luz que entra por uma janela, toda a representação verbal será substituída pela cenografia do espaço ou por um ator que está num espaço vazio, pelo figurino mais ou menos representativo da personagem, pelo performer que se levanta e ordena que matem o emissário.

A forma como operam os narradores sobre esse contínuo, através da manipulação do tempo, da perspectiva e do modo, será aprofundada no capítulo seguinte, a partir da análise das materialidade da narração oral: os meios verbais, quinésicos e proxémicos, bem como os outros elementos performativos presentes nos casos de estudo (cenário, vestuário e música). De momento, importa reconhecer que o contínuo da narração permite observar um aspeto fundamental da poética dos narradores: as opções discursivas entre “mostrar” e “contar”, a gestão das distâncias entre aqui e além, entre agora e então, que permite ora testemunhar o aparecimento de um mundo possível diante dos olhos, ora um sonho acordado que evoca a nostalgia do “era uma vez”.

### **3. METANARRAÇÃO**

A importância das interações entre os participantes da performance, em especial entre performers e assistência, tem vindo a ser evidenciada ao longo deste estudo, no seguimento daquilo que outros autores têm também destacado (Bauman 1986, Zumthor 1990, Finnegan 1992, Phelan 1993, Schechner 2003, Fischer-Lichte 2014). Um dos argumentos ontológicos da performance, como atrás se viu a partir de Fischer-Lichte, é justamente o facto de esta decorrer da copresença e das interações entre os seus participantes. Neste sentido, importa sublinhar, como se tem vindo a descrever, que as práticas de narração oral, tendencialmente sob o paradigma do “serão”, investem de forma expressiva nessa relação entre performer e assistência, fazendo dessa componente intrínseca da performance um dos aspetos poéticos de maior relevância. Esse investimento é evidenciado no discurso de todos os narradores participantes deste estudo (Buenaventura 3, Dahlsveen 2, Fontinha 4, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2).

Maria Patrini destaca essa esfera fundamental da prática dos artistas, reconhecendo “l’indissoluble relation” proposta pela performance narrativa (Patrini 2002: 197-199). No entanto, o relevo do aspeto relacional não é apenas consequência de uma concordância com as aspirações de um vetor revivalista, como descrito, de um paradigma do “serão” e das relações comunitárias de horizontalidade. A própria natureza da performance narrativa, ou seja, da que é manifestada através de um narrador efetivo, estabelece *a priori* e de maneira incontornável um nível de comunicação no aqui e no agora do evento performativo e dos seus participantes. A presença de um performer que conta torna inevitável o seu reconhecimento, a sua corporalidade e personalidade enquanto narrador. Ao contrário do que acontece na literatura ou no cinema, este não é uma “disembodied voice” (Fludernik 2009). Por outro lado, a presença efetiva de um público, que consubstancia o narratário do discurso em ouvintes reais e não apenas leitores ou espetadores subentendidos, posiciona os aspetos da relação entre essas duas entidades dos participantes da performance, performers e assistência, no âmago do ato comunicacional. Como salienta Paul Zumthor, citado por Maria Patrini: “la mise en relation syntaxique d’un je et d’un vous (même si celui-ci, parfois, n’est pas lexicalement manifeste) transfère l’ensemble du discours dans le registre des échanges interpersonnels” (Patrini 2002: 240).

Neste sentido, os mecanismos operados pelos narradores a nível metanarrativo para a gestão dessa relação com a assistência é um dos aspetos essenciais da performance:

All comments which address aspects of narration in a self-reflexive manner as well as the narrator’s references to his or her communication with the narratee on the discourse level can be subsumed under the term “metanarration” (Neumann e Nünning 2012).

A partir da definição de metanarração proposta por Neumann e Nünning, importa observar a natureza dos elementos de comunicação que operam a esse nível, tendo em conta a especificidade da performance narrativa. Em primeiro lugar, assim, um dos primeiros casos consiste nos elementos que, segundo a terminologia de Jakobson, cumprem uma função metalinguística, ou seja, dizem respeito à própria língua e ao seu uso (Jakobson 1990). Tendo ainda em conta as outras funções propostas por Jakobson, é importante reconhecer os elementos que: referem direta ou indiretamente o próprio narrador, o seu estado emocional ou a sua opinião sobre determinado aspeto da narrativa ou da narração, e que na terminologia de Jakobson cumprem uma função “emotiva” ou “expressiva”; referem ou apelam à assistência, e cumprem assim uma função “conativa”;

referem a própria interação entre o narrador e a assistência, cumprindo uma função “fática”. Estas funções podem combinar-se de forma dinâmica num mesmo elemento de discurso, como se verá de seguida.

Gregory Bateson, por sua vez, numa perspetiva que tem por objeto, mais do que apenas os usos da linguagem, as interações sociais, agrupa algumas das funções reconhecidas por Jakobson e propõe que toda a informação que acompanha direta ou indiretamente uma mensagem, referindo-se ao modo como esta deve ser interpretada, pertence à esfera da metacomunicação (Ruesch e Bateson 1951). Deste modo, toda a comunicação sobre a comunicação, sobre o modo como determinado código deve ser decodificado, nos termos de Bateson, ou sobre a relação entre os interlocutores, é metacomunicacional. Esses elementos não incluem apenas sinais verbais, mas também quinésicos e prosódicos, e estes últimos podem alterar o próprio sentido dos primeiros, como quando alguém pisca um olho ao interlocutor para informar que a mensagem verbal deve ser interpretada como ironia. Este aspeto é particularmente pertinente, tendo em conta o papel essencial da gestualidade e da prosódia na performance narrativa, elementos que operam paralelamente ao texto na gestão da distância assumida pelo narrador em relação à história. Um exemplo desse mecanismo é uma acentuação prosódica hiperbólica ao adotar o discurso direto de uma personagem, que tanto se refere a um aspeto da narrativa, identificando essa personagem com um estereótipo, como cumpre simultaneamente uma função “expressiva”, manifestando um juízo do narrador em relação à personagem, o que pode visar, por fim, um efeito cómico. Este é o mecanismo utilizado por António Fontinha ao contar a sua versão de “Um Homem Faz de Estátua de Santo” (ATU 1892), muito oportunamente, na capela de Pena Seca (Fontinha 1). Também Virgínia Imaz, nos contos de tradição judaica do ciclo dos “Sábios de Chelm” que narrou em Bergara, aplica aos discursos diretos a mesma acentuação prosódica (Imaz 1).

Entendida a performance narrativa enquanto um modo específico de comunicação, cujo objetivo primeiro é veicular uma ou mais narrativas através da narração verbal, os elementos metacomunicativos, que incluem os que Jakobson considera metalinguísticos, pertencem à esfera de uma metanarração e operam distintas funções simultaneamente. Neste sentido, e conforme propõe Bauman (1986: 98-101), metanarração consiste em toda a comunicação que é operada explícita ou implicitamente pelo narrador a nível extradieético, no aqui e no agora do evento performativo e dos seus participantes, e que

pode ter por objeto o próprio ato e situação da narração, incluindo a linguagem utilizada, a relação entre performer e assistência, bem como a própria narrativa. No contexto deste estudo, assim, metanarrativo designa preferencialmente aquilo que diz respeito à metanarração, ainda que possa também indicar referências específicas à narrativa contada. Sublinhe-se novamente que o narrador opera a nível metanarrativo não apenas verbalmente, mas também através de elementos prosódicos e quinésicos, por vezes, de forma autónoma do texto.

Assim, tendo em conta a função metalinguística, são elementos da metanarração aqueles que se referem direta ou indiretamente, através de sinais verbais, quinésicos ou prosódicos, à própria linguagem. Note-se que as funções desses elementos se combinam de forma dinâmica: quando um narrador estrangeiro pergunta pela tradução correta de determinada palavra, ou questiona a assistência sobre o grau de conhecimento da sua língua, como o faz Ben Haggarty ao atuar em Espanha (Haggarty 1), se opera ao nível metalinguístico e conativo, também o faz a nível fático, garantindo que há entendimento entre si e os seus interlocutores.

Ainda, deve ter-se em conta o sentido geral do termo linguagem neste contexto, que não se refere exclusivamente à língua, mas a qualquer sistema simbólico. Neste sentido, corresponde a um nível metalinguístico, por exemplo, a referência a um tipo de repertório específico, que se manifesta como linguagem particular, com os seus códigos e estrutura. Exemplos deste tipo de metanarração podem incluir situações em que o narrador anuncia que vai contar uma história de terror, identificando assim as convenções partilhadas culturalmente sobre esse tipo de repertório, ou quando utiliza fórmulas de abertura como “era uma vez”, identificando a temática maravilhosa da narrativa, ou quando estabelece um jogo de antecipação com a assistência, ao repetir um evento da história pela terceira vez, apelando ao conhecimento partilhado desse tipo de estruturas nos contos tradicionais. Se estes elementos comentam a própria narrativa, são também metalinguísticos, na perspetiva em que um determinado repertório pode constituir uma *langue*, no sentido de um sistema simbólico formal. Simultaneamente, estes exemplos operam a nível fático na gestão da relação entre o narrador e a assistência. É neste sentido que, no princípio da sua atuação atrás referida, Ben Haggarty comenta a fórmula “era uma vez” ou, ainda, o facto de os heróis do universo dos contos maravilhosos em língua inglesa sempre se chamarem Jack (ibidem).

Outros elementos podem operar simultaneamente a nível metalinguístico e comentar a narrativa. Quando um narrador acentua prosodicamente expressões idiomáticas de determinada cultura regional, não apenas referencia a especificidade da linguagem utilizada no discurso mas também comenta, de forma mais ou menos distanciada, o universo cultural da narrativa. Neste caso, ainda, o narrador opera tanto a nível metanarrativo como narrativo: ao mesmo tempo que comenta a linguagem utilizada, que coincide mimeticamente com a da história, representa, através do uso dessa linguagem particular, o espaço e o contexto cultural da narrativa. Deste modo, o narrador pode comentar aspetos da própria história, da plausibilidade dos seus eventos ou do carácter dos seus personagens de forma sobreposta à representação narrativa. O que não significa que esta sobreposição dos níveis metanarrativo e narrativo suceda todas as vezes.

O narrador pode atuar exclusivamente a nível metanarrativo ao referir direta ou indiretamente aspetos do próprio ato de contar, como quando comenta questões relacionadas com a sua própria prática de narrador ou da situação em que se encontra. É neste nível que opera Ben Haggarty quando, em Guadalajara, diz à assistência: “My job, my duty, each day is to find somebody to tell stories to, and this day, this beautiful day, that somebody is you” (Haggarty 1, 00:00:10-00:00:24). Nesse momento, o narrador realiza um gesto deíctico na direção da assistência, que reforça a ligação já antes estabelecida pelo contacto visual. Ou seja, nos primeiros momentos da performance, evidencia-se que essa pessoa, Ben Haggarty, que acaba de se apresentar enquanto tal, está a dirigir-se à assistência efetiva, o que, a par da linguagem coloquial utilizada, estabelece um contrato de natureza tendencialmente conversacional.

Do mesmo modo, um narrador opera a nível metanarrativo quando questiona a visibilidade e a audibilidade da assistência para com a sua performance, indicando o modo como estes se podem posicionar no espaço, ou quando faz comentários sobre o próprio contexto em que os participantes se encontram, como o faz Abbi Patrix num dos eventos analisados para este estudo (Patrix 2, 00:00:00-00:03:00). Neste caso, o narrador visa uma função fática através de elementos conativos, que se referem ou invocam os seus interlocutores, no sentido de estabelecer a sua relação com a assistência nos primeiros momentos do evento. O narrador pode ainda comentar as opções que está a tomar, entre contar este ou aquele conto, por vezes perguntando diretamente à assistência qual a sua preferência, como o faz Virgínia Imaz (1, 00:01:30-00:01:50). Pode ainda

referir a situação em que ele próprio ouviu a história que está a contar, estabelecendo desde logo uma rejeição de autoria, como o faz António Fontinha (3, 00:19:20-00:20:00). Nestes casos, mais uma vez, se estes elementos são conativos ou expressivos, no sentido em que se referem as ações e intenções da assistência ou do próprio narrador, operam explicitamente com vista a uma função fática.

Sublinha-se, novamente, que o nível metanarrativo tanto resulta da comunicação verbal como de elementos prosódicos, quinésicos e proxémicos. O facto de um narrador não se dirigir diretamente à assistência, verbalmente, não quer dizer que não opera a nível metanarrativo. O olhar, a utilização prosódica de um baixo volume de voz, um posicionamento próximo da plateia e muitas outras possibilidades constituem elementos a nível da metanarração: não operam sobre a construção da narrativa, mas referem o próprio ato de narrar e a relação entre narrador e assistência.

A copresença do narrador e da assistência em eventos inclinados para o paradigma conversacional no contínuo da performance faz com que grande parte do discurso a nível da metanarração cumpra, de modo direto ou indireto, uma função fática, cujo objeto é a gestão da relação entre os participantes, aspeto central da poética destes artistas.

### **3.1. Empatia**

A expressividade do nível metanarrativo está associada ao eixo do contínuo da narração, sendo mais ou menos intensa conforme a inclinação para o absoluto da *diegesis* ou da *mimesis*. Quanto menos oculto o narrador, ou seja, quanto mais próximo do polo da *diegesis*, mais expressivo é este nível metanarrativo. Naturalmente, o inverso também se verifica e, quanto mais inclinada a representação para o polo da *mimesis*, menos presentes são estes elementos. É assim que a poética dos artistas observados resiste sistematicamente à representação mimética, procurando sempre garantir um nível metanarrativo que enquadre essa representação. É talvez por isso também que eles investem naturalmente pouco nas focalizações internas, nos universos psicológicos e emocionais das personagens, mesmo quando se trata de narrativas na primeira pessoa. Porque é, de facto, no lado do polo *diegesis*, na presença de uma voz narradora e de alguma distância para com os eventos narrados, que os aspetos fáticos entre performer e assistência ganham maior expressividade.

É neste sentido que, a par do recurso à terceira pessoa e ao tempo passado na conjugação verbal, Brecht propõe o discurso metanarrativo enquanto um dos

instrumentos de resistência à identificação conformada pela ilusão mimética, ou seja, de afastamento do polo da *mimesis* (Brecht 1978: 82). Associar as técnicas discursivas propostas por Brecht para uma “nova técnica da arte de representar” e a poética dos narradores orais é inevitável. Michael Wilson chega mesmo a propor o “ator brechtiano” enquanto paradigma do novo narrador (Wilson 2006: 48-55). No entanto, reconheça-se que a poética destes artistas parte do discurso na terceira pessoa, do uso do passado verbal e de um enquadramento metanarrativo para depois, ao se distanciar da *diegesis*, atualizar aspetos do mundo possível no aqui e no agora da performance, e não o contrário. Ou seja, não parte da representação mimética, do discurso direto e do presente para, depois, se afastar do polo da *mimesis*, através da narração e do comentário, no sentido de permitir uma distanciação crítica.

Hans-Thies Lehmann aponta para uma inclinação poética do teatro pós-dramático que ecoa de forma evidente nas práticas de narração oral e que funda a experiência estética da performance no próprio evento e nas relações efetivas entre os seus participantes, configurando a centralidade das questões fáticas. Assim, se esta tendência revela as estreitas ligações entre as práticas de narração oral e as tendências dos teatros pós-dramáticos, parece distanciar-las do paradigma épico de Brecht:

Yet, while epic theatre changes the representations of the fictive events represented, distancing the spectators in order to turn them into assessors, experts and political judges, the post-epic forms of narration are about the foregrounding of the *personal*, not the demonstrating presence of the narrator, about the self-referential intensity of this contact: about the closeness within distance, not the distancing of that which is close (Lehmann 2006: 110, *italico no original*).

Assim, importa reconhecer a centralidade dessas relações “pessoais”, para utilizar o termo de Lehman, nas práticas de narração oral. Essa é, com efeito, uma das competências mais expressivas destes artistas que se apresentam com a sua própria identidade face a uma assistência efetiva: estabelecer relação. Na performance, o discurso veiculado por um narrador opera a um nível particular de relação, o que exige uma reflexão sobre o papel da “empatia” nestas poéticas, conceito que é preciso talvez resgatar da censura a que, entre outros fatores, a influência brechtiana o tem constrangido (Keen 2013). Note-se que a sua indefinição vernacular e a sua polissemia podem ser problemáticas. Neste sentido, procurando clarificar o uso do termo no contexto deste estudo, em especial no que diz respeito aos mecanismos de gestão relacional empregues pelos narradores, é necessário, em primeiro lugar, conciliar que:

In empathy, sometimes described as an emotion in its own right, we feel what we believe to be the emotions of others. This phenomenon is distinguished in both psychology and philosophy (though not in popular usage) from sympathy, in which feelings for another occur (Keen 2007: 5).

Se simpatia se refere a uma emoção sentida em relação a outra pessoa ou entidade, empatia é, por sua vez, a percepção subjetiva da experiência alheia, dos seus pensamentos e emoções. Compreendendo as implicações desse processo de pensar e sentir o que o outro está a pensar e a sentir na relação com as personagens e eventos da narrativa, nessa antiga questão que finalmente conflui para a teoria brechtiana, torna-se necessário também, ainda como nota Keen, distinguir a empatia dos processos de identificação com as personagens da história, ainda que, como assume a autora, muitas questões estejam por responder nessa área (ibidem). No que interessa a este estudo, empatia não se refere à relação do narrador ou do assistente para com a história, nos termos da “empatia narrativa” tratado por Keen, ou o processo através do qual narrador ou assistente se identifica com qualquer evento ou personagem da história, naquilo a que normalmente se chama identificação. Empatia, no uso que importa aqui perseguir, refere-se efetivamente à relação entre performer e assistência.

Este estudo centra-se na perspectiva do narrador, nos mecanismos poéticos das suas obras, definindo limites que excluem a esfera da receção. Assim, esta reflexão sobre o papel da empatia na relação entre performers e assistências incide essencialmente sobre os mecanismos poéticos utilizados pelos narradores para promover um estado de escuta favorável à experiência de ouvir histórias, procurando garantir a eficácia do discurso na representação de mundos possíveis.

Assim, é necessário ter em conta, uma vez mais, uma representação que ocupa tendencialmente o polo da *diegesis*, como atrás descrito, em que o discurso não pretende atualizar a história no tempo e no espaço performativo, mas que procura garantir uma distinção entre o aqui e o agora da performance e o além e então do mundo possível, entre os eventos narrados e o evento narrativo, nos termos de Bauman (1986). Como foi referido na apresentação do contínuo da narração, esta dupla dimensão da performance narrativa corresponde a um eixo dentro-fora: a dimensão externa do evento performativo em que alguém narra perante outras pessoas e a experiência interna e individual de visualização da história. Assim, a empatia resulta de um processo através do qual, por meio de recursos metanarrativos, o narrador transmite a ideia de que ambas as partes, ele e a sua assistência, partilham esta dupla dimensão da performance: não só estão juntos num mesmo evento e compartilham uma experiência social, como estão a visualizar

internamente um mesmo mundo possível, apesar das subjetividades individuais. Nas palavras de Ben Haggarty:

A storyteller is making a world, that's what they're doing and that's what you enjoy. It's when the storyteller is really in the world of their story. You see that. And also you can go into that world with them (Haggarty 2, 00:55:30-00:55:50).

Partindo da experiência da recepção, Ben Haggarty salienta um aspeto fundamental da poética dos narradores. Com efeito, o objetivo do narrador está, para utilizar a metáfora de Richard Gerrig (1996), em “transportar” internamente a sua assistência para um mundo possível, preso à realidade do aqui e do agora do evento performativo, ora de forma ancorada e estável, ora por um fio frágil e invisível. Investigações como as de Gerrig nas áreas da psicologia vêm mostrar a importância da empatia e da visualização enquanto componentes essenciais para esse processo de imersão na história, em que o leitor é “transportado” para o mundo da narrativa. Se estas investigações sobre o “transporte narrativo” têm focado especificamente a experiência da leitura, centrando-se nos processos empáticos entre leitor e o mundo possível enquanto mecanismo que contribui para a imersão, é necessário reequacionar estas relações para a realidade da performance narrativa.

Tendo em conta os aspetos da produção, portanto, interessa salientar que essa imersão, enquanto dispositivo poético operado, de forma consciente, pelo narrador, não corresponde a uma aproximação da perspectiva ou a um desaparecimento da voz narrativa para dar lugar a uma representação mais direta. Voltando à distinção entre quem “vê” e quem “conta”, para que Genette e Chatman chamam a atenção, esse estado de imersão não vem alterar a identidade de quem testemunha os eventos, nem de quem os relata. Essa imersão diz de uma implicação mais expressiva no próprio ato de contar, afastando o narrador da sua assistência, sem que este se dilua nos eventos narrados. Um dos mecanismos mais expressivos dessa imersão, que constitui um elemento metanarrativo que parece convidar a assistência a seguir o narrador na visualização do mundo possível, é o ato de fechar os olhos. É assim que Nicolás Buenaventura conta o início do seu primeiro relato mítico numa sessão realizada em Lisboa (Buenaventura 2, 02:00-02:40). É do mesmo modo que Abbi Patrix conta, quase na totalidade, a história da “mulher-esqueleto” (Patrix 1, 00:58:40-01:10:50), uma lenda de origem inuíte, famosa no universo dos movimentos de narração oral e celebrizada também por Clarissa Pinkola Estés (2004). O facto de Patrix tocar um instrumento musical ao mesmo tempo que conta

associa esse ato de fechar os olhos à prática dos músicos. Com efeito, a “presença” da música tem, como se verá adiante, uma dimensão sensorial que torna comuns expressões corporais dessa natureza. No entanto, mesmo nos trechos em que não está a tocar, Patric mantém os olhos fechados quase de forma constante, abrindo-os momentaneamente mas regularmente, para olhar diretamente para a assistência. Este é também um mecanismo muito expressivo na prática de António Fontinha, que foi observado ao longo deste estudo, mas não ocorre nas performances registadas e anexadas. O facto deve-se, provavelmente, às exigências que estas performances apresentavam em termos de relação com a assistência, não oferecendo oportunidades de distanciamento (Fontinha 1 e 2).

Essa imersão ou tentativa de transporte para o mundo possível não é assim um estado de transe, nem uma focalização de estados internos das personagens, nem uma entrega não distanciada à representação das mesmas, mas um mecanismo poético operado de forma mais ou menos consciente pelo narrador através de elementos verbais, prosódicos e quinésicos a nível da narração. Esse mecanismo permite transmitir um estado de imersão, real ou fictício, que visa potenciar a visualização do mundo narrado por parte da assistência.

Esta cumplicidade de visualização e imersão entre narrador e assistência está na base dos aspetos afetivos presentes nos depoimentos de assistentes e narradores sobre a experiência de ouvir histórias. Permite paralelismos absolutos com experiências da infância, como já referido, muitas vezes presentes nas narrativas vocacionais dos narradores. Configura o apelo da presença de uma voz narradora que a tradição literária dos contos tradicionais buscam simular na escrita (Warner 2014: 53) ou que o cinema revisita através do *voice-over*, em obras como as de Terrence Malik, nas quais serve de mecanismo de focalização interna das personagens, mas que parece pretender, também, instaurar uma evidente proximidade com o espetador (Laamanen 2012).

Eis um aspeto frágil e impreciso do ato de ouvir e contar histórias: a estreita ligação afetiva evocada pela presença da voz narrativa. Todos os discursos sobre a narração oral o mencionam, reconhecendo a complexidade desses processos, que talvez possam ser aprofundados por outras disciplinas, mas que transcendem os limites deste estudo. Com efeito, ainda que configurem uma dimensão indissociável do fenómeno, não cabe aqui um exame sobre os processos cognitivos, emocionais e psicológicos associados à experiência de ouvir e contar histórias. Patrick Ryan investiu de forma dedicada sobre alguns desses aspetos da experiência da performance narrativa (Ryan 2003).

Procurando observar os aspetos poéticos destas práticas, é aqui menos relevante questionar as complexas questões dos processos cognitivos, emocionais e psicológicos envolvidos na produção ou na receção, e mais pertinente reconhecer os mecanismos metanarrativos que permitem ao narrador transmitir a ideia de que este partilha com a assistência não apenas o espaço e o tempo performativo, mas também uma visualização confluyente do mundo possível. Paralelo ao discurso narrativo, o discurso metanarrativo parece querer confirmar continuamente uma empatia recíproca entre o narrador e a sua assistência. Esse nível metanarrativo, se emerge, desde logo, da sua copresença, é potenciado pelo paradigma do “serão” que, como se tem vindo a salientar, veicula uma poética que procura tendencialmente recriar na performance a situação conversacional.

Assim, do mesmo modo que os narradores operam sobre o contínuo da narração, tendo em conta as consequências de uma maior ou menor distância para com os eventos narrados, privilegiando a manutenção de um nível metanarrativo, também o fazem no que diz respeito ao contínuo da performance. Considerando ainda uma assistência efetiva, pessoas reais cuja atenção e interesse é pressuposto primeiro de eficácia, as opções dos narradores têm normalmente em conta as consequências de uma ou outra opção: ou de uma maior intensidade estética, ou de uma maior proximidade. Naturalmente, com efeito, quanto mais próximo do polo do espetáculo no contínuo da performance, menos profusos são os elementos metanarrativos, e estando presentes, menos fáticos. Quanto mais se desloca a performance para o polo do espetáculo, menos a narração assume o carácter conversacional e, neste sentido, mais formal e distante é a natureza da relação que estabelece. É no outro oposto do contínuo que o nível metanarrativo ganha mais expressão, sob o paradigma conversacional, tendo muitas vezes o protagonismo da performance na função que cumpre de enquadrar as narrativas.

Ao questionar a tendência espetacular de fixação de um texto ou de uma encenação em prol da improvisação, como observado a propósito dos processos criativos, Virgínia Imaz reconhece o papel central da relação com a assistência:

Creo que no hay una recepta general, pero que improvisar da una cualidad a la contada. Técnicamente la hace menos perfecta, sin duda, que si la memorizas, pero la hace más cercana, más humana, y te hace estar más alerta, más en el presente, y integrar todo lo que esta pasando. Si hay un niño o una persona que hace este comentario, si de repente alguien se levanta, puedes integrarlo con otra libertad dentro de esto porque no vas solo a defender tu espectáculo, sino que estas en lo que vas a hacer. El público y el espacio tienen su lugar, tienen también cosas que decir, y estas escuchando lo que pasa (Virginia 3, 00:44:45-00:45:35).

Este entendimento conflui com a diferença proposta por Joseph Sobol entre os modos *oral traditional* e *oral interpretative*, em que o primeiro corresponde a um processo de não memorização de um texto centrado na improvisação e no paradigma conversacional e em que o segundo respeita um modelo de performance fundado num *script* (Sobol 1996). Nesse entendimento, o modo *oral traditional*, em que o narrador parece mais condicionado pela ocasião do evento performativo, proporciona uma relação de maior proximidade entre os participantes do evento.

No entanto, mesmo os narradores que operam tendencialmente no polo do espetáculo não descuram a importância de uma dimensão fática. Ainda que possam não operar a nível metanarrativo de forma explícita, assumem naturalmente as eventualidades da relação com uma assistência efetiva. É neste sentido que Nicolás Buenaventura, apesar de uma proposta artística inclinada para o espetáculo, expressa de forma sensível não apenas a importância destes dois aspetos da relação entre narrador e público, empatia e imersão, como a centralidade do evento performativo, do aqui e do agora:

Es muy difícil para mi tratar de volverlo palabra sin que suene pretensioso, no he encontrado una manera. Pero lo que me atrevería decir es que el poder escuchar el público es fundamental. El poder verlo e escucharlo. Verlo, no necesariamente directamente. Es decir, muchas veces trato que el publico este muy as oscuras para que la gente se sienta en cierta intimidad con el cuento [...] Pero es estar muy atento al público, escuchando, y por eso también cualquier cosa que se pasa en publico me distrae. Cualquier cosa, es un riesgo enorme. Un personaje que se levanta, alguien que se duerme, una señora que llama por teléfono, todas esas cosas inmediatamente me perturban, no puedo [...] En ese momento soy todo piel y cualquier cosa me toca [...] no para mal, a veces para bien, a veces me obliga a acelerar, me obliga ir mas profundo, pero estoy muy atento a todo eso, y todo es muy complicado, y se vuelve muy frágil (Buenaventura 4, 00:17:11-00:19:40).

Do mesmo modo, Abbi Patrix, artista cujas propostas também se encontram tendencialmente do lado espetacular no contínuo da performance, ao responder sobre questões de relação com a assistência, reflete sobre essa tensão a nível da empatia e de imersão, referindo a mesma metáfora da viagem utilizada por Grigg:

Toujours pareil, toujours très directe [...] il y a une histoire avec Linda [Edsjö, percussionista em *Pas de Deux*], par exemple, le histoire chinois [...], je recul au fond du théâtre, la lumière est très, très basse, et je regard pas le gens. Je suis complètement au dessus. Juste avant je parle aux gens, je les regard dans les yeux, je suis là, comme Abbi, et que raconte un truc et etc. Et puis tout a coup, je sort de ça, je vais au fond, et je regard derrière les gens, loin, loin, je les amène au Chine dans une histoire de fresques, de revenants, et je ne les regard plus, je les emmène avec moi dans cette histoire ou il n'y a pas de coupure, c'est juste un mouvement de dix minutes et ensuite, quand le histoire est fini, je reviens devant et je parle d'autre chose. Donc la théâtralisation elle vient du changement de niveau d'adresse. Je veux plus les parler directement, je veux les amener dans un autre monde (Patrix 3, 01:07:30-01:08:50).

Estas citações evidenciam a tensão entre o presente do evento performativo e a imersão nos eventos narrados, que está no centro dos mecanismos poéticos operados pelo narrador durante a performance. Observar as propostas de Nicolás Buenaventura ou de Abbi Patrix, que investem numa operação sutil sobre o nível metanarrativo, e não explícita, permite ainda estabelecer uma autonomia entre a dimensão fática e a interação manifesta entre narrador e assistência. E neste ponto, assim, torna-se necessário e útil distinguir “relação” de “interação”, mecanismo utilizado profusa e, por vezes, inadvertidamente no contexto das práticas de narração oral.

Em primeiro lugar, como se tem vindo a salientar, o aspeto relacional da narração está desde logo no discurso produzido através de um narrador, autor efetivo de um discurso que se dirige a uma assistência efetiva, narratários de carne e osso, copresentes num evento performativo. Com maior ou menor investimento, a natureza da performance narrativa implica necessariamente uma dimensão relacional. Como propõe Bauman: “strickly speaking, there is no narration without metanarration” (Bauman 1986: 98).

Em segundo lugar, nem toda a interação configura necessariamente um mecanismo de gestão da dimensão fática, no sentido da empatia, ou seja, de uma perceção de que narrador e assistência partilham, por um lado, do tempo e do espaço do evento performativo e, por outro, de uma visualização confluyente de um mundo possível. Uma comunicação que saliente a diferença de papéis entre o narrador e assistência, se fragiliza a empatia, pode também evidenciar demasiado o presente do evento, contrariando o estado de imersão. Bom exemplo desse desequilíbrio são os jogos interativos em que o narrador “dirige” a assistência, propondo que repita gestos ou palavras. Se esses mecanismos visam divertir a assistência através de um jogo interativo, não apenas estabelecem um verticalidade de relação, porque a participação é “orquestrada” pelo narrador, como salientam a interação que tem lugar no aqui e no agora do evento, em detrimento da representação da história. É neste sentido que os jogos interativos durante a performance narrativa nem sempre visam o fortalecimento da dimensão relacional, ainda que aparentemente o possam fazer. Eis um subtil, mas importante matiz, que a observação de um equilíbrio eficaz entre as tarefas simultâneas de relacionar-se e de representar um mundo poeticamente, conforme o fazem estes narradores, permite reconhecer.

## VI. DAS MATERIALIDADES DA NARRAÇÃO ORAL

Uma abordagem centrada nos aspetos poéticos da performance narrativa conforma naturalmente metodologias de análise. Neste sentido, este estudo exclui a esfera estética da receção, da experiência de ouvir histórias, sobre a qual se debruçam, por exemplo, Simon Heywood (2001) e Patrick Ryan (2003). Do mesmo modo, apesar de reconhecer o papel determinante do contexto na performance, ao centrar-se nos aspetos poéticos da narração, este estudo não investe na dimensão social do evento, como o faz Joseph Sobol (1999).

Centrado numa poética da narração oral, a este estudo preocupa acima de tudo a impossibilidade de autonomizar o “texto” de todos os elementos paralinguísticos da performance. Efetivamente, tendo em conta a práticas de narração oral, ainda que a comunicação seja veiculada, em primeiro lugar, através de elementos linguísticos, não é possível dissociá-los de um corpo, de uma voz e de um espaço, que não apenas complementam o que é dito, mas que constituem efetivamente o discurso. Torna-se necessário, assim, reavaliar o conceito de “texto” e o seu espaço numa metodologia centrada na performance. Enquanto instrumento de registo e, simultaneamente, objeto de análise, o espaço privilegiado do “texto” nas tradições escolares dedicadas à oralidade tem vindo a ser questionado por abordagens que evidenciam a natureza circunstancial do discurso performativo, as ações e interações entre performer e assistência, a ocasião e as condições concretas do evento (Bauman 1986, Zumthor 1990, Finnegan 1992).

Paul Zumthor propõe uma organização das diferentes dimensões da performance que, a nível metodológico e expositivo, serve de ponto de partida:

I will distinguish as consistently as possible, between the work, the poem, and the text. The work is what is communicated poetically here and now. It is text, sonorities, rhythms, visual elements; the term “work” encompasses all performative factors. The poem is the text and in the final analysis it is the melody of the work, without taking into consideration any other factors. And finally, the text is that linguistic sequence, perceived auditorily, for which the total meaning of its sequence is not reducible to the sum of the particular effects produced by its successively perceived component parts (Zumthor 1990: 60-61, *italico no original*).

Assim, o que Zumthor designa de *work* poderá corresponder à performance, no sentido em que o conceito tem sido utilizado ao longo deste estudo, o que abrange todos os elementos performativos, como a gestualidade, o espaço ou o vestuário do narrador, entre outros. Por sua vez, o *poem* corresponde ao que se opta por designar “discurso

verbal”, ou seja, a parte do discurso que é produzido verbalmente e cuja dimensão linguística, o “texto”, não é dissociável da sua dimensão prosódica.

Ainda num mesmo sentido, uma abordagem que invista menos numa hermenêutica destas obras e mais na situação discursiva e nos recursos poéticos operados pelos narradores durante a performance coaduna-se com a adoção do conceito de “materialidade” presente nas propostas epistemológicas cujo colóquio *Materialities of Communication*, em 1987, procura reunir (Gumbrecht e Pfeiffer 1994). A utilização de um conceito que encerra “todos os fenómenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (Gumbrecht 2004: 28), permite evidenciar as particularidades do contexto performativo e, principalmente, a condição do performer enquanto meio do discurso narrativo. Com efeito, importa reconhecer que, apesar do recurso a outros elementos performativos, como o cenário, a iluminação, o vestuário, ou a música, o meio essencial da narração oral é, antes de mais, o próprio corpo do narrador (Zumthor 1994). Como observado, as propostas artísticas sob o paradigma do “serão”, desenvolvidas amiúde em espaços não específicos para a realização de espetáculos, o que também conforma um reduzido investimento artístico e técnico em cenários, figurinos ou outros elementos cénicos, configura uma poética cujo recurso essencial é a voz e o gesto do próprio narrador.

Assim, apesar da variedade de propostas artísticas que recorrem a outros instrumentos como, por exemplo, o audiovisual, os livros e as formas animadas, que não tiveram expressão nos casos observados, ou a música, presente no trabalho de Abbi Patrix (1 e 2) e Nicolás Buenaventura (1 e 2), é sobre esse meio performativo comum que importa iniciar uma reflexão sobre as materialidades da narração oral: a corporalidade do narrador. Neste sentido, a voz, que veicula como som um texto indissociável de uma prosódia, e o corpo, que opera visualmente a nível da quinésia e da proxémia, são as materialidades fundamentais da narração oral, cuja natureza performativa, isto é, de copresença entre performer e assistência, aporta uma dimensão que transcende a sua dimensão sonora e visual. Uma vez observados estes meios, importará ter em conta elementos como o cenário, o desenho de luzes, o vestuário ou a música, materialidades da performance que constituem ou condicionam as propostas do performer, e sobre os quais estes operam de forma consciente e intencional.

Uma abordagem centrada nas materialidades da performance narrativa, naturalmente não se esquivava e, pelo contrário, evidencia a dimensão corporal do

performer naquilo que é particular e subjetivo, que diz respeito à sua fisionomia e constituição física, ao seu modo de falar e de se exprimir corporalmente. Com efeito, ao observar as performances destes artistas, torna-se manifesto que os próprios recorrem poeticamente a essas suas singularidades de forma consciente, intencional e autorreflexiva.

Não é possível, portanto, divorciar a proporção física e a energia de Ben Haggarty, a forma como preenche corporalmente o espaço performativo na sua narração de “O Morto Agradecido” (ATU 505) em Guadalajara (Haggarty 1). Do mesmo modo, é incontornável a expressividade corporal e fisionómica de António Fontinha, marcada por um percurso seminal no teatro-dança, que o narrador usa conscientemente nas alterações de ritmo e na mimetização das personagens nas suas versões de contos de tradição oral (Fontinha 1 e 2). No mesmo sentido, a subtileza da presença de Nicolás Buenaventura é indissociável dos recursos que usa, da forma como conta e, efetivamente, do que conta, constituindo o aspeto essencial das sua proposta artística (Buenaventura 1 e 2). O mesmo acontece com a ironia e a fragilidade de Virginia Imaz, onde a prática de *clown* se manifesta sem grandes hesitações, aspetos que fundam a sua singularidade antes mesmo de qualquer proposta artística sistematizada (Imaz 1 e 2). Do mesmo modo, não é possível observar o trabalho de Heidi Dahlsveen sem abranger a sua corporalidade, a intensidade da sua gestualidade e do seu modo particular de enunciar o discurso verbal, ainda que as limitações linguísticas do investigador não permitam apurar de forma sistemática as relações entre os aspetos prosódicos e os textuais (Dahlsveen 1). Finalmente, apesar das mesmas limitações epistemológicas, o genuíno da expressão corporal de Suse Weisse ou a simplicidade com que esta ocupa o espaço performativo são aspetos da sua performance que expressam, antes de qualquer sentido, uma identidade que, no contexto da performance, configura o meio através do qual se transmite uma história (Weisse 1).

Assim, esta abordagem não procura evitar, na análise das performances destes narradores, uma apreciação subjetiva da sua presença física, da singularidade dos seus gestos, da sua postura ou do seu modo de falar, da forma como olham e interagem com o público, de uma identidade que procura expressar-se numa performance que rejeita tendencialmente a representação de personagens ou de um narrador fictício. Com efeito, são essas singularidades que configuram as condições e os meios fundamentais de que estes artistas dispõem para contar histórias: eles próprios.

Sublinha-se, por fim, que a organização dos resultados da análise que se segue, contextualizada numa abordagem desta natureza, sob os itens “o discurso verbal”, “prosódia”, “quinésia” e “outros elementos performativos”, consiste apenas numa estratégia expositiva, no sentido de aprofundar aspetos que se manifestam de forma mais expressiva nessas dimensões particulares, mas que não são dissociáveis de um todo. A análise das performances respondeu a uma abordagem holística que procurou não segmentar os aspetos poéticos operados pelos narradores, mas, sim, compreender de forma dinâmica o modo como se conjugam.

## **1. DISCURSO VERBAL**

É possível reconhecer em cada narrador uma linguagem própria, à parte dos elementos que o identificam com a sua cultura (a sua língua, a sua pronúncia, o vocabulário que utiliza, as expressões idiomáticas, etc.). Tendo em conta a diversidade de narrativas e de contextos, a observação dos narradores permite reconhecer um vocabulário e uma gramática individuais, bem como recursos estilísticos cuja forma e recorrência identifica cada indivíduo. Essa linguagem própria é constitutiva de uma identidade artística, que no contexto destas práticas é destacada pela identificação do performer-narrador com a pessoa-contador de histórias e pela rejeição da representação de personagens, como tem sido observado.

### **1.1. Repetições e paralelismos**

Dado o paradigma tradicional presente nos imaginários revivalistas, importa reconhecer que o discurso verbal destes narradores apresenta traços estilísticos manifestamente associados à oralidade. De facto, proliferam nestas performances as repetições e os paralelismos, elementos estilísticos que propiciam polémicas sobre as diferenças entre um “estilo oral”, supostamente aditivo e agregativo a nível sintático, por oposição a um “estilo escrito”, que seria subordinativo e analítico, conforme observa Finnegan (1992: 17). Como referido, a abordagem deste estudo procura não evidenciar polarizações, especialmente porque o uso destas formas por parte dos narradores nem

sempre é consequência de uma espontaneidade “oral”, mas uma manifesta adoção de um estilo que a evoque, enquadrada numa proposta artística específica. Ainda assim, discursos repetitivos como os de Virginia Imaz ao contar que “la asamblea, el consejo de ancianos, el consejo de sábios de Chelm... que tenían un consejo de sábios” (Imaz 1, 00:07:05-00:07:15), mesmo quando enquadrados numa poética que reproduz alguma informalidade, empresta ao discurso narrativo e metanarrativo um ritmo que é consequência evidente das exigências da situação performativa. Se na escrita um tal discurso seria redundante, contextualizado na relação entre narradora e assistência e complementado por uma gradual intensificação prosódica, a repetição não apenas permite um nível metanarrativo em que se comenta subtilmente a “sabedoria” de um círculo do poder numa terra de “tontos”, como empresta ritmo ao discurso, aspeto poético essencial.

Também António Fontinha recorre a estas formas para imprimir ritmo à performance, como quando conta, em “Um Homem Faz de Estátua de Santo” (ATU 1892), que “ele entrava, sim, e nunca entrava sozinho... trazia sempre um pedaço de pão, dois pedaços de pão, três pedaços de pão”. Note-se que, como Imaz, Fontinha aumenta a intensidade prosódica em termos de volume e tom em cada elemento repetitivo (Fontinha 1, 00:28:35-00:28:38).

Do mesmo modo, Nicolás Buenaventura, num dos seus relatos míticos que conta em *Dar a Luz*, recorre às repetições e paralelismos para produzir uma cadência rítmica, preparando, por sua vez, um efeito irónico:

E decidieron los hombres que el mejor de ellos debía derrotar el olvido, no casaría, no cocinaría, no procrearía, simplemente guardaría para todos lo que se sabe. Y el mejor de los hombres resultó ser una mujer (Buenaventura 1, 00:17:35-00:17:55).

Por sua vez, Ben Haggarty também concretiza repetições que estão intimamente ligadas à situação performativa, operando de forma explícita a nível metalinguístico e fático. Em diversos momentos da sua performance em Guadalajara, reconhecendo e autorreferindo os obstáculos da língua, o narrador enumera de forma fluida sinónimos de palavras que julga menos conhecidas. Num desses momentos, em que explora de forma positiva a fragilidade da situação em que se encontra, operando simultaneamente na construção da narrativa e na relação com a sua assistência, diz ao descrever a paisagem onde começa a sua versão de “O Morto Agradecido” (ATU 505):

In the far north of a cold country, a forest. And at the edge of that forest there was a hut, a shack, a hovel. The thing about English is that we always have three words for the same one word (Haggarty 1, 00:02:10-00:02:25).

É ocioso listar a profusão de paralelismos e repetições no discurso destes narradores. No que diz respeito a estes elementos que dotam a linguagem utilizada de uma aura de “oralidade”, importa salientar: por um lado, que estão estreitamente relacionadas com as exigências concretas da performance, de uma situação em que o narrador se encontra perante uma assistência efetiva, que se interessa, reage, aprova ou desaprova; por outro lado, que são mecanismos poéticos, mais ou menos conscientes, que configuram uma competência técnica.

## **1.2. Estilos de linguagem: tradicional, quotidiana e estilizada**

Conforme já referido, a linguagem de alguns narradores pode assumir vocabulários, formas verbais e expressões idiomáticas em que o texto, indissociável de uma prosódia, de um modo de dizer, contribui para uma representação a nível narrativo e metanarrativo. Tendo em conta a expressividade dos temas ditos tradicionais nestes repertórios, esta linguagem concorre para a representação dos mundos onde estas histórias têm lugar, veiculando um universo cultural associado ao “popular” ou “antigo”. Do mesmo modo, a utilização destas formas e expressões transmite desde logo uma imagem do próprio ato de contar, evocando o universo tradicional que estas práticas pretendem reavivar, o “serão” das sociedades pré-industriais, rurais e comunitárias. É neste sentido que António Fontinha utiliza formas vernaculares de locuções como “a modos que” (Fontinha 1, 00:44:55) ou alterações fonéticas como “home” (Fontinha 1, 00:45:25) no conto atrás referido, mesmo quando não está a assumir o discurso direto, no âmbito do qual seria natural adotar uma linguagem representativa da personagem.

É de notar, ainda no que diz respeito aos paradigmas revivalistas, o uso de expressões como “dizem que” ou “diz-se que” a marcar o início dos enunciados, destituindo intencionalmente o relato de um autoria por parte do narrador, conforme tem sido observado. Estes narradores apelam amiúde a uma tradição, identificando-se como transmissores de um património cultural, numa prática identificada por Bauman no seu universo de estudo (Bauman 1984: 21). Muito utilizado no contexto dos movimentos de narração oral, é possível observar o uso deste mecanismo de evocação de uma autoria

coletiva no trabalho registado de Virginia Imaz (Imaz 1, 00:05:05) ou de António Fontinha (Fontinha 2, 06:18).

Identificados os aspetos textuais e prosódicos que permitem pensar, por um lado, a especificidade de um discurso verbal condicionado pela situação performativa e, por outro, uma influência revivalista, importa observar como estes operam sobre o contínuo da performance nas tensões entre uma maior ou menor informalidade e proximidade entre performer e assistência. Neste sentido, o aspeto que primeiro se evidencia é o facto da linguagem utilizada por estes artistas ser, regra geral, próxima dos parâmetros vernaculares, como nota Heywood (2001: 330). Efetivamente, o paradigma do “serão” cria uma tendência para um baixo nível de intensidade no contínuo da performance através de uma linguagem que evoca a situação conversacional, visível mesmo nos casos de um grande investimento poético. As obras de Nicolás Buenaventura (1 e 2), por exemplo, apresentam textos que emergem na performance com a aparência de um enunciado espontâneo, numa linguagem tendencialmente prosaica e concisa, apesar de um trabalho textual que reflete cuidado de construção e exige processos de memorização.

Num sentido que contraria esta tendência, é de notar o trabalho prosódico de Abbi Patrix, caso particular entre os artistas observados, que oscila continuamente entre aquilo que Zumthor designa de “modos” da performance verbal e que se funda na distinção entre “falar” e “cantar” (Zumthor 1990:142). Como se pode observar ao longo de *Pas de Deux*, acompanhado quase integralmente pela música das percussões de Linda Edsjö, o narrador oscila de forma fluida entre um modo “falado” e “cantado”, e por vezes é difícil distinguir entre os dois (Patrix 1). Com efeito, entre um modo e outro existem possíveis gradações, como reconhece Zumthor, sendo difícil identificar onde deixa Abbi Patrix de “falar” e começa a “cantar”. As relações, a nível de tempo, ritmo e melodia, entre o discurso verbal do narrador e a música, ora realizada apenas por Edsjö, ora pelo próprio Patrix, são de tal forma estreitas e apresentam matizes tão subtis que apenas é possível pensar um contínuo entre estes modos.

A técnica prosódica de Patrix não está presente no trabalho dos outros narradores observados e é efetivamente pouco comum no universo dos movimentos de narração oral. No que concerne à performance, a aproximação prosódica ao modo “cantado”, mesmo que subtil, empresta ao discurso um nível poético independente da narrativa, em que o efeito estético é um fim em si mesmo. Ao chamar ao seu espetáculo um “concerto” de histórias, Patrix veicula na própria terminologia uma proposta poética fundada no

diálogo entre música e narrativa, forma tradicional veiculada pelos paradigmas dos trovadores, dos bardos ou dos poetas épicos que o artista evoca de forma manifesta (Patric 4, 00:30-01:45).

No que interessa a este estudo, importa reconhecer que a estetização prosódica do discurso, ao ponto de lhe emprestar um ritmo e uma melodia que o distingue do modo “falado”, opera naturalmente uma intensificação performativa, como se verá no sexto capítulo a propósito da música nos espetáculos de Abbi Patric (1 e 2) e Nicolás Buenaventura (1 e 2). Esta intensificação dos aspetos poéticos tem consequências imediatas na relação entre performer e assistência, propondo um ligeiro afastamento. Ainda assim, Patric executa estas oscilações de forma subtil, havendo momentos em que o discurso gramaticalmente prosaico e dirigido diretamente ao público se funde de forma fluida no ritmo e na melodia realizada pelos instrumentos musicais, como se pode observar ao longo de todo o espetáculo.

Num mesmo movimento de intensificação poética a nível do discurso verbal, e destacando a importância de ter em conta as especificidades culturais dos contextos, é de notar o uso do passado simples por Abbi Patric em francês (Patric 1 e 2) ou de Virginia Imaz em espanhol (Imaz 1), numa exceção particular desta inclinação para uma simplicidade linguística. Em ambos os casos, o uso do passado simples na gramática instituída e no universo da literatura implica um maior afastamento temporal entre os eventos contados e o momento da narração. Neste sentido, o tempo verbal contribui para a distância em relação ao mundo representado que caracteriza muitas das opções destes artistas, como tem sido observado. Estes repertórios apresentam muitos relatos de caráter maravilhoso, lendário e mitológico que se coadunam com o uso do passado simples. No entanto, em França e Espanha é possível reconhecer um declínio do uso desse tempo verbal na comunicação quotidiana, com cambiantes de acordo com as regiões (González 2009, Picoche e Marchello-Nizia 2000: 267). Nestes contextos, o passado simples ganha naturalmente um caráter literário, o que pode exigir ao narrador uma forma linguística distinta do seu quotidiano, numa construção do discurso verbal manifestamente “artificial”.

Ainda assim, é evidente a opção generalizada por um estilo que não afasta demasiado a linguagem do seus usos quotidianos, adotando-se uma simplicidade gramatical e um estilo prosódico que visa explicitamente assumir uma natureza prosaica. Como em tudo o que diz respeito à performance, estas opções são dinâmicas e

apresentam oscilações entre os estilos de expressão de acordo com a própria temática das narrativas, bem como com a intensidade performativa desejada a cada momento.

### 1.3. Presente histórico e dêixis

No que diz respeito ao modo como os narradores operam verbalmente o contínuo da narração, a gestão entre “contar” e “mostrar”, dois mecanismos sobressaem. Em primeiro lugar, o já referido uso dos tempos verbais, em que a tensão entre o passado e o presente é a mais evidente. Em segundo lugar, o recurso ao discurso direto, sempre associado a elementos prosódicos e quinésicos.

Ao longo de *Dar a Luz*, Nicolás Buenaventura utiliza o presente histórico para contar a história de Djelibê e o passado para quando narra as histórias que este, por sua vez, conta à parturiente (Buenaventura 1). Esta tensão permite não apenas diferenciar temporalmente os dois níveis, como realiza um pequeno movimento em direção ao polo da *mimesis* na representação do primeiro (Buenaventura que conta à sua assistência). Ao contar a história de Djelibê utilizando o presente histórico, Buenaventura atualiza a dimensão temporal da história no “agora” da performance. Por outras palavras, o presente histórico contribui para a ilusão de que o tempo do evento narrativo coincide com o dos eventos narrados.

Como será também observado a propósito da análise dos aspetos quinésicos, o narrador não investe na mimetização de Djelibê, com exceção de raros momentos de recurso ao discurso direto em que, ainda assim, assume uma distância evidente em relação à personagem. Do mesmo modo, as histórias contadas por Djelibê surgem enquadradas por momentos musicais, de modo que Buenaventura não parece assumir um discurso direto ao narrá-las, efeito evidenciado pelo desinvestimento do narrador numa gestualidade ou prosódia que o distinga de si próprio. No entanto, a utilização do presente histórico nesse primeiro nível diegético atualiza a dimensão temporal dos eventos narrados (Djelibê conta) no evento narrativo (Buenaventura conta), mesmo que o espaço e os existentes da história não sejam atualizados. Neste sentido, Buenaventura “mostra” de forma menos distanciada a história de Djelibê do que quando “conta” as histórias que este, por sua vez, está a contar.

Do mesmo modo, Abbi Patrix também utiliza amiúde o presente histórico. Um exemplo expressivo é o primeiro relato de *Pas de Deux*, uma narrativa etiológica cuja fonte africana é imprecisa, conforme nota o narrador (Patrix 4, 06:30-07:10). Apesar do

caráter mitológico do relato, Patrix utiliza o presente histórico, associado a uma gestualidade mimética das personagens, o que cria uma proximidade que, apesar de tudo, não apaga a presença da voz narradora (Patrix 1, 00:00:05-00:12:10). Com efeito, é na terceira pessoa que o narrador relata as ações das personagens, ao mesmo tempo que as mimetiza gestualmente, num mecanismo que, mais adiante, será observado a propósito da análise da gestualidade.

Por outro lado, alguns elementos deícticos de linguagem (destacados a negrito nos exemplos) começam a permitir uma atualização da dimensão espacial da história no “aqui” da performance. Ao descrever um episódio em que a mulher se refresca nas águas do rio, conta o narrador que “elle ne se rend pas conte mais elle dérange le crapaud qui est **là**” (Patrix 1, 00:05:12-00:05:18). Pouco depois, ao descrever o momento em que a mulher, depois de abrir os olhos pela primeira vez, começa a ver o mundo, conta o narrador: “et voilà que tout à coup **ce** monde qu’elle ne connaissait que par le touché, l’odorale” (ibidem, 00:05:48-00:05:56). Importa salientar que estes elementos deícticos de linguagem são acompanhados de gestos da mesma natureza, como o apontar o dedo para especificar o “crapaud qui est **là**” ou o movimento com as mãos abertas indicando o espaço envolvente para ilustrar “**ce** monde qu’elle ne connaissait”. Assim, apesar de uma distância gerada por um discurso na terceira pessoa, tempo, espaço e personagens começam a atualizar-se, num movimento expressivo de aproximação entre os eventos narrados e o evento narrativo: por breves instantes, o sapo está mesmo “ali” à frente e o mundo primordial do mito é “este” espaço performativo onde o narrador se encontra.

Também Nicolás Buenaventura utiliza elementos deícticos de linguagem em *Dar a Luz* como “**allí** la mujer elige un lugar” (Buenaventura 1, 00:05:18), “se va y deja **allí** a Djelibê” (ibidem, 00:05:48) ou ainda “**allí**, con voz muy baja comienza a contar una historia”(00:06:46), atualizando a dimensão espacial da história.

Com efeito, a observação de breves excertos das performances de alguns dos narradores permite verificar a profusão de elementos deícticos e a sua eficácia neste efeito de atualização do espaço da história no “aqui” do evento performativo. Virgínia Imaz, na sua versão do conto “O Ganso de Ouro” (ATU 571) em que o animal mágico é um cordeiro, descreve como “**ahí** estaba el corderito” (Imaz 1, 00:26:20) e “cuando lo vieran **ahí** tirado en el suelo” (ibidem, 00:33:29), ou ainda “a apuntar a todo mundo **allí**” (ibidem, 00:34:00).

Por seu lado, Ben Haggarty utiliza deícticos como “**this** way or **that** way” (Haggarty 1, 00:14:34 ) ou “**this** old man” (ibidem, 00:14:45). Também António Fontinha faz usos destes elementos, como quando no conto já referido descreve que a personagem ia “por **ali** fora” (Fontinha 1, 00:30:05) e “**lá**, mesmo **lá** no biquinho **ali** da curva” (ibidem, 00:30:16).

Estes elementos deícticos de linguagem são normalmente acompanhados por gestos da mesma natureza. Através deste mecanismo, o narrador procura transmitir a ideia de estar a testemunhar eventos invisíveis que estão a acontecer à sua volta no espaço vazio da performance, como se verá a propósito da gestualidade utilizada pelos narradores na atualização do espaço da história.

#### 1.4. Discursos diretos

Agora, num movimento mais expressivo no contínuo da narração em direção ao polo da *mimesis*, o narrador recorre ao discurso direto. Neste ponto, importa observar desde logo uma resistência à representação por parte destes artistas, aspeto que tem sido referido amiúde e que não se manifesta apenas a nível prosódico e quinésico. Como já referido, uma acentuação prosódica permite ao narrador distanciar-se da personagem representada, operando a nível metanarrativo. Este efeito é naturalmente acompanhado no nível quinésico por um comportamento físico e uma expressividade facial que lhe permite comentar a personagem ao mesmo tempo que a representa. No entanto, este distanciamento é operado desde logo no nível textual pela anexação do discurso direto ao fluxo do discurso na terceira pessoa, através de elementos a que Chatman chama *tag* (Chatman 198-201). Estes “marcadores” do discurso direto consistem em orações conetivas que identificam a personagem que fala e, através de verbos de elocução, a natureza do seu enunciado (afirmativo, interrogativo, exclamativo ou imperativo). Ao anexar os enunciados das personagens através de orações como “ele disse” ou “ele perguntou”, antes, durante ou depois do enunciado da personagem, o narrador enquadra explicitamente o discurso direto no fluxo do discurso na terceira pessoa, reafirmando a presença de uma voz narrativa e um distanciamento em relação ao representado.

Virginia Imaz opera deste modo os discursos diretos durante um diálogo da sua versão do conto “O Ganso de Ouro” (ATU 571), atrás referido:

Hasta el punto que los médicos de la corte se preocuparan y fueron avisar el rey e la reyna: – Ay, sus majestades que tenemos, tememos por la vida de la princesa que se muere! – ¿Pero cómo que se

muere, – dijo el rey – que si yo no le he dado permiso para que se muera? (Imaz 1, 00:17:30-00:17:43).

Apesar de identificar os enunciadores do discurso através de uma evidente modulação prosódica entre a voz narrativa, o lamento dos médicos e a resposta do rei, Imaz enquadra todos os discursos diretos de forma evidente numa única voz narrativa. Além disso, a expressiva mudança prosódica entre o enunciado dos médicos em relação ao do rei, a par com o conteúdo do enunciado, permite um comentário irónico sobre a figura do poder, num discurso metanarrativo cuja temática é comum aos vários narradores.

Com efeito, Abbi Patrix não perde a oportunidade de comentar a figura do Criador no seu primeiro relato de *Pas de Deux*, atrás referido a propósito dos elementos deícticos. Num determinado momento da narrativa, Patrix utiliza o discurso direto enquadrado por uma oração conetiva para contar: “Formidable! – Dit la femme. – Demain soir on recomance, chez moi! – Et disparaît.” (Patrix 1, 00:08:45-00:08:50). Poucos momentos depois, no que poderia parecer uma aproximação à personagem, o narrador não enquadra o discurso direto do Criador que vem à Terra julgar o homem e a mulher (ibidem, 00:09:50-00:10:10). No entanto, como faz Virgínia Imaz a propósito do rei da sua história, Patrix evidencia a sua distância em relação à personagem através de um efeito prosódico que aproxima o enunciado do Criador ao paradigma do canto de igreja, numa cambiante entre os modos “falado” e “cantado” observados anteriormente, o que lhe permite comentar irónica e explicitamente a figura do poder.

Com efeito, os narradores operam a sua distância em relação às personagens de forma constante a partir do enquadramento dos discursos diretos através de orações conetivas. De outro modo, quando eventualmente não o fazem, buscam uma função manifesta para essa autonomia do discurso direto. Na performance em Guadalajara que tem sido referida, Ben Haggarty opera alternadamente o enquadramento dos diálogos entre o herói da história e o seu auxiliar mágico:

- Good afternoon, young man. – Good afternoon – said Jack. – And what might you be doing? – I am seeking my fortune. – It’s a good thing for a young man to seek his fortune. And what is your fortune? And Jack said: – Well, I am following my dream. – It’s a good thing for a young man to follow his dream. And what was your dream? And Jack told him (Haggarty 1, 00:14:50-00:15:10).

É de notar o grande investimento prosódico e quinésico de Haggarty na mimetização das personagens, alternando vozes e posturas físicas conforme as personagens. Com efeito, Haggarty é o único narrador observado que, além de operar a

nível prosódico e quinésico, utiliza uma mudança de posicionamento no espaço para evidenciar o enunciador do discurso. Como se pode observar, sempre que alterna entre o jovem herói e o velho, Haggarty move-se para a esquerda ou para a direita, posicionando-se no espaço que corresponde à personagem e atualizando assim, não apenas a corporalidade dos existentes da história mas também a dimensão espacial do evento narrado. No entanto, apesar de todo o investimento na mimetização das personagens e na atualização do espaço da história, Haggarty continua a enquadrar os discursos diretos de Jack, num exemplo expressivo das repetições e paralelismos no seu trabalho. Esta sequência repetitiva a nível textual, prosódico e proxémico termina num sumário realizado através do discurso indireto, o que volta a posicionar a voz narrativa no centro do discurso.

Também António Fontinha investe na mimetização das personagens, ainda que procure uma distanciação um pouco mais expressiva através de uma representação caricatural, a nível prosódico e quinésico. Do mesmo modo ainda, o narrador enquadra quase sempre os seus discursos diretos. Na versão do conto “O Carneiro Convence o Lobo a Cantar” (AT 122C) narrada na performance atrás referida, diz ao relatar o momento em que o lobo entra no redil das ovelhas: “Até que a mais velha que estava lá paradinha disse: – Isto é para hoje ou é para amanhã?” (Fontinha 1, 00:46:48-00:46:50). De seguida, o episódio continua da seguinte forma:

Mas a velha ovelha não estava lá para conversas e disse: – O senhor lobo acha que a vida das ovelhas é um mar de rosas, mas o senhor lobo não se rale, mate-me já, que em morrendo, olhe, é logo um descanso que se me dá (ibidem: 00:47:08-00:43:23).

É de notar a utilização de uma linguagem de cariz marcadamente “popular”, com uma construção frásica e o uso do gerúndio que a identificam de forma eficaz com um certo contexto cultural, efeito também prosodicamente realçado.

Do mesmo modo, Nicolás Buenaventura utiliza o gerúndio de forma expressiva no sentido de identificar o contexto cultural de *Dar a Luz* e, como observado no caso dos outros narradores, enquadra a maior parte dos seus discursos diretos. Logo no princípio do espetáculo é possível identificar a distância que propõe garantir em relação às personagens, através de cambiantes entre o discurso indireto e direto, enquadrado ou não, e da expressividade de um nível metanarrativo. Ao relatar o princípio da sua história, conta o narrador:

La vieja partera le pide que la acompañe. – Siendo urgente – dice. Una mujer no pudiendo parir porque la criatura permaneciendo sentada no queriendo darse vuelta. Así habla Náma cuando habla nuestra lengua (Buenaventura 1, 00:02:15-00:02:35).

Buenaventura inicia o episódio com o discurso indireto, para depois passar ao direto, que acompanha com uma subtil mimetização, mas que contraria, logo de seguida, ao concluir com um enquadramento através do verbo de elocução. Ao longo do enunciado seguinte, que constrói insistentemente no gerúndio, Buenaventura não investe na mimetização da personagem, mantendo uma prosódia e uma gestualidade que não se distingue daquela que realiza enquanto narrador. Por outro lado, não sendo a frase enquadrada através de uma oração que identifique o enunciador, é dúbia a natureza direta ou indireta do discurso. Buenaventura conclui o episódio com um comentário que reflete justamente o carácter de tradução desse enunciado, o que lhe permite operar a nível metalinguístico, ao evidenciar o uso vincado do gerúndio, e estabelecer o seu posicionamento enquanto mediador da representação da história. Assim, neste momento, como em outros, Buenaventura assume a sua presença de forma constante e expressiva, mesmo quando recorre ao discurso direto e se movimenta no contínuo da narração em direção ao polo da *mimesis*.

## 2. GESTUALIDADE (QUINÉSIA)

Uma primeira questão levantada por Calame-Griaule na análise dos gestos narrativos é uma distinção necessária entre os gestos que contribuem para a construção da narrativa e aqueles que pertencem unicamente às convenções sociais e que acompanham normalmente as situações conversacionais (Calame-Griaule 1977). Interessa tratar os gestos que os narradores operam de forma mais ou menos consciente durante a performance, em estreita relação com o discurso verbal, a nível narrativo como metanarrativo, minimizando aquela gestualidade normalmente presente no ato de falar a que Kwenzi-Mikala chama extra-comunicativa (Kwenzi-Mikala 1993). Estes são os gestos de conforto, como a mudança de posição, o descruzar de pernas ou o retirar o cabelo da frente dos olhos, ou os gestos inconscientes como o coçar ou alternar constantemente de peso entre os pés, movimento observável comumente em pessoas que não estão habituadas a apresentar-se de pé à frente de um público. No entanto, ainda que não contribuam para a comunicação, seja a nível narrativo ou metanarrativo, a observação desta gestualidade, do seu nível de expressividade no conjunto de gestos operados pelo narrador, é importante para o reconhecimento, a nível quinésico, da intensidade da performance, ou seja, do seu posicionamento no contínuo entre os polos da situação conversacional e do espetáculo.

Quanto mais afastada do polo conversacional, mais a gestualidade apresenta um processo consciente de escolha e de simplificação, nos termos de Calame-Griaule (1977), a que se pode chamar “estilização”. Neste sentido, à medida que se avança no contínuo da performance na direção do polo do espetáculo, a gestualidade será normalmente menos profusa e a sua realização mais precisa a nível de tempo, oportunidade e expressividade. Por outro lado, quanto mais inclinada para a situação conversacional, mais esta será descontraída e inconsciente (ou aparentemente descontraída e inconsciente). Tendo em conta a capacidade de adequação poética aos contextos e às propostas de evento de um mesmo narrador, estes matizes são observáveis na comparação entre a profusão e coloquialidade gestual de Abbi Patrix na sessão de contos observada na antiga estação ferroviária em Pougne-Hérisson (Patrix 2), e a expressividade formal do espetáculo *Pas de Deux* no *Théâtre 14* em Paris (Patrix 1). Uma gestualidade demasiado formal num evento próximo da situação coloquial causará estranheza, da mesma forma que uma gestualidade descuidada retirará intensidade poética a uma performance enquadrada no polo do espetáculo. E, neste sentido, um dos

aspectos mais importantes da prática destes narradores está na consciência e controle da expressividade dos gestos a que Kwenzi-Mikala chama extracomunicativos.

Ainda assim, a análise que importa especialmente perseguir diz respeito aos gestos que, em estreita relação com o discurso verbal, operam de forma mais ou menos consciente na construção do discurso narrativo e metanarrativo. E, para tal, interessa observar o modo como essa gestualidade, a par com a prosódia e a proxémia, contribui para a representação da narrativa sobre o contínuo da narração, na tensão entre os modos de “contar” e de “mostrar”, e na gestão do nível metanarrativo, visando especificamente uma função fática.

Assim, num primeiro momento, interessa reconhecer que a gestualidade do narrador pode apresentar uma maior ou menor autonomia em relação ao discurso verbal, operando de forma redundante, complementar ou paralela, conforme nota Calame-Griaule (1977). Se a gestualidade que funciona por complementaridade é aquela que acrescenta algum dado às informações presentes no discurso verbal, a gestualidade que opera paralelamente pode acrescentar um discurso autónomo, ou mesmo contraditório. No entanto, é necessário reconhecer a complexidade dessas relações, que pode ir da dependência semântica dos gestos rítmicos, passando, por exemplo, por gestos ilustrativos da forma de um objeto também descrito verbalmente, até à substituição completa do discurso verbal pela gestualidade, como quando, sem recurso ao discurso verbal, se mimetizam as ações de uma personagem.

### **2.1. Na sua relação com o discurso verbal**

Numa categorização dos gestos a partir da sua relação com o discurso verbal, David McNeill parte de um modelo que tem estreitas relações com o contínuo da narração, e que o autor designa por *Kendon's continuum* (McNeill 1992: 37). Resumidamente, este contínuo estabelece uma gradação da subalternidade dos gestos em relação ao discurso verbal. No polo de maior subalternidade está a gesticulação e, à medida que gestos gradualmente se autonomizam do discurso verbal: os *language-like gestures*, a pantomima, os emblemas e, finalmente, a língua gestual, capaz de funcionar como linguagem autónoma e substituir totalmente o discurso verbal.

Tendo em conta o discurso narrativo, a gesticulação corresponde aos gestos que dependem inteiramente do discurso verbal. Os gestos rítmicos, que evidenciam o que é dito verbalmente, são um exemplo frequente de uma gestualidade dessa natureza. Por

outro lado, os gestos a que McNeill chama *language-like gestures* realizam parte do discurso de forma complementar. Têm lugar quando o gesto substitui um elemento do discurso, como alguém que finaliza a frase “Ele...” com um gesto indicando um movimento lateral de saída, em vez de dizer “partiu”.

Finalmente, de acordo com o contínuo de Kendon, os gestos começam a autonomizar-se do discurso verbal através da pantomima, que consiste na gestualidade que mimetiza objetos e ações, sem necessariamente corresponder a uma mimetização corporal integral da personagem. Ou seja, as pantomimas podem ser gestos em que apenas os membros superiores são utilizados para representar as personagens e os objetos da narrativa. Neste caso, um movimento de braços pode acompanhar a descrição da personagem que caminha, ou que levanta algum objeto, sem que o narrador assuma integralmente a personagem.

Os emblemas, segundo McNeill, são gestos convencionados culturalmente, apresentando uma capacidade discursiva autónoma. São exemplos de emblemas o punho fechado com o polegar estendido para significar concordância, o deslizar da mão pela garganta para designar “morte”, o cruzar os dedos indicar e médio, que em algumas culturas exprime o desejo de boa sorte e, noutras, o fim de uma amizade, entre muitos outros (McNeill 1992: 56-62).

## **2.2. Na sua dimensão semiótica**

De outro modo, McNeill propõe também uma categorização dos gestos na sua dimensão semiótica, ou seja, da sua relação formal com o conteúdo do discurso (ibidem: 12-18). Tendo em conta a performance narrativa, a primeira categoria de gestos inclui os icónicos e nela estão contidos os metafóricos, representando por semelhança ações, objetos, personagens ou ideias do discurso. Estes são os gestos que operam mais próximos do polo da *mimesis* no contínuo da narração. Uma segunda categoria abarca os gestos deícticos, que, de maneira semelhante à linguagem, identificam elementos da situação do discurso, referindo o próprio enunciador, os seus interlocutores, a dimensão espacial ou temporal, o que permite atualizar o espaço e o tempo da história no “aqui” e no “agora” da performance, como se verá de seguida. Os gestos rítmicos, que correspondem aos *beats* na terminologia de McNeill (ibidem), emprestam ritmo e coesão ao discurso verbal. Finalmente, os emblemas, que como descritos atrás, dada a sua natureza simbólica, operam próximos do polo da *diegesis* no contínuo da narração.

Assim, entre os polos da *diegesis* e da *mimesis*, a gestualidade pode cumprir funções distintas na sua relação com o discurso verbal, de acordo também com a sua complementaridade ou autonomia.

### 2.3. Na sua função narrativa

Reconhecidos os aspetos que dizem respeito à maior ou menor autonomia da gestualidade em relação ao discurso verbal e à sua natureza semiótica, resta observar a função que estes gestos cumprem no discurso, sem esquecer a sua dimensão metanarrativa. Neste sentido, uma primeira função da gestualidade é aquela que, nos termos de István Sándor, “imita” ou “descreve” ações, processos e objetos (Sándor 1967: 310). Esta distinção entre “imitar” e “descrever” remete diretamente para a questão da tensão entre *mimesis* e *diegesis* no contínuo da narração. Da observação da performance dos narradores, sobressaem as cambiantes entre os gestos que concorrem para uma representação tendencialmente narrativa, ou seja, em direção ao polo da *diegesis*, daqueles que contribuem para uma atualização do mundo possível no presente do evento performativo, em direção ao polo da *mimesis*, independentemente da sua maior ou menor autonomia em relação ao discurso verbal.

#### 2.3.1. Gestos rítmicos

Na esfera de uma representação que “descreve” em vez de “imitar”, para usar os termos de Sándor, ou seja, em direção ao polo da *diegesis*, os gestos rítmicos são dos mais expressivos na performance narrativa. Entre estes, Kwenzi-Mikala distingue os que emprestam “cadência” dos que marcam uma “pontuação” (Kwenzi-Mikala 1993). Esta gestualidade rítmica pode constituir apenas um movimento constante e repetitivo com uma das mãos, como observável na performance de Nicolás Buenaventura (1, 00:01:45-00:02:08), ou um movimento integral do corpo, como no caso de Abbi Patrix (1, 00:55:32-00:55:45). Cumprindo uma função rítmica, esta gestualidade não procura necessariamente acrescentar sentidos ao discurso verbal, mas apoiá-lo. No entanto, como observável nos casos referidos, a profusão gestual dificulta reconhecer os limites entre os gestos rítmicos e os metafóricos. Neste sentido, importa reconhecer que como acontece ao discurso verbal, os gestos podem cumprir funções simultâneas e por vezes indistintas.

### 2.3.2. Gestos metafóricos

A gestualidade metafórica, nos termos de McNeill, é aquela cuja função mais expressiva é não a de referenciar um objeto, uma ação ou uma personagem concreta, mas a de complementar o discurso verbal na representação de ideias abstratas. Neste sentido, são gestos que não representam necessariamente elementos da narrativa, mas que complementam ideias do próprio discurso. São inúmeros os exemplos de gestos que cumprem funções metafóricas nas performances observadas.

Em *Dar a Luz*, no primeiro relato mítico do espetáculo, Nicolás Buenaventura acompanha o texto “aunque no podían volar más” com um gesto pendular com a mão direita, evidenciando a negação veiculada pelo discurso verbal (Buenaventura 1, 00:09:51-00:09:52). Este gesto pendular com a mão atualiza metaforicamente a ideia de negação, sem configurar um emblema, como o seria se o narrador tivesse realizado o mesmo gesto com o indicador estendido, que consiste num sinal culturalmente convencionado. Pouco depois, ao contar que “para estar juntas se habían vuelto idénticas” acompanha o discurso verbal com um gesto da mesma mão, agora em concha, juntando os dedos, salientando assim a ideia de “idênticas” (ibidem, 00:10:03-00:10:04). Continua ainda com “una sola y misma cosa”, que acompanha com o gesto de estender ligeiramente o indicador para depois juntá-lo ao polegar, evidenciando novamente a relação de proximidade e similitude entre as personagens descritas (ibidem, 00:10:07-00:10:08). De facto, os gestos metafóricos são abundantes nas performances dos artistas observados, a par com os gestos rítmicos, sem, no entanto, procurar uma atualização do mundo possível no “aqui” e no “agora” do evento performativo. Estes gestos servem para ilustrar, não eventos e existentes da história, mas as ideias presentes no próprio discurso.

### 2.3.3. Gestos referenciais

Num movimento em direção ao polo da *mimesis* do contínuo da narração, surgem os gestos que referenciam elementos da narrativa ao complementar o discurso verbal. Seguindo a categorização de Kwenzi-Mikala, estes gestos “referenciais” incluem os “deíticos” e os “ilustrativos”, que podem ser *spatiographiques*, *pictographiques* e *kinémiques* (Kwenzi-Mikala 1993).

A primeira categoria que importa observar corresponde aos *pictographiques*, que constituem gestos que complementam o discurso verbal ao descrever as formas e as

dimensões dos objetos e das personagens representadas. No sentido de uma adaptação da terminologia de Kwenzi-Mikala, apenas os *pictographiques* serão designados ilustrativos, por razões evidenciadas ao longo desta reflexão sobre a gestualidade dos narradores.

Na descrição das personagens da sua versão de “O Morto Agradecido” (ATU 505) apresentada em Guadalajara, Ben Haggarty utiliza profusamente os gestos ilustrativos, como ao descrever a velha que dá guarida ao herói e ao seu companheiro, utilizando gestos para indicar a altura da personagem, ao estender o braço com a palma da mão para baixo mesmo à sua frente, ou para descrever o seu nariz e queixo protuberantes (Haggarty 1, 19:15-19:35).

Virginia Imaz faz uso também dessa gestualidade ilustrativa para descrever um carneiro que uma auxiliar oferece ao herói da sua história, numa versão do conto “O Ganso de Ouro” (ATU 571). Aqui, Imaz acompanha a descrição verbal do pequeno animal com as mãos, para ilustrar o seu tamanho, e com um movimento de dedos, para representar a textura da lã (Imaz 1, 22:00- 22:35).

Por sua vez, os gestos que Kwenzi-Mikala considera *spatiographiques* e que “*décrivent des rapports spatiaux*” (Kwenzi-Mikala 1993: 111) têm um papel particular na performance narrativa. Se na categorização de Kwenzi-Mikala os deíticos apontam elementos concretos da performance, pessoas e objetos efetivos, os gestos *spatiographiques* designam pontos do espaço vazio da performance, fazendo-os corresponder a existentes da história representados verbalmente. Assim, este mecanismo pretende uma atualização espacial dos eventos narrados no “aqui” do espaço performativo, tendo por referência o próprio narrador e os seus interlocutores. Neste sentido, enquanto gestos que apontam, e apesar deste importante cambiante, os *spatiographiques* são também deíticos, de modo que neste estudo ficam incluídos nessa categorização.

Na descrição do sonho do herói do conto atrás referido, Ben Haggarty acompanha a descrição verbal com uma sequência de gestos deíticos que exemplificam este processo de atualização da dimensão espacial da história (Haggarty 1, 04:00-04:25). Ao descrever verbalmente o céu azul do sonho, faz um gesto circular com a palma da mão aberta a apontar o céu efetivo do espaço performativo, enfim, o que está sobre o pátio do Palácio Mendonza em Guadalajara. De seguida, continuando a representar por palavras os eventos da história, descreve com o dedo indicador da mão esquerda o percurso de uma

pomba branca. Depois, com a mão aberta, o percurso de voo do corvo que vem atacar a primeira ave. Finalmente, com as duas mãos paralelas, ilustra gestualmente a queda da pomba como se esta estivesse a cair mesmo à sua frente. Como afirmado, a natureza dos gestos não é estanque. Ao escolher utilizar o dedo para apontar o percurso do voo da pomba e a mão aberta no caso do corvo, Haggarty não utiliza estes gestos apenas com uma função deíctica, mas também mimética.

Pouco mais tarde, ao descrever verbalmente o largo da cidade onde decorre a ação da história, Haggarty realiza um gesto deíctico na direção do próprio pátio onde o evento performativo tem lugar (ibidem, 08:25-08:35). Deste modo, o narrador identifica o largo da história com o pátio da performance, o que lhe permite não apenas atualizar o espaço da narrativa como operar a nível fático. Pouco antes, utilizara o mesmo mecanismo ao identificar o céu “azul” da história com o céu de Espanha, do sul da Europa, temática a que recorre várias vezes ao longo da performance e com que visa manifestamente operar a sua relação com a assistência espanhola.

Paralelamente ao discurso verbal conjugado no passado e na terceira pessoa, toda esta gestualidade deíctica procura atualizar o mundo possível no “aqui” e no “agora” do espaço performativo, num movimento do discurso narrativo em direção ao polo da *mimesis*. Assim, numa subtil deslocação de dentro para fora, o narrador procura visualizar externamente o céu, a pomba, o corvo e o largo da cidade imaginária no presente do evento narrativo, fazendo-os coincidir com o espaço efetivo da performance. O espaço performativo começa a representar por sinédoque o espaço do mundo possível, o que implica uma diluição das fronteiras entre os eventos narrados e o evento narrativo: por breves momentos, a história parece acontecer “aqui”.

Nesta atualização da dimensão espaço-temporal da narrativa, em que os existentes e eventos da história começam a ser visualizados no próprio espaço performativo, o narrador passa a agir gestualmente como testemunha presencial de acontecimentos invisíveis que têm lugar à sua volta. As direções do seu olhar e os seus gestos deícticos, a par com uma gestão da dimensão proxémica, procuram transmitir à assistência aquilo que está ele próprio a visualizar. De qualquer forma, o narrador assume uma distância em relação aos eventos narrados, habitando esse espaço performativo transformado em espaço narrativo como um corpo estranho que apenas testemunha, mas ao qual não pertence, o que se coaduna com a natureza extradiegética da voz narrativa. De outro modo ainda, apesar da atualização da dimensão espaço-temporal no presente do evento

narrativo, a representação continua a ser tendencialmente responsabilidade do discurso verbal, operando ainda assim mais por *digesis* do que por *mimesis*.

#### 2.3.4. Gestos miméticos

Num movimento mais acentuado para o polo da *mimesis* e, por conseguinte, de maior proximidade entre o narrador e os eventos narrados, a gestualidade deixa de apenas suportar o discurso, como nos gestos rítmicos e metafóricos, de ilustrar as formas e dimensões dos existentes da história, como nos gestos ilustrativos, ou de referenciar deiticamente. Neste ponto, o narrador começa a mimetizar os eventos da narrativa através dos gestos a que Kwenzi-Mikala chama *kinémimiques* (Kwenzi-Mikala 1993).

Numa primeira intensificação dos aspetos miméticos da quinésia, os gestos que representam os eventos ou ações das personagens da história complementam o discurso verbal sem o substituir. Este é um modo que, apesar de mimetizar gestualmente os eventos e, em especial, as próprias personagens, organiza-se ainda a partir do discurso verbal na terceira pessoa, garantindo a presença do narrador e uma distância em relação ao que conta. Neste modo, esta gestualidade é ainda ilustrativa do discurso que se organiza a partir de uma voz narrativa.

Como referenciado a propósito do uso do passado histórico, Abbi Patrix opera uma gestualidade mimética desta natureza em diversos momentos de *Pas de Deux* (Patrix 1). No primeiro relato do espetáculo, conta o narrador que Deus criou a Primeira-mulher e o Primeiro-homem cegos. Ao representar as ações da Primeira-mulher que descobre tatilmente o mundo, Patrix realiza uma gestualidade mimética redundante que representa exatamente o que, por palavras, está a narrar na terceira pessoa (ibidem, 00:02:30-00:03:00). Pouco depois, quando relata o momento em que a Primeira-mulher, por acidente, rasga a pálpebra fechada e passa a ver, volta a acompanhar o discurso verbal, de forma semanticamente redundante, com uma gestualidade que reproduz as ações da personagem (ibidem, 00:05:30-00:06:05). Este modo de mimetizar as personagens de forma sobreposta ao discurso verbal na terceira pessoa é utilizado pelo narrador ao longo de toda obra, ainda que, por vezes, recorra ao discurso direto, o que leva necessariamente a uma aproximação ao polo absoluto da *mimesis*.

Com efeito, é no recurso ao discurso direto que o narrador opera uma transformação hierárquica entre os níveis do discurso verbal e da gestualidade, em que este último substitui o primeiro na representação da narrativa. Gradualmente, o corpo do

narrador atualiza a personagem num processo a que a teoria teatral tem chamado “semiotização” do objeto (Elam 2002: 6). Neste processo, o corpo do performer procura deixar de ser o corpo do narrador, cuja gestualidade pode ou não contribuir na representação da história através de gestos que apontam, referenciam, ilustram e mimetizam, para passar a representar integralmente o corpo de uma personagem.

Neste modo de representação, toda e qualquer gestualidade do performer é, por enquadramento, mimética, mesmo os gestos a que Kwenzi-Mikala designa como “extracomunicativos”. No entanto, conforme propõe o modelo do contínuo da narração, esta operação não é linear, e pode ser difícil reconhecer o momento preciso em que o narrador desaparece para dar lugar à personagem representada, se é que em algum momento o faz.

Esta operação envolve naturalmente a expressividade corporal do narrador de forma holística, e não sintetizada em gestos normalmente centrados na parte superior do corpo. Neste subtil reenquadramento do discurso pelos sinais quinésicos, operam de forma significativa as expressões faciais e uma mudança de atitude corporal que permite identificar de forma evidente o esforço de representação.

Quando o narrador assume integralmente a responsabilidade de mimetizar um personagem da história, procura operar muito próximo do polo absoluto da *mimesis*. No entanto, como tem vindo a ser evidenciado ao longo desta reflexão, uma das características essenciais da prática destes narradores está numa resistência à representação das personagens (Dahlsveen 2, 28:25-29:00 e Buenaventura 4, 09:00-10:20), aspeto já observado na apresentação do modelo do contínuo da narração. Neste sentido, os narradores operam a gestualidade mimética sempre de forma distanciada, recorrendo para isso a diversos mecanismos verbais, prosódicos e quinésicos.

Como observado anteriormente na análise do recurso ao discurso direto, os narradores podem resistir à representação, a nível do discurso verbal, através de orações conetivas como “ele disse” ou “ele perguntou”, marcadores de linguagem que permitem enquadrar os enunciados das personagens no discurso narrativo. São estes mecanismos que utilizam Virginia Imaz (1, 00:17:30-00:17:43), Abbi Patrix (1, 00:08:45-00:08:50), Ben Haggarty (1, 00:14:50-00:15:10) e António Fontinha (1, 00:47:08-00:43:23). Por outro lado, podem resistir à representação a nível prosódico através de uma neutralidade que logra uma ilusão absoluta ou de um exagero que funciona a nível metanarrativo. Como já referido a propósito do recurso ao discurso direto, é neste sentido que Virginia

Imaz acentua prosodicamente o discurso do Rei de uma das suas histórias (Imaz 1, 00:17:30-00:17:43) e que Abbi Patrix reproduz melodicamente o canto religioso ao assumir o discurso do Criador no seu relato mítico de *Pas de Deux* (Patrix, 00:09:50-00:10:10).

Por fim, ao nível da gestualidade, os narradores procuram resistir à representação, ou através de um desinvestimento mimético, o que garante uma continuidade da presença do narrador, ou de uma estilização evidente, que desnaturaliza a personagem e permite comentar ao mesmo tempo que se representa. É neste sentido que Nicolás Buenaventura realiza gestualmente de forma muito semelhante quase todos os discursos diretos ao longo de *Dar a Luz*, independentemente da personagem em causa, e utiliza uma linguagem prosódica e gramaticalmente muito marcada, o que lhe permite operar a nível metalinguístico e, por conseguinte, garantir uma distância manifesta (Buenaventura 1). Pelo contrário, e apesar de recorrer também a um estilo prosódico particular, neste caso, de cariz “popular”, António Fontinha investe expressivamente na gestualidade mimética durante os discursos diretos, o que, associado à sua fisionomia, de que faz uso consciente e intencional, dota a representação de um tom caricatural (Fontinha 1 e 2). Esta é também a abordagem gestual de Virgina Imaz na performance já referida, a propósito do recurso ao discurso direto, quando assume a representação mimética das personagens das suas histórias (Imaz 1).

Assim, o modo como os narradores operam o contínuo da narração a nível da gestualidade pode apresentar-se, de forma generalizada, na seguinte ordem, partindo do polo da *diegesis* para o polo da *mimesis*: os gestos rítmicos, que apoiam o discurso verbal; os gestos metafóricos, que salientam sentidos sem mimetizar os eventos e os existentes da história, mas apenas ideias presentes no próprio discurso; os gestos deícticos e ilustrativos, que atualizam a dimensão espacial dos eventos e a morfologia dos existentes da história no “aqui” da performance, numa relação de complementaridade para com o discurso verbal; os gestos miméticos que atualizam os eventos e as ações das personagens numa dependência para com o discurso verbal; e finalmente, num polo quase absoluto da *mimesis*, uma expressão corporal cujo todo não pode ser reduzido aos gestos miméticos que subvertem a hierarquia discursiva entre os elementos linguísticos e para-linguísticos, atualizando as personagens da história através do corpo do narrador.

### 3. O CORPO NO ESPAÇO (PROXÉMIA)

Todos os narradores observados no presente estudo expressam uma preocupação fundamental com as condições e a organização do espaço performativo (Buenaventura 3, Dahlsveen 2, Fontinha 4, Haggarty 2, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2). Condicionada por espaços não específicos para a realização de espetáculos, como salas de aula ou de biblioteca, locais de convívio associativo ou bares, entre outros, muitas vezes a organização espacial cabe em parte ao próprio artista. Com efeito, mesmo quando definida pelos promotores dos eventos, os narradores terão ideias precisas e particulares sobre a disposição da plateia e de área prevista para a performance. Sobre este aspeto da prática dos narradores, Ben Haggarty comenta de forma irónica:

The first... Always the first concern is the sound, the acoustic and then I would say... You know, we joke about it because I put on many, many events, because I have these two hats as a promoter. The first thing every storyteller does if they can is change the way the audience is. They move the chairs! Everybody has a sort of feeling of where they want that front row to be. Also a knowledge of how far they have to get to the back and everywhere in between so the first thing I want to do if I am going to tell a story is to see the space (Haggarty 2, 01:07:50-01:08:15).

Este exercício, que envolve com frequência a própria organização do espaço, é parte de uma prática caracterizada, como se tem vindo a dizer, por uma mobilidade e adaptabilidade expressivas. Ao longo da observação realizada para este estudo, grande parte das performances exigiram um investimento dos narradores nessa tarefa ou, pelo menos, suscitaram reflexões com consequências visíveis nas suas opções proxémicas.

Como se depreende da citação de Ben Haggarty, as questões acústicas e de visibilidade são aspetos sobre os quais todos os narradores refletem tendo em conta as condições particulares que cada evento apresenta. Desde logo, o modo como estes artistas operam sobre essas condições configura uma competência incontornável numa prática caracterizada pela diversidade de tipos de espaços e de eventos. Em primeiro lugar, a visibilidade e a audibilidade são as condições primeiras para o sucesso comunicativo da performance, aspeto que os narradores profissionais não negligenciam de todo. Em segundo lugar, a dimensão da área reservada ao performer, a distância entre esta e a primeira fila de cadeiras, a altura em relação à plateia ou a sua largura e profundidade são aspetos essenciais ligados às propostas poéticas de cada narrador, de uma maior ou menor necessidade de espaço de movimentação, de uma maior ou menor distância em relação à assistência.

Exemplo deste aspeto da prática dos narradores é a necessidade de Virginia Imaz arrastar uma mesa para ter mais espaço de manobra na sua performance em Bergara (Imaz 1). Do mesmo modo, António Fontinha participa ativamente na organização espacial da capela de Pena Seca para a sua sessão, que inclui preocupações relacionadas com o fato de partilhar o espaço performativo com dois representantes locais, opção tomada pelo próprio narrador (Fontinha 1). É Abbi Patrix que organiza a disposição da assistência nas suas performances realizadas na antiga estação de caminhos-de-ferro em Pougne-Hérisson, revelando opções distintas de acordo com o número de assistentes (Patrix 2). Sobre a primeira sessão em particular e as suas opções, revela o narrador:

Ma préoccupation c'est le... C'est le... Comment je vais entrer en contact avec le public. La disposition, l'acoustique, l'a proximité. J'ai essayé d'imaginer qu'ils étaient cinq. Comment je peux les installer pour qu'ils soient confortables. Moi, je vais être où. Et quel niveau d'énergie je vais chercher avec cinq personnes (Patrix 5, 05:00-05:40).

Já em contexto escolar, em que normalmente os narradores têm uma presença ou uma opinião marcante nas opções de organização espacial da sala para a realização das sessões, é de notar a tendência para uma circularidade da disposição das cadeiras, como observado nos casos de Heidi Dahlsveen (1) e Suse Weisse (1). Esta última reflete sobre as suas opções na entrevista específica sobre a performance realizada na *Kathe Kruse Schule*, em Berlim, registada para este estudo (Weisse 2, 31:00-32:30).

No que diz respeito à organização do espaço performativo, a maioria dos narradores apresenta preferências que estão, por um lado, associadas aos seus modos de fazer e, por outro, estreitamente ligadas a uma poética cuja preocupação essencial é efetivamente a relação com a assistência. À parte as questões técnicas de audibilidade e visibilidade, este é o aspeto central nas opções tomadas pelos narradores: a natureza da relação que pretendem estabelecer com a sua assistência.

Alguns revelam, por exemplo, preferência por uma estrutura em anfiteatro, que, além da forma circular da plateia, implica o narrador encontrar-se num nível inferior à assistência, como verbalizam Suse Weisse (ibidem, 31:00-32:30) e Nicolás Buenaventura (5, 37:00-37:55). Esta preferência por uma situação contrária ao que a maioria dos espaços propõe, de uma superioridade vertical do performer em relação à plateia, diz assim também de uma rejeição da espetacularidade, como tem sido referenciado.

Neste ponto, interessa refletir sobre a opção de contar de pé ou sentado, o que apresenta, em primeiro lugar, matizes interessantes na gestão do contínuo da performance entre o paradigma conversacional e o espetacular. No evento em Pougne-

Hérisson, Abbi Patrix, que normalmente opta por contar de pé, está excepcionalmente sentado. Sobre as razões da sua opção, afirma:

Parce que je voulais pas être trop théâtrale. Je voulais pas impressionner. Je voulais pas donner trop d'énergie. Je voulais que ça reste intime. Ils étaient cinq assis. Et je étais meilleur assis comme eux, au même niveau (Patrix 5, 07:15-07:40).

Por sua vez, Nicolás Buenaventura, ao contrário de Abbi Patrix e de grande parte dos narradores, opta normalmente por contar sentado. Como se pode aferir das razões dessa sua opção poética, estas estão estreitamente ligadas com a gestão da relação com a assistência, mas também com uma proposta de horizontalidade que procura distinguir-se dos discursos do poder, ao afirmar um posicionamento físico de reflexão e de diálogo, mais do que uma influência sobre a assistência (Buenaventura 32:50-33:30).

Ainda assim, as opções entre contar sentado e de pé apresentam uma relação natural com as exigências dos próprios repertórios, de determinados tipos de histórias que podem ou não pedir uma expressividade física particular. É neste sentido que Nicolás Buenaventura reconhece o caso excepcional de uma história do seu repertório, que lhe exige, segundo o narrador, contar de pé. Sobre este caso excepcional, diz o artista:

Ahora, hay un espectáculo que cuento de pié, que se llama Amaranta Porqué, que es un espectáculo con niños y es un espectáculo en que bailo, me muevo, salto, porque los cuentos tienen esa... Los cuentos que cuento en ese espectáculo tienen... Me imponen ese ritmo (Buenaventura 3, 33:30-33:46).

Assim, contar de pé parece estar associado, em primeiro lugar, a uma necessidade de energia, de uma dinâmica que empreste uma maior intensidade à performance, o que está estreitamente relacionado com a situação do discurso e, por conseguinte, com a gestão da relação com uma assistência efetiva. Por outro lado, a intensidade performativa está, desde logo, determinada pelas próprias narrativas, conforme dá conta Buenaventura ao referir a especificidade do espetáculo *Amaranta Porqué*, o que, ainda assim, estará novamente relacionado com a assistência, já que este espetáculo se destina às camadas mais jovens.

Por outro lado, as opções por contar sentado ou de pé estão relacionadas com processos de atualização da história no espaço da performance, operados por uma deíctica verbal e gestual, como observado. Assim, contar de pé responde à necessidade de uma movimentação no espaço que permite gerir deiticamente a atualização do espaço da história no “aqui” e no “agora” da performance. É neste sentido que Ben Haggarty, como se pode observar ao longo da sua performance em Guadalajara (Haggarty 1), se

movimenta no espaço performativo, ora apontando, ora descrevendo no espaço, ora assumindo as posições das personagens. Esta atualização da dimensão espacial da história não seria possível sem o complemento proxémico (de movimentação no espaço), exequível apenas pela mobilidade que a opção por contar de pé proporciona. Neste sentido, grande parte das opções proxémicas estão efetivamente relacionadas com as propostas de maior ou menor atualização da dimensão espacial da história, de maior ou menor inclinação para o polo da *mimesis*. Quanto mais centrado no discurso verbal, quanto mais inclinado para a *diegesis*, menos o narrador terá necessidade de movimentar-se no espaço.

De qualquer modo, importa reconhecer que as opções proxémicas têm uma dimensão fática fundamental e não se resumem a questões narrativas. Assim, também no que diz respeito à proxémia, uma poética da narração oral está na gestão dos contínuos da performance (numa proposta de maior ou menor proximidade com a assistência) e da narração (conformando uma maior ou menor atualização dos eventos narrados no evento narrativo).

## 4. OUTROS ELEMENTOS PERFORMATIVOS

### 4.1. Cenografia e desenho de luzes

Próximas das questões da proxémia estão aquelas que dizem respeito à cenografia e ao desenho de luzes. Neste sentido, saliente-se a diversidade de contextos em que trabalham estes artistas, em que se destacam espaços não específicos cujas condições técnicas não permitem investir nos aspetos cénicos. No entanto, a ausência de propostas cenográficas significativas não é consequência apenas das condições técnicas dos espaços em que muitas vezes trabalham estes artistas, mas das suas próprias propostas que, como se tem vindo a evidenciar, veiculam uma resistência à espetacularidade e, do mesmo modo, a uma representação mimética.

António Fontinha, cuja prática privilegia tendencialmente o paradigma do “serão”, redireciona a preocupação poética com o cenário para o espaço concreto onde a performance tem lugar. Assim, evidencia, por um lado, os condicionalismos de uma atividade diversa em termos de contextos e, por outro, a irrelevância de um dispositivo cenográfico numa proposta centrada no discurso verbal:

Não há uma conceção cenográfica mas há uma preocupação muito grande e... Quase uma mania. Hoje em dia já não é tanto, mas houve uma altura em que eu era quase maniaco do posicionamento relativo do... Ou seja, eu tinha que me sentir confortável num espaço aonde às vezes tinha acabado de chegar há cinco minutos. (Fontinha 4, 16:15-16:36).

Do mesmo modo, Heidi Dahlsveen, que ao longo do estudo pôde ser observada em contexto escolar (Dahlsveen 1), manifesta uma atitude semelhante relativamente ao cenário em todo o seu trabalho, seja em espaços não específicos, seja em salas de espetáculo:

I work with the space but not the scenery. I don't have a scenography. Maybe some object sometimes [...] But it's not scenography in terms of traditional theatre. But the space, yes. I am aware of the space (Dahlsveen 2, 26:20-26:45).

Sobre o desenho de luzes, Dahlsveen confirma o mesmo desinvestimento técnico que está naturalmente associado a um atividade em que a maior parte do trabalho é realizada em eventos e espaços que não dispõem de equipamento técnico (ibidem, 26:50).

Num mesmo sentido, Suse Weisse exprime a necessidade de adaptar-se aos espaços concretos da performance e refere a prática de colocar um tecido no fundo do

espaço performativo, no sentido de criar um ambiente diferenciado (Weisse 2, 30:30). Do mesmo modo, Ben Haggarty expõe a questão do investimento na cenografia, quando possível, de forma concisa e direta: “it is not a scenery, is creating a mood in the space” (Haggarty 2, 01:10:35-01:10:40).

Assim, se uma primeira razão de um desinvestimento dos narradores numa cenografia e num desenho de luzes está efetivamente na natureza dos contextos e dos espaços onde desenvolvem de forma mais continuada a sua atividade, em que estes aspetos técnicos não podem ser satisfeitos, tal desinvestimento parte também, e em primeiro lugar, das suas próprias propostas artísticas. Com efeito, a ausência destas condições técnicas não configura uma dimensão de contrariedade que fundamente um investimento a fim de superar a precariedade dos espaços onde normalmente trabalham. Pelo contrário, a sua prática e os seus discursos veiculam propostas que naturalmente negligenciam estes aspetos técnicos em prol de uma simplicidade que está, desde logo, associada também a um desinvestimento na representação mimética.

Mesmo nos casos de eventos que tendem para o paradigma do “espetáculo”, em programações e salas que apresentam condições técnicas para tal, o que permitiria um investimento cenográfico, as propostas dos narradores voltam a veicular uma resistência à representação mimética que se expressa de forma evidente na cenografia e no desenho de luzes, como se pode observar nos casos de *Pas de Deux* de Abbi Patrix (1) e de *Dar a Luz* de Nicolás Buenaventura (1).

Abbi Patrix trabalha frequentemente com cenógrafos e desenhadores de luz na conceção dos seus espetáculos. Ao referir um processo criativo que decorria aquando da observação realizada em Paris em julho de 2014, o narrador conta:

On a bougé l’organisation de plateaux. Il y a trois ou quatre plateaux de niveaux différents. Avant il y avait juste un au milieu. Et là à tout coup a créé des espaces avec du coup la hauteur est différente. Donc toute la lumière est différente. Et quand tu vas raconter à un mètre du sol c’est pas pareil que de raconter devant ou directement au public. Donc la scénographie entraîne de l’espace, de la lumière, et donc du sens. Ça raconte quelque chose (Patrix 3, 58:54-59:27).

Assim, o narrador propõe um trabalho poético à volta da cenografia e do desenho de luzes, dando especial atenção às implicações proxémicas, que consiste num aspeto fundamental da prática destes artistas. Como se pode observar no caso de *Pas de Deux*, registado no contexto deste estudo, bem como noutros espetáculos de Abbi Patrix, as opções cénicas dizem mais respeito a uma dinâmica de movimentação no espaço do que de representação mimética dos espaços ou do imaginário das histórias. Assim, o que

contam estes cenários e desenhos de luz diz essencialmente respeito ao próprio ato de contar e às estruturas narrativas, como se pode ver nas mudanças operadas ao longo de *Pas de Deux*, em que estes elementos servem para separar as narrativas e para produzir matizes de intensidade performativa, de ambiente e proximidade com a assistência.

De qualquer modo, a prática de Abbi Patrix não se resume à criação de espetáculos, como já referido, mas inclui também a atuação em contextos mais próximos do paradigma do “serão”, em que estes aspetos não são prioritários. Com efeito, o espaço de criação de espetáculos configura na prática do narrador a demanda por uma afirmação artística da narração oral, na qual os processos criativos e o investimento nos aspetos cénicos procura justamente contrariar a tendência para o “serão” preponderante nos contextos de narração oral, como já referido a propósito do vetor estetizante.

Do mesmo modo dividido entre processos de criação de espetáculos e a atividade pontual em eventos de narração oral, está Nicolás Buenaventura. No primeiro caso, o narrador investe naturalmente nos aspetos cénicos, ainda que a sua proposta centrada essencialmente no discurso verbal apresente particularidades:

Primero hay una construcción del lugar desde donde cuento. Y esa construcción del lugar desde donde cuento tiene que ver con elementos como los pies descalzos, tiene que ver con elementos como la silla en que me siento. No debe tener espaldar, no debe ser muy llamativa, no debe tener muchos colores. Ni la ropa que me pongo. Debe haber una enorme simplicidad, o sencillez en los medios. Debe ser un tamborete de madera o en lo peor de los casos una caja negra que tapo con una tela (Buenaventura 3, 24:57-25:50).

Assim, excetuando alguns elementos que o narrador possa utilizar para dar uma determinada atmosfera à cena ou disfarçar elementos que não lhe parecem convenientes, como tapetes ou tecidos, a sua preocupação fundamental diz respeito ao banco onde está sentado durante a performance, que tem especificações precisas por razões de conforto e funcionalidade, mas também estéticas. Deste modo, além do banco e dos instrumentos musicais que pode dispor à sua volta, as propostas do narrador não implicam uma conceção cenográfica, mas antes uma economia que visa especificamente evidenciar o protagonismo do discurso verbal na sua proposta poética. De qualquer forma, como já referido, as preocupações de Nicolás Buenaventura dizem respeito, antes de mais, à disposição do espaço performativo e à distância entre este e a plateia, num aspeto que merece a atenção de todos os narradores observados.

Interessa apontar que os desenhos de luz dos espetáculos de Buenaventura (1) e de Patrix (1) funcionam essencialmente na construção de ambientes, como alguns cambiantes de cor, direção e intensidade, e não acrescentam necessariamente

informações sobre as histórias. Antes de mais, na totalidade do espetáculo, as mudanças de luz contribuem para a separação entre narrativas ou episódios dentro destas, identificando atmosferas particulares para cada momento.

Assim, ao observar a prática destes narradores, as suas opções cénicas e os seus testemunhos sobre estas, interessa voltar a evidenciar que este desinvestimento nos elementos cenográficos não diz de uma negligência com os aspetos formais da performance, mas de uma proposta expressiva de protagonismo do discurso verbal na construção da narrativa, tendencialmente na direção do polo da *diegesis* do contínuo da narração. Por outro lado, estas opções veiculam propostas que procuram equilibrar a intensidade performativa e a proximidade com a assistência, numa gestão do contínuo da performance que garante a presença do paradigma conversacional.

Como se pode observar nos seus depoimentos e na sua prática, todos os artistas observados revelam uma consciência apurada sobre questões de desenho de luz e uma preocupação com o espaço performativo. Assim, a predominância de propostas cenográficas que apostam no espaço vazio (o que pode evocar Peter Brook) configura uma poética manifesta, e não é apenas consequência da mobilidade e adaptabilidade a espaços não específicos para a realização de espetáculos, que caracteriza a atividade profissional destes artistas.

#### **4.2. Vestuário**

A opção por chamar vestuário às roupas utilizadas por estes artistas nas suas performances, e não figurinos, evidencia as mesmas opções observadas nos tópicos da cenografia e do desenho de luzes. Em primeiro lugar, a resistência a uma representação mimética patente nestas propostas tornam útil esta distinção. Com efeito, ainda que todos os narradores observados expressem um cuidado relativamente ao vestuário, as suas opções raramente têm relação com a matéria narrada. Em segundo lugar, a mobilidade que caracteriza a atividade de narração oral e os pressupostos de rejeição de espetacularidade manifesta nestas propostas artísticas, configuram um desinvestimento pragmático no vestuário, especialmente quando comparadas com outras artes performativas. Se os narradores estão conscientes de que a sua prática configura um ato performativo, social e esteticamente avaliado e diferenciado do fluxo do quotidiano, se todos expressam preferências, revelam também uma grande adaptabilidade às situações concretas. Neste sentido, a maior parte não expressa uma necessidade incontornável de

trocar de roupa antes da performance, servindo-se do mesmo vestuário que utilizam nas situações cotidianas (Buenaventura 3, Dahlsveen 2, Fontinha 4, Imaz 3, Patrix 3, Weisse 2).

Entre os narradores observados, apenas Ben Haggarty refere um vestuário específico, composto por um casaco comprido e botas, conforme se pode ver na performance em Guadalajara (Haggarty 1). Ao explicar o porquê desse vestuário, que utiliza há muitos anos, o narrador salienta a importância de evidenciar a natureza do ato de contar histórias enquanto performance, momento diferenciado do fluxo do cotidiano e que lhe merece, por isso, um cuidado particular. No entanto, os critérios do vestuário estão, antes de mais, relacionados com a busca de uma neutralidade, de uma formalidade que se deve mais à natureza performativa do ato de contar do que com as temáticas ou o universo das histórias. Decorrente de uma reflexão sobre qual seria o vestuário adequado para os narradores, e tendo por referência performers de outras culturas, Haggarty chegou à conclusão que este deveria corresponder aos parâmetros formais do seu próprio contexto cultural, ou seja, o fato masculino. O casaco comprido e as botas que sempre utiliza são assim uma adaptação de um vestuário que, para o narrador, corresponde a parâmetros culturais que permitem evidenciar a natureza formal do evento performativo, e que, ao mesmo tempo, garante uma neutralidade que não interfere com a matéria narrada (Haggarty 2, 01:11:00-01:14:00).

Nicolás Buenaventura, por sua vez, à parte a sua preferência por contar histórias descalço, por razões poéticas que procuram evocar uma fragilidade e que, sem dúvida, veiculam referências que se adequam a um imaginário revivalista (Buenaventura 5, 33:05-33:20), não recorre a um vestuário específico. Os critérios que se prendem com a formalidade da situação performativa e com aspetos pragmáticos está também presente na prática de António Fontinha, quando afirma que o vestuário deve ser “o mais confortável possível para mim, ou seja, eu tenho que ter uma roupa com que eu me sintam bem” (Fontinha 4, 16:49-16:54).

Também Suse Weisse salienta aspetos pragmáticos relacionados com as situações, a possibilidade de mudar ou não de roupa, o contexto mais ou menos formal. Refere também o critério de neutralidade nas suas opções e revela que muitas vezes não são roupas específicas: “I just like them. I like the colors. I want them to be clear. Clear shapes more or less” (Weisse 2, 27:40-27:50).

Do mesmo modo, Virgínia Imaz refere questões pragmáticas decorrentes do reconhecimento da performance enquanto momento especial que exige certa formalidade. Ainda como os outros narradores, reconhece que as suas opções estão desde logo associadas a um gosto particular e subjetivo, a uma sensação de conforto e segurança elementar na situação de exposição social que corresponde à performance:

Yo me preparo como para una cita amorosa, como para una cita a ciegas. No sé con quién me voy encontrar, no sé si va venir o no. No sé con quién me voy encontrar pero yo me preparo con esta cosa de cita amorosa en el corazón. Entonces me pongo lo más bonita que puedo para ir hacer la contada. Pero no soy nada mística, no me disfrazo. Muy al comienzo contaba desde un personaje. Cuando me llamaran a la feria del libro conté disfrazada porque tenía mucho miedo (Imaz 3, 47:48-48:05).

Finalmente, assim, a narradora evidencia o que parece ser uma constante nas opções destes artistas: uma rejeição da representação mimética que passa necessariamente pelo vestuário e que veicula uma afirmação identitária fundamental da natureza do contrato de relação com a assistência. Como já referido a propósito do contínuo da narração, é neste sentido que Heidi Dahlsveen manifesta um desconforto relativamente a utilizar um figurino que a identifique com uma personagem ou um narrador fictício (Dahlsveen 2, 28:25-29:00).

Do mesmo modo, Abbi Patrix refere preocupações pragmáticas no que diz respeito à sua prática no contexto dos eventos que tendem para o paradigma do “serão”, em espaços não específicos e em situações que exigem adaptabilidade, onde salienta também a procura de uma neutralidade. No que diz respeito aos seus espetáculos, em que o processo criativo e a performance pressupõe uma *mise-en-scène*, evidencia o narrador que o vestuário não corresponde a um figurino:

Il y a plus de ça parce que il y a plus d'écriture donc on écrit tout... donc on écrit... on regard comment on est habillé jusqu'aux chaussures. Parce que ça se voit sur une scène. Et puis on est deux ou on est cinq... Donc comment on est ensemble tout de suite il y a la question du vêtement. Mais ce ne sont pas des costumes (Patrix 3, 57:58-58:18).

Nenhum dos artistas observados propõe a representação de uma personagem ou de um narrador fictício através do vestuário ou sequer de evocação do universo narrativo. Como tem sido evidenciado, as primeiras materialidades destes artistas são a sua voz e o seu corpo, meios de representação privilegiados nas suas propostas. Importa salientar, no entanto, que as opções de vestuário podem refletir imaginários identificáveis. No conjunto do fenómeno dos movimentos de narração oral, as túnicas, os linhos, os coletes, lenços e echarpes sobressaem relativamente ao vestuário mais citadino e urbano. Estas

tendências expressam naturalmente um maior ou menor enquadramento no vetor revivalista, que é ainda assim predominante, como se tem vindo a observar. De outro modo ainda, como se disse a propósito do vetor revivalista e, em especial, de um atitude “etnologizante” que veicula a afirmação de uma identidade cultural particular, alguns narradores utilizam um vestuário tido como tradicional na sua cultura de origem, como é o caso, em exemplos próximos de artistas sedeados em Espanha, de Boniface Ofogo ou Hammu Topia.

De qualquer forma, importa reconhecer que uma tendência expressiva na prática destes artistas é a de não representação mimética de uma personagem ou de um narrador fictício. Mesmo quando há um investimento mimético, através de um vestuário que pode de forma mais ou menos evidente evocar os tecidos, os cortes ou as cores da cultura na qual se contextualizam as histórias, este não procura diluir o reconhecimento da identidade do narrador, pessoa concreta que no “aqui” e o no “agora” da performance vem partilhar um património ou uma memória com interlocutores copresentes, num evento cuja dimensão relacional é protagonista.

Assim, tanto no que diz respeito ao vestuário como a outros elementos cénicos, importa reconhecer que, apesar de não constituírem um instrumento de representação tendencialmente mimética e, do mesmo modo, de não merecerem o mesmo investimento que em outras práticas performativas, estes são aspetos centrais na reflexão e nas práticas destes artistas: a sua importância discursiva não é negligenciada. Estes aspetos configuram uma área de conhecimento e experiência fundamentais que se manifesta nas opções poéticas de vestuário, na organização do espaço performativo, quando possível, ou na capacidade de adaptação a este em termos de visibilidade e audibilidade, visando sempre a gestão da intensidade performativa e, por conseguinte, da relação com a assistência. Assim, resta reconhecer, uma vez mais, que a capacidade de adaptação às condições e circunstâncias dos eventos parece ser uma competência fundamental na atividade profissional do narrador oral.

### **4.3. Música**

Ainda que apenas as performances de Abbi Patrix (1 e 2) e Nicolás Buenaventura (1 e 2) observadas e registadas no contexto deste estudo incluam elementos musicais e a participação de performers músicos, esta é uma prática comum entre narradores. Os

repertórios tradicionais de narrativas musicadas e uma imagem romanceada do bardo, personagem incerta que pode ir dos aedos clássicos e dos trovadores medievais europeus à figura influente dos *griots* africanos, nutre o imaginário revivalista destes movimentos, como já observado a propósito do paradigma do “contador de histórias”.

Ao observar a utilização da música nas performances de narração oral, importa reconhecer, em primeiro lugar, as suas consequências no que diz respeito ao contínuo da performance, entre os polos da situação conversacional e do espetáculo. Assim, a análise dos aspetos musicais nos trabalhos de Abbi Patrix e Nicolás Buenaventura permite evidenciar o modo como os narradores operam uma intensificação poética da performance, seja ao emprestar musicalidade ao discurso verbal através da prosódia, seja ao incluir o acompanhamento musical através do uso de instrumentos.

Deste modo, na compreensão do impacto da musicalidade na performance narrativa, podem ser úteis os conceitos de “efeito de sentido” e de “efeito de presença”, propostos por Hans Ulrich Gumbrecht. Numa reflexão estética sobre a experiência, em geral, e a fruição artística, em particular, Gumbrecht propõe, seguindo Niklas Luhmann, que a receção da arte implica uma oscilação entre “efeitos de sentido” e “efeitos de presença” (Gumbrecht 2010: 133-140). Segundo o autor, o que particulariza a experiência estética é justamente a tensão entre estas duas dimensões, “um componente provocador de instabilidade e desassossego” (ibidem: 137). Numa sociedade condicionada pelo “sentido” das coisas, o “efeito de presença”, ou seja, a experiência sensorial e física dos meios através dos quais se veiculam sentidos, parece ser uma resposta possível para a pergunta: “o que é que nos fascina nos objetos de experiência estética?” (ibidem:133).

Assim, ainda que uma reflexão sobre questões desta dimensão supere os objetivos do presente estudo e que a sua abordagem esteja evidentemente centrada nos aspetos poéticos, portanto, da produção, e não da experiência estética, a proposta de Gumbrecht apresenta dois conceitos que permitem refletir sobre o papel da música na performance destes narradores, com paralelismos estreitos com o modelo do contínuo da performance.

Será útil, neste sentido, voltar ao conceito de performance enquanto ação que configura uma responsabilidade, perante uma assistência, de desempenho de competências comunicativas ou, nas palavras de Bauman, que exige do performer “an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content” (Bauman 1984). Estes “acima” e

“além” parecem referir-se, assim, à dimensão presencial de que fala Gumbrecht, aspecto do discurso que transcende a sua função semântica e evidencia a sua própria natureza material.

Para exemplificar esta tensão, Gumbrecht oferece um exemplo pertinente para a reflexão sobre o papel da música na performance narrativa: uma convenção estética sobre o tango argentino. Refere o autor que, na Argentina, há aparentemente uma regra que impede de dançar tangos que tenham letra:

A razão por trás dessa convenção parece ser que, numa situação desequilibrada de simultaneidade entre efeitos de sentido e efeitos de presença, prestar atenção à letra de um tango tornaria muito difícil seguir com o corpo o ritmo da música [...] Em outras palavras – e trata-se de um exemplo perfeito do que quero dizer quando refiro uma “tensão” ou “oscilação” entre os efeitos de presença e efeitos de sentido: quem tentar captar a complexidade semântica que faz tão melancólicas as letras de tango privar-se-á do prazer completo que pode surgir da fusão dos movimentos do tango com o seu corpo (Gumbrecht 2010: 137-138).

Se o exemplo parece perfeito a Gumbrecht para exprimir o que entende por essa “oscilação” entre “efeitos de sentido” e “efeitos de presença” da experiência estética, para este estudo é duplamente pertinente. Primeiro, o exemplo ilustra um aspecto poético fundamental das práticas de narração oral, que consiste na gestão do contínuo da performance entre o pragmatismo discursivo manifesto no paradigma da situação conversacional e a exigência poética de um espetáculo, o que poderia corresponder justamente a essa “oscilação” entre a predominância do “sentido” ou da “presença” de que fala Gumbrecht. Em segundo lugar, o exemplo permite, pela evidente semelhança, refletir sobre o efeito da presença da música numa performance centrada num discurso verbal.

Assim, antes de mais, é possível reconhecer que a dimensão musical vem reequacionar o equilíbrio entre “sentido” e “presença” na performance narrativa, evidenciando os aspectos poéticos em detrimento da tendência semântica do discurso verbal, configurando, assim, um movimento expressivo na direção do polo do espetáculo no contínuo da performance. Quando, por exemplo, um narrador canta, toca um instrumento, ou se faz acompanhar por um músico, evidencia de forma mais ou menos explícita, de acordo com a proposta, a dimensão poética da sua performance, o que tem por consequência uma maior formalidade e distância na relação com a assistência. Com efeito, um investimento desmedido na dimensão da presença não só estabelece uma relação particular, como se tem visto, esfera essencial destas propostas artísticas, como

pode inclusive lograr a dimensão semântica da comunicação, inviabilizando a compreensão da história.

Talvez neste sentido, geralmente a música cumpre a função de acompanhamento nas performances dos narradores, elemento poético sobre o qual as histórias são narradas por palavras. Estas peças musicais podem representar o universo cultural das histórias, criar ambientes ou apoiar rítmica e melodicamente o discurso verbal. De qualquer forma, na maior parte dos casos, é notório o seu papel secundário no discurso narrativo. Assim, a música constitui essencialmente um aspeto poético da performance, indissociável do discurso verbal e do papel central deste na construção da narrativa.

De modo distinto, alguns artistas investem em narrativas cantadas, como é o caso, em exemplos próximos, de Ana Sofia Paiva, em Portugal, e de Victoria Gullón, em Espanha, que têm nos seus repertórios versões de romances de tradição oral. Estas canções, assim, em que os aspetos prosódicos do discurso verbal o identificam enquanto “canto”, na aceção de Zumthor (1990: 141), estabelecem uma maior presença da música, ainda que a representação da narrativa continue a estar sob a responsabilidade do discurso verbal.

Os narradores podem também incluir momentos musicais diferenciados do fluxo da narração que, de forma autónoma ao discurso verbal, representam metafórica ou mimeticamente eventos da história ou, ainda, veiculam discursos metanarrativos. Assim, a música, sem recurso ao texto, ocupa um lugar diferenciado na performance e assume, ela também, uma responsabilidade discursiva independente.

É possível identificar duas tendências distintas, que naturalmente convivem e confundem-se, configurando um contínuo na relação de maior ou menor autonomia da música em relação ao discurso verbal. De um lado, a música é um suporte para a narração, que pode condicionar o discurso verbal a nível gramatical e prosódico, mas que emerge na performance enquanto pano de fundo. De outro lado, a música é um objeto demarcado da narração verbal não cantada e apresenta uma identidade própria a nível semântico e performativo. Se entre o discurso verbal sem o recurso à música e os elementos musicais autónomos em termos de representação existe uma subtil gradação, num centro ideal está o canto, em que a “presença” dos aspetos prosódicos do discurso verbal iguala o seu “sentido”, seja ou não acompanhado por instrumentos musicais. Deste modo, esta oscilação diz respeito à maior ou menor autonomia da música em relação ao discurso verbal. E como no caso da gestualidade, o seu lugar pode ser: apenas de apoio

rítmico e melódico; de complementaridade semântica, ao ilustrar, referenciar ou mimetizar eventos e existentes da narrativa; de completa substituição do discurso verbal na representação da narrativa.

Nos trabalhos de Abbi Patrix (1 e 2) e Nicolás Buenaventura (1 e 2) é possível observar uma presença da musicalidade em todas estas cambiantes, ainda que naturalmente cada um apresente tendências distintas que, como se verá, tornam-se mais evidentes nas performances que realizam sem a companhia de músicos.

Conforme observado a propósito da prosódia, o discurso verbal de Abbi Patrix, quando comparado com o de outros narradores, oscila de forma muito expressiva entre os modos “falado” e “cantado”, ainda que não apresente formas versificadas. De facto, trabalhos prosódicos como o de Patrix são pouco comuns e exigem competências musicais evidentes. Esta é uma particularidade do seu trabalho que tem por paradigma, no próprio discurso do artista, a figura do poeta épico (Patrix 3, 52:54-55:55).

No espetáculo *Pas de Deux*, os instrumentos musicais protagonistas são as percussões, em especial, a marimba e o vibrafone, cuja presença na cena é marcante devido às suas próprias dimensões (Patrix 1). A complexidade musical da proposta de Patrix, em termos rítmicos e harmónicos, é de uma expressividade e qualidade notórias, que são potenciadas pela participação, no processo criativo e na performance, de uma percussionista, Linda Edsjö. Importa ainda reconhecer que o próprio Patrix realiza parte das peças musicais, numa conjugação de duas vozes harmónica e ritmicamente complexas, ainda que, responsável pela narração, a sua contribuição seja naturalmente menos exigente a nível musical.

A proposta de relação entre a música e o discurso verbal presente o trabalho do narrador está, desde logo, patente na denominação *concert d’histoires*:

C’est comme la question du troubadour. C’est à dire, c’est chercher des nouveaux noms pour exprimer ce rapport musique-conte en mettant la question musicale très en avant pour que les gens que viennent au spectacle ils soient préparés pour la dimension musical. Surtout en Pas de Deux il y a beaucoup de musique (Patrix 4, 00:30-01:10).

No primeiro relato do espetáculo, já referido a propósito da gestualidade e da prosódia, a música é o elemento enquadrante: este começa e termina musicalmente. De facto, esta é uma fórmula utilizada em todos os relatos do espetáculo, com exceção do conto de Erica Wagner, que é narrado em episódios durante as mudanças cénicas (dos instrumentos musicais). Ao longo de todo o primeiro relato, o discurso verbal acompanha

prosodicamente a música da marimba, numa oscilação dinâmica e subtil entre um modo “falado” e “cantado” (Patric 1, 00:01:32-00:01:50).

No entanto, ao longo do primeiro relato, a música não serve só de suporte para o discurso verbal, mas tem também, em determinados momentos, responsabilidades narrativas e metanarrativas evidentes, como acontece noutros relatos do espetáculo. Um primeiro exemplo é a analogia entre a performance de Linda Edsjö, mulher, e Abbi Patric, homem, em termos musicais, gestuais e proxémicos, e a representação das características da Primeira-mulher e do Primeiro-homem do relato mítico (ibidem, 00:02:10-00:02:35).

De outro modo ainda, depois de Patric narrar verbalmente o momento em que a Primeira-mulher, ao rasgar acidentalmente as pálpebras fechadas, ganha o dom da visão, a música da marimba e do vibrafone vem representar metaforicamente a sua descoberta visual do mundo. Este momento musical, além disso, termina numa mudança melódica e rítmica que antecede o discurso verbal na representação de um momento crucial da história: aquele em que a mulher vê a cabana do homem pela primeira vez (ibidem, 00:06:05-00:06:47). Num efeito semelhante, pouco depois, a música é responsável por representar o ato sexual, numa pausa do discurso verbal, que é interrompida brevemente por um momento cantado (ibidem, 00:07:47-00:08:45). Deste modo, os dois eventos da história são representados musicalmente, ainda que sejam naturalmente enquadrados por um discurso verbal.

A música também ocupa um espaço privilegiado no momento cantado em dueto por Patric e Edsjö, depois da conclusão deste primeiro relato, em que assume a forma autónoma de canção: apesar de associada tematicamente à história contada, não é narrativa (ibidem, 00:10:48-00:12:06).

Numa versão de um conto tradicional chinês que Patric adapta, contextualizando-o na China contemporânea, o instrumento de percussão utilizado é a caixa chinesa. Esta opção procura manifestamente atualizar o universo cultural da história. Ao longo do relato, a música tem ainda uma função rítmica expressiva, a par com uma gestualidade e uma prosódia manifestamente estilizadas. Contribui também, de forma ilustrativa, para distinguir os diferentes espaços e eventos da história, participando na estruturação da narrativa. A percussão acompanha de forma distinta a apresentação da personagem e do seu dilema e o percurso pelas ruas de Shangai (ibidem, 00:16:38-00:17:30). De seguida, uma mudança rítmica e melódica, com a introdução de novos elementos sonoros

(primeiro, as baquetas operadas por Edsjö, e o prato, por Patrix, depois, com pequenos metais de vibração) vêm representar o templo e a atividade dos monges (ibidem, 00:17:30-00:20:55). De seguida, através de um ritmo frenético com os metais de vibração, uma mudança musical assinala outro espaço e evento da história, em que a personagem, como num sonho, se vê subitamente dentro da pintura que observava (ibidem, 00:20:55-00:23:08). Pouco depois, o ritmo enérgico do tambor, tocado por Edsjö, e da caixa chinesa, por Patrix, introduz o aparecimento do gigante, que culmina num momento cantado que reproduz o discurso direto deste (ibidem, 00:23:25-00:25:48).

Deste modo, os diferentes episódios são, antes de mais, identificados pela música, que cumpre um papel essencial de evocação de espaços e ambientes: primeiro, uma introdução, numa mesma forma musical que é utilizada na conclusão; depois, as ruas de Shangai; de seguida, o templo e a contemplação da pintura; finalmente, o sonho, que se distingue, por sua vez, do aparecimento do gigante. Cada um desses eventos e espaços da história são representados por uma musicalidade própria, o que contribui para uma estruturação da narrativa em cenas e funciona como uma mudança de cenários. A música cumpre esta função em todo o espetáculo, identificando cada relato de forma expressiva, que ficam assim associados a determinados instrumentos, ritmos e melodias e, por sua vez, a distintos imaginários.

Importa ainda notar que ao longo do espetáculo raramente o acompanhamento musical vem mimetizar sonoridades ou músicas que tenham lugar na história. Ou seja, a música opera essencialmente de forma metafórica, representando sonoramente aspetos visuais, táteis ou emocionais, mas raramente reproduzindo elementos musicais ou sonoros dos eventos narrados. Do mesmo modo, o canto, acompanhado por instrumentos, ganha um carácter mimético apenas em dois momentos. No relato sobre o marido sobrenatural que vem do mar, Patrix e Edsjö reproduzem o que a personagem da avó canta numa espécie de ritual de proteção para a neta, assumindo um discurso direto enquadrado por um enunciado conetivo na terceira pessoa (ibidem, 00:39:36-00:40:15). Do mesmo modo, próximo do fim do espetáculo, na versão do relato inuíte da mulher-esqueleto, o canto e o ritmo da percussão representam a música que as personagens cantam e tocam na história. Esta representação mimética é, ainda assim, enquadrada no discurso na terceira pessoa através dos enunciados “le vieux va chercher son tambour et il se met à jouer” (ibidem, 01:07:06-01:07:10) e “et elle se mis à battre le tambour” (ibidem, 01:08:22-01:08:32). Como já referido, este enquadramento do discurso direto

pelo discurso na terceira pessoa constitui um evidente mecanismo de resistência à representação. Com efeito, apesar dos performers serem homem e mulher, como as duas personagens da história, Patrix não investe na representação do velho, nem Edsjö, na da mulher-esqueleto.

É necessário destacar a competência musical de Abbi Patrix e, principalmente, a capacidade de tocar um instrumento e narrar simultaneamente. Esta competência é evidenciada pela complexidade rítmica e melódica das peças musicais que executa ao mesmo tempo que narra. Do mesmo modo, evidencia-se a complexidade do seu trabalho prosódico, em estreita relação com a música, não apenas a nível rítmico, como melódico. Um episódio que permite observar essa notável competência poética é aquele em que, no mesmo relato da mulher-esqueleto atrás referido, Patrix executa vocalmente uma aparente polifonia harmónica que apresenta paralelismos com o *katajjaq*, canto tradicional inuíte (ibidem, 01:02:40-01:05:40).

Por sua vez, o trabalho de Nicolás Buenaventura em *Dar a Luz* é semelhante ao de Abbi Patrix no que diz respeito à presença privilegiada da música, mas distinto na sua abordagem (Buenaventura 1). Nos primeiros momentos do espetáculo, as sonoridades da voz de Marta Gómez, do saxofone de Hugo Candelario e do berimbau de boca operado pelo próprio Buenaventura evocam a respiração e a voz de uma mulher a dar à luz. Estabelecem, assim, de forma imediata, o espaço fundamental que a música ocupa ao longo do espetáculo, ao substituir, em determinados momentos, o discurso verbal na tarefa da representação da história (ibidem, 00:00:45-00:01:45).

Do mesmo modo, Buenaventura utiliza a música para realizar pausas ou sumarizar algumas passagens, que normalmente correspondem a percursos realizados pelas personagens de um espaço a outro da história. É este o caso do momento em que Djelibê e Náma percorrem o caminho até à casa da parturiente, ocupado por uma canção que vem realizar uma pausa narrativa (ibidem, 00:03:30-00:04:55), ou da viagem de Bimop atrás da Serpente, num conto original de Buenaventura, que é manifestamente inspirado em motivos tradicionais (ibidem, 00:55:38-00:56:20). Neste último caso, a música representa metaforicamente a personagem que dança, através de uma melodia e de um ritmo que apelam ao movimento e sumariza, deste modo, todo um episódio da história.

De qualquer forma, o papel privilegiado da música em *Dar a Luz* está nas canções, cujas letras, sem cumprir necessariamente funções narrativas, constituem pausas e comentários sobre as temáticas ou os episódios da história. Esta proposta de

Buenaventura manifesta-se, desde logo, no convite a Marta Gómez, cantautora com uma carreira bem definida, para participar no processo criativo e nos próprios espetáculos (Buenaventura 4).

À parte as canções, e quando comparado com o trabalho de Abbi Patrix, o discurso verbal de Buenaventura não é de forma evidente tão conformado pela música. Ainda assim, em alguns momentos, há uma consonância entre o acompanhamento musical e a prosódia, mais ao nível rítmico do que propriamente melódico. É o caso do momento final do primeiro relato contado por Djelibê à parturiente, em que Buenaventura e Gómez partilham um discurso verbal que se encaixa ritmicamente no acompanhamento musical. Este discurso verbal, sem ser manifestamente cantado, apresenta uma entoação e um ritmo que configura uma espécie de “recitação”, ou seja, um modo intermédio entre o “falar” e o “cantar” (Zumthor 1990: 142). Nesse momento, é possível também reconhecer a dimensão metafórica da percussão operada por Candelario, que não apenas cumpre a função de acompanhar o discurso verbal, como representa o ritmo de um coração que começa a bater, sinónimo da vida que surge quando a Alma e o Corpo do relato mítico unem-se (Buenaventura 1, 00:11:00-00:15:20).

Buenaventura volta a conciliar a música e o discurso verbal ao representar a mensagem enviada por um sonho na versão do relato amazónico de uma mulher que não queria deitar-se com o marido (ibidem, 00:43:35-00:51:55). Neste momento da narrativa, Buenaventura molda o discurso verbal a partir da música da guitarra e das marimbas, não apenas a nível rítmico, como estrutural. As suas palavras são, assim, quase versificadas: “Manos río, manos agua, manos tibias, no la busquéis en la pared, son tus manos soñadas y ya hicieran lo que tenían que hacer” (ibidem, 00:50:30-00:50:42). Além da estrutura quase versificada do enunciado, uma subtil entoação identifica novamente um modo intermédio entre “falar” e “cantar”. Neste relato, é também manifesta uma analogia entre a manipulação do *udu*, instrumento que Buenaventura percute com as palmas das mãos e os dedos, e as mãos que aparecem nos sonhos eróticos da mulher da história.

Em *Dar a Luz*, a música cumpre também uma função destacada na estruturação da narrativa ao enquadrar o discurso metadieético, ou seja, as histórias que Djelibê conta à parturiente. Todos esses relatos são emoldurados por momentos de percussão, executados sempre por Hugo Candelario, sobre os quais Buenaventura propõe adivinhas que são respondidas por Gómez. Este mecanismo poético tem evidentes referências tradicionais e serve de fórmula de abertura para introduzir um novo nível narrativo. A repetição destes

momentos, em que a percussão tem uma presença evidenciada, estabelecem uma estrutura estável que se mantém ao longo de todo o espetáculo (ibidem, 00:07:15, 00:15:35, 00:34:05, 00:43:16, 52:44).

Como Abbi Patrix e Nicolás Buenaventura, muito narradores atuam na companhia de músicos em determinados espetáculos e contextos. Ben Haggarty, Virginia Imaz, Heidi Dahlsveen ou Suse Weisse tiveram já experiências desta natureza. No entanto, o que distingue o trabalho de Patrix e Buenaventura é que, mesmo quando sozinhos, a música tem uma presença significativa. E, com efeito, é então que melhor se reconhecem as particularidades das suas propostas.

Na breve performance de Abbi Patrix (2) na antiga estação de caminhos-de-ferro em Pougne-Hérison, realizada para um pequeno grupo de pessoas na pausa de um passeio de bicicleta, o narrador faz-se acompanhar por uma *sanza*, instrumento de origem africana, também conhecido por *kalimba*, *mbira*, *quissange*, entre outros nomes. Nesta performance, Patrix narra apenas uma história: um relato mitológico, que ouviu a um contador de histórias camaronês (Patrix 5, 02:08-03:10), sobre a criação do Homem e da Mulher a partir da música desse instrumento. Assim, a música tem um papel privilegiado não só na narração, já que Patrix utiliza a *sanza* durante a performance, como na narrativa.

Tendo em conta o contínuo da narração, esta narrativa revela uma tendência para o polo da *mimesis*: está essencialmente estruturada a partir dos discursos diretos das duas personagens, o Criador e a Imaginação. Do mesmo modo, a música executada na performance enquadra-se numa representação mimética, essencial na construção narrativa, já que é a partir de erros na execução de determinadas notas que o Criador, acidentalmente, cria o Homem e a Mulher (Patrix 2, 07:40-08:58). Ainda assim, Patrix resiste a esta tendência mimética: utiliza mecanismos gestuais e prosódicos para caricaturar as personagens, enquadra os discursos diretos através de orações conetivas, estabelece constantemente contato visual com a assistência e opera expressivamente no nível metanarrativo. A história é concluída com uma metáfora musical que serve para justificar a existência dos Homens: a busca por uma “afinação” ou “harmonização” entre estes e o mundo, a natureza, e entre si (ibidem, 08:58-10:00). Deste modo, como em *Pas de Deux*, Abbi Patrix opera um instrumento musical ao mesmo tempo que narra, numa conciliação entre a música e o discurso verbal expressivo, em termos rítmicos e melódicos. Também aqui, os aspetos prosódicos do discurso verbal oscilam de forma

dinâmica entre um modo “falado” e “cantado”, evidenciando as competências poéticas que singularizam este artista.

Nicolás Buenaventura, por sua vez, apresenta uma proposta muito distinta. Na performance que realiza em Lisboa no contexto do Festival Franco-Português, o narrador utiliza a música de forma expressiva em dois dos relatos que conta (Buenaventura 2). No relato inspirado numa figura mitológica dos índios guajiros do norte da Colômbia, que conta a luta entre o Primeiro-homem e a Primeira-mulher pelo poder, Buenaventura utiliza uma cuíca para representar metaforicamente os diálogos entre as personagens. Para isso, emprega tonalidades mais graves, quando fala o primeiro-homem, e mais agudas, quando se trata da Primeira-mulher (ibidem, 09:00-16:05). Do mesmo modo, no conto das rãs presas numa bacia de natas, o narrador utiliza dois berimbaus de boca com diferentes afinações para representar as personagens (ibidem, 19:25-22:25).

Assim, ao atuar a solo, Nicolás Buenaventura não utiliza a música como suporte rítmico e melódico do discurso verbal, mas como linguagem metafórica na representação de eventos e existentes da história. A sonoridade da cuíca não permite identificar, sem a informação dada verbalmente pelo narrador, uma voz masculina e uma voz feminina. Do mesmo modo, só quando o narrador associa a música dos berimbaus às duas personagens é possível identificar o objeto de representação. Nos dois casos, é o discurso verbal que permite descodificar as metáforas sonoras, produzindo um efeito cómico fundado justamente nessa operação. De qualquer forma, apesar de estar sempre enquadrada pelo discurso verbal, a música ganha uma verdadeira autonomia discursiva.

É ao observar o trabalho a solo de Patrix e Buenaventura que as suas distintas propostas se tornam mais evidentes. No caso de Abbi Patrix, a música configura (na performance em Pougne-Hérisson) um instrumento de representação mimética. Por outro lado, a conciliação entre a música e o discurso verbal conforma um trabalho prosódico que oscila entre um modo “falado” e “cantado”, o que imprime uma intensidade poética particular à performance e exige competências musicais evidentes. Do mesmo modo, o facto de tocar um instrumento ao mesmo tempo que narra requer a Patrix uma técnica particular.

No caso de Buenaventura, por sua vez, a música é um meio de representação metafórica. A utilização de tons graves e agudos permite analogias que espelham convenções culturais sobre o género masculino e feminino. Neste sentido, o investimento de Buenaventura está mais na forma da narrativa, em que a música opera na sua

dimensão de “sentido”, do que na sua expressão, em que esta imprime no discurso a sua “presença” poética.

Em comum, os dois narradores utilizam instrumentos musicais de caráter tradicional, o que permite reconhecer a influência de um vetor revivalista, do seu imaginário e paradigmas, como tem sido referido ao longo do presente estudo. Nos dois casos, a música, com uma maior ou menor autonomia em relação ao discurso verbal, contribui de forma significativa para a representação das histórias. Foi também possível identificar que as opções musicais dos narradores têm implicações expressivas no contínuo da narração, nos processos de maior ou menor atualização dos eventos narrados. Neste sentido, a música ou o acompanhamento musical permite não só uma atualização da dimensão sonora da história, como pode realmente representar metaforicamente personagens, ações e acontecimentos. Por outro lado, e no que importa particularmente a este estudo, é possível reconhecer que a música reequaciona o equilíbrio entre “presença” e “sentido”: evidencia os aspetos poéticos da performance e minimiza a tendência semântica do discurso verbal.

## CONCLUSÃO

Atualmente, contar histórias é uma atividade desenvolvida em bibliotecas, escolas ou serviços educativos de centros culturais e teatros, especialmente para o público infantil e familiar. É também apreciada por um crescente público adulto em associações culturais, cafés, bares e outros espaços de lazer e cultura, dinamizada amiúde por grupos de interesse. Incrementada no contexto do trabalho para a infância pelos próprios educadores, em projetos de dinamização sociocultural, pelos seus mediadores, ou em espaços associativos, por entusiastas, a prática de contar histórias constitui, em alguns casos, atividade profissional, desenvolvida numa grande diversidade de contextos e tipos de eventos por performers especializados. Assim, apesar de desconhecida dos grandes meios de comunicação e ausente das programações culturais instituídas, é possível observar nesta atividade uma crescente dinamização de ações de formação, programas regulares de espetáculos e festivais dedicados à prática artística que, em Portugal, tem sido denominada “narração oral”. A diversidade geográfica deste fenómeno apresenta propostas artísticas que, em diferentes contextos e países, partilham discursos e práticas, o que lhe atribui o carácter de movimento artístico ou de distintos movimentos artísticos paralelos com particularidades que não chegam, no entanto, a diluir a aparência de um todo.

Centrado nas performances de um conjunto de artistas, este estudo procurou identificar e analisar os recursos poéticos por eles utilizados nos seus espetáculos. Neste sentido, partiu de uma pesquisa bibliográfica e de estudos de caso a fim de contribuir para uma epistemologia adequada às suas particularidades.

Atividade recente, na sua dimensão profissional e artística, dois obstáculos parecem dificultar-lhe a definição enquanto prática contemporânea desenvolvida no contexto do mercado das atividades culturais e, por conseguinte, enquanto objeto de estudo. Tais obstáculos emergem, antes de mais, de uma dificuldade em definir e nomear uma prática que não encontra referências efetivas nas sociedades contemporâneas, mas cuja imagem romantizada paradoxalmente lhe alimenta os imaginários. Em primeiro lugar, a ubiquidade do ato de contar histórias, que funda o paradigma do *homo narrans*, evidencia a sua dimensão social e humana em detrimento dos seus aspetos poéticos. Todos somos “contadores de histórias” e toda a comunicação é compreendida como forma de “contar histórias”, conceitos cuja polissemia dificulta a sua utilização na

designação de uma prática artística específica. Por outro lado, a celebridade de uma imagem romantizada do “contador de histórias” favorece a profusão do conceito numa grande diversidade de meios e de linguagens artísticas. Escritores, músicos, cineastas, artistas visuais, entre muitos outros, tornam-se “contadores de histórias” nos discursos críticos e publicitários. Esta transversalidade priva o conceito da capacidade de nomear aqueles cuja prática corresponde efetivamente à imagem tradicional do “contador de histórias”, ou seja, aquele que conta histórias oralmente.

Os problemas de definição causados pelo paradigma do *homo narrans* e, paradoxalmente, pela celebridade do “contador de histórias” contaminou este estudo desde o primeiro momento. Foi, portanto, necessário estabelecer limites entre a prática dos artistas observados e aquelas que pertencem à esfera da vida familiar e comunitária presente em sociedades ditas tradicionais, bem como aquelas que prosperam numa contemporaneidade multimédia fascinada pela narrativa.

Num primeiro momento, e apesar de não perseguir um retrato social e histórico do fenómeno, pretendeu-se reconhecer de que modo os processos de dinamização e legitimação da prática de contar histórias permitiu a emergência de uma atividade artística profissionalizada. Foi possível, nesse ponto, concluir que os processos estão estreitamente ligados a diversos fatores socioculturais, os quais, por sua vez, condicionam os discursos destes movimentos e, naturalmente, as práticas que ocuparam este estudo.

Entre os fatores que contextualizam de forma mais determinante o desenvolvimento das práticas de narração oral está a valorização cultural dos fenómenos da oralidade e das formas de expressão ditas tradicionais numa dinâmica que desde o Romantismo legitimara a investigação científica sobre os patrimónios imateriais e influenciara diversas correntes culturais e artísticas. Chegados os anos sessenta do século XX, e apesar de antecedentes que também interessou a este estudo observar, a prática de contar histórias começa a proliferar de forma mais significativa no contexto de um movimento cultural de contestação dos ideais da sociedade de consumo e dos média e que propunha, em alternativa, um regresso utópico às origens, à natureza e à comunidade. É assim, num revivalismo transversal a muitas expressões artísticas e que abrangeu de forma muito expressiva, por exemplo, a música popular, que este fenómeno ganha expressividade. Uma divulgação dos contos tradicionais e uma profusão do maravilhoso e do fantástico no imaginário contemporâneo, em grande parte devido à

literatura e ao cinema, criou finalmente a receptividade cultural destes repertórios e, por conseguinte, do ato de os contar.

Além deste fator, uma viragem epistemológica nas ciências humanas e sociais tornou protagonista o conceito de narrativa, o que contribui para a divulgação do paradigma do *homo narrans*. Enquanto seres que se contam a si mesmos e ao mundo, as histórias são essenciais na forma como compreendemos as nossas experiências. Estas ideias divulgam-se e vêm finalmente fundar um interesse e uma receptividade das práticas de narração oral.

Por outro lado ainda, o desenvolvimento e a democratização das instituições de ensino, o incremento da literacia e do espaço da biblioteca na vida das comunidades, especialmente nas faixas etárias mais novas, a par de uma legitimação dos repertórios narrativos ditos tradicionais pela pedagogia e pela psicanálise, vêm validar a aplicabilidade dos “contos de fadas” e do ato de contar histórias. Com efeito, as dinâmicas contextualizadas nos infantários, escolas e bibliotecas foram as principais responsáveis pelo processo de especialização e profissionalização das práticas de narração oral.

Finalmente, a afirmação da narrativa breve no âmbito da literatura, além de um interesse pela narratividade por parte das práticas teatrais, contextualizado numa crise do paradigma dramático, potenciou o surgimento de percursos artísticos centrados no contador de histórias e na narração oral. Estes percursos começam a ser observáveis de forma mais expressiva nas últimas duas décadas do século XX, o que configura um fenómeno recente, desconhecido do grande público e sem uma tradição escolar e teórica específica.

O reconhecimento destes fatores socioculturais é essencial, não tanto pela sua pertinência histórica, mas pela estreita relação que estabelecem com as atitudes, os discursos e as práticas partilhadas pelos movimentos de narração oral nas suas mais diversas realidades geográficas. É do contexto para onde confluem estes fatores que emergem três vetores distintos, mas permeáveis, que organizam os imaginários, os discursos e os modos de fazer destes movimentos artísticos. A identificação destes três vetores permite compreender as opções dos artistas, o seu entendimento da prática e as suas propostas artísticas, esfera fundamental para a análise dos seus recursos poéticos.

O primeiro destes vetores veicula discursos revivalistas em que a narração oral é dinamizada e legitimada enquanto um renascer de práticas tradicionais de transmissão de

patrimónios orais. Neste sentido, este vetor procura, em primeiro lugar, dinamizar um modelo de relação social não mediado, inspirado num ideal pré-industrial e pré-urbano da relação comunitária entre os indivíduos e de sustentabilidade entre estes e a natureza. O seu grande protagonista é a oralidade, enquanto património transmitido através das gerações sem a intervenção da escrita ou das novas tecnologias, que o faz, supostamente, depositário de uma sabedoria ancestral e de uma identidade cultural. Na prática, este vetor dinamiza eventos sob o paradigma do “serão”, numa recriação de um modelo comunitário e tradicional de lazer e partilha de experiências e patrimónios. Propõe assim aspetos de informalidade e horizontalidade entre performers e assistência, promove os modelos participativos e as relações comunitárias. No mesmo sentido, os eventos influenciados por este vetor caracterizam-se por uma ausência de produção cénica e pela preferência por espaços alternativos de cultura, como as associações, os bares e cafés, ou outros espaços de lazer. Antes de mais, este vetor imprime a presença privilegiada de relatos tradicionais nos repertórios destes narradores e faz da “história” outro grande protagonista. Do mesmo modo, influencia os processos criativos no sentido de uma rejeição dos aparatos cénicos e de uma suspeição em relação à escrita e à memorização de textos, bem como em relação a qualquer encenação, no que ela implica de fixação gestual e proxémica. Em seu lugar, conduz a uma poética que privilegia a coloquialidade e a espontaneidade. Assim, os recursos utilizados por estes narradores partem necessariamente da improvisação e de uma expressiva dimensão metanarrativa consequente das interações com a assistência e das circunstâncias concretas da performance.

O segundo vetor influencia discursos em que as práticas de narração oral são dinamizadas e legitimadas pela sua aplicabilidade, seja no âmbito da pedagogia, da saúde, do desenvolvimento social, da espiritualidade, ou noutros. Este vetor “utilitarista” parte da ideia consensual de que contar histórias é a melhor forma de transmitir valores e conhecimentos. Nas propostas influenciadas por este vetor, as histórias e o ato de as contar são instrumentalizados, o que, no contexto da escola e da biblioteca, foi determinante para o desenvolvimento e profissionalização das práticas de narração oral. Sublinha-se que este vetor é mais expressivo nos discursos de programadores e dinamizadores do que, propriamente, na prática dos artistas. No entanto, constitui parte de uma realidade com a qual a maioria dos narradores se confronta e, neste sentido, configura entendimentos e expectativas que o profissional naturalmente procura satisfazer.

Finalmente, um terceiro vetor instaura discursos e práticas a que se optou por designar “estetizantes”. Veicula a ideia segundo a qual o ato de narrar é uma disciplina artística e, portanto, exige o desenvolvimento de técnicas específicas. Assim, ao afastar as práticas de narração oral do paradigma do *homo narrans*, bem como da perspectiva revivalista que evidencia o seu caráter de transmissão anónima de um património cultural, o vetor estetizante procura afirmar as competências poéticas do narrador, assim legitimado enquanto artista. Neste sentido, os eventos dinamizados sob a influência do vetor estetizante afastam-se do paradigma do “serão” e afirmam a dimensão espetacular das práticas de narração oral, justificando, por isso, a ocupação de espaços instituídos da cultura, como os teatros e as salas de espetáculo. São ainda os discursos estetizantes que, de forma mais vinculada, fomentam a presença dos eventos de narração oral nas agendas culturais e a legitimidade de apoios e financiamentos estatais destinados às artes. No contexto europeu, este terceiro vetor não dilui completamente a preponderância dos relatos tradicionais nos repertórios dos artistas. Com efeito, se em alguns contextos é possível observar uma presença significativa de relatos literários, originais de outros autores ou dos próprios narradores, os casos observados comprovam uma tendência para a matéria tradicional. No entanto, nos casos dos artistas enquadrados tendencialmente num vetor estetizante, o trabalho de adaptação destas narrativas é mais expressivo e assume processos de escrita e de memorização dos textos. No mesmo sentido, e de forma semelhante a outras práticas performativas, estes artistas adotam metodologias de ensaio que visam chegar à conceção de um espetáculo no qual, por sua vez, é visível um maior investimento nos aspetos cénicos.

Estes vetores não configuram correntes específicas dentro dos movimentos de narração oral: antes conformam tendências que coexistem, se complementam e antagonizam de forma dinâmica. Por um lado, fundamentam as expectativas dos espaços de programação e dos seus públicos, as quais o narrador profissional necessariamente procura satisfazer. Por outro lado, e no que interessou a este estudo, estes vetores têm consequências inequívocas na prática dos narradores observados, nas suas propostas artísticas e, por conseguinte, nos seus recursos poéticos, bem como na sua adaptação às circunstâncias concretas da performance. Entre o paradigma do “serão” e o do “espetáculo”, entre os ideários revivalistas, o pragmatismo utilitarista ou os projetos estetizantes, estes artistas realizam percursos em que simultaneamente, e por vezes,

paradoxalmente, se manifestam os discursos que alimentam os movimentos de narração oral.

Todos os artistas observados realizaram um percurso formativo ou profissional que passou pela prática teatral. Nenhum deles, porém, a continua. De qualquer modo, este parece ser um itinerário comum, o que volta a sublinhar a influência das tendências de um teatro pós-dramático na prática destes artistas. Alguns testemunham também uma passagem pelo ensino ou pela experiência do trabalho de mediação da leitura desenvolvido na biblioteca, contextos estreitamente associados ao desenvolvimento e à especialização da atividade. O que importa reconhecer é que a ausência de uma formação oficial e sistematizada possibilita uma grande variedade de percursos. No que diz respeito às carreiras dos artistas, é fundamental o seu caráter afetivo e vocacional, o que tendencialmente faz descurar a importância dos processos formativos e das experiências profissionais anteriores. Sob a influência dos discursos revivalistas que veiculam um ideário primordial do ato de contar histórias em contexto familiar e comunitário, o que não exige necessariamente uma técnica específica e, portanto, um percurso formativo sistematizado, muitos narradores iniciam o relato da sua trajetória com experiências de infância junto de alguém da família ou da comunidade que era já um “contador de histórias”. Nas suas narrativas vocacionais, conformadas por uma expressiva serendipidade, o contato com as práticas de narração oral sucede de peripécias e coincidências que vão ao encontro de uma ligação afetiva para com o ato de contar e ouvir histórias, fundada justamente nessas experiências de infância. Neste sentido, um olhar descuidado sobre estas narrativas pode resultar num retrato em que o processo de tornar-se narrador oral é uma opção quase independente dos seus percursos formativos e profissionais, o que falha em identificar a influência destes nas suas propostas artísticas.

Ao procurar caracterizar um ofício que se debate com a necessidade de um enquadramento profissional que respeite as suas especificidades, e sem recorrer a categorizações absolutas ao nível do grau de dedicação entre profissionais e amadores, foi possível identificar que, para uma grande parte destes artistas, a atividade de narrador não é exclusiva: a maioria destes profissionais, além da criação e realização de espetáculos de narração oral, desenvolve atividades complementares, como a formação ou a programação cultural, ou dedica-se a outras áreas de expressão, como o teatro, o cinema ou a literatura.

Após duas ou três décadas de implementação mais significativa no mercado das atividades culturais, o ofício de narrador oral integra-se de forma evidente no seio das profissões artísticas caracterizadas pela intermitência, o que frequentemente exige um complemento remunerativo através de outras atividades, mais ou menos adjacentes. Na maior parte das vezes prestadores eventuais de serviços, para estes artistas são raras as oportunidades de contratação a prazo, ainda que muitos tenham relações de continuidade com estruturas de programação ou de formação. Assim, no que diz respeito à atividade de narrador oral, uma grande parte da remuneração advém dos honorários recebidos pela realização de espetáculos. Os seus valores, por sua vez, são estabelecidos, salvo raras exceções, por práticas coletivas que variam conforme os contextos e não de acordo com o reconhecimento ou a qualidade do narrador. Este está normalmente sujeito ao estabelecido pelos próprios requerentes do serviço, condicionados por sua vez pelos orçamentos limitados a que a área da cultura se tem vindo a habituar. Deste modo, pode verificar-se uma variabilidade remunerativa que depende mais da natureza do requerente do que de um valor de mercado do próprio artista, havendo grandes diferenças nos honorários pagos, a título de exemplo, por uma escola ou por um festival internacional, para referir dois casos opostos. Assim, o caráter pontual dos serviços prestados, a ausência de honorários tabelados e de sistemas de normalização e proteção laboral configuram, em alguns países mais do que noutros, de acordo com legislações próprias e respetivos apoios do Estado, uma profissão determinada pela intermitência e pela autogestão. Alguns narradores, como os observados neste estudo, trabalham sob a alçada de uma entidade cultural sem fins lucrativos que lhes serve de estrutura administrativa. No entanto, mesmo quando organizados em associações, a maioria trabalha individualmente e gere de forma independente o seu percurso artístico e as suas relações laborais.

A prática destes narradores está marcada por uma grande diversidade de situações, o que exige uma expressiva capacidade de adaptação às circunstâncias da performance, independentemente das suas propostas artísticas. Numa atividade que tem muitas vezes lugar em espaços alternativos, em programações que propõem uma grande variedade de modelos de evento e que se destina a públicos diversos e amiúde heterogéneos, o narrador deve ser capaz de adaptar as suas propostas às particularidades do contexto. Neste sentido, dispõe de um repertório diverso que lhe permite satisfazer as exigências das situações, adequando as suas histórias aos espaços, aos públicos e aos objetivos da

programação. Efetivamente, as consequências dos espaços e das circunstâncias, da organização dos eventos e da natureza dos seus participantes, bem como dos modelos de relação entre estes são determinantes nas opções poéticas dos narradores, que revelam, desde logo, uma adaptabilidade que configura uma das suas mais expressivas competências.

Tratando-se sempre de contar uma história, e voltando à distinção estruturalista entre a expressão e a forma do discurso, as obras destes artistas caracterizam-se, em primeiro lugar, pela sua natureza performativa. Assim, a sua expressão pressupõe a copresença do artista/performer e da sua assistência e, deste modo, o discurso é determinado pelas interações destes e os seus sentidos são indissociáveis das suas circunstâncias. Entendido enquanto modo de comunicação em que alguém assume responsabilidades discursivas perante uma assistência, o conceito de performance emerge, não para designar um determinado tipo de evento cultural, mas como moldura gerida por elementos metacomunicacionais que permite evidenciar o próprio discurso, ao nível do seu sentido e da sua presença, ou seja, dos seus aspetos poéticos. Este processo é dinâmico e apresenta inúmeras possibilidades de gradação, o que configura um contínuo. Num dos polos deste contínuo, tendencialmente esvaziado de carácter performativo, está a situação conversacional em que o enunciador do discurso, o seu sentido e expressão não se destacam. No polo oposto está a situação espetacular, em que os papéis dos interlocutores manifestamente se distinguem entre aqueles que atuam e aqueles que assistem, e em que o discurso dos primeiros é evidenciado em termos de sentido e expressão e está sujeito à apreciação dos segundos. A natureza ubíqua do ato de contar histórias permite uma expressiva oscilação ao longo deste contínuo, operação que os narradores realizam conscientemente nos contratos de fruição com a sua assistência, ora no sentido da espontaneidade e coloquialidade discursiva, ora no da formalidade e intensidade poética. Além disso, a natureza efémera da performance e o seu carácter de evento são evidenciados nas práticas de narração oral por uma poética que investe de forma expressiva na adaptação consciente e autorreflexiva das propostas dos artistas às circunstâncias concretas da performance e, especialmente, na relação entre os participantes. Com efeito, o discurso de um narrador extradiegético, performer que assume a sua identidade social e se dirige a uma assistência concreta, coloca os aspetos relacionais no centro das atenções.

As obras destes artistas caracterizam-se, em segundo lugar, pela sua forma narrativa, no sentido em que a representação da história é produzida pelo discurso verbal de um narrador. A presença de uma voz narrativa, extradiegética, não ficcional, estabelece uma distinção evidente entre o evento narrativo, circunstância do discurso que, dada a sua natureza performativa, o constitui, e os eventos narrados, a história ou as histórias contadas. Além disso, um repertório tendencialmente constituído por relatos de carácter tradicional, lendário e mitológico evidencia a distância temporal entre o aqui e o agora da performance e o “era uma vez” das histórias. No entanto, os narradores manipulam continuamente o seu discurso a nível do tempo, da perspectiva e do modo. Assim, ora evidenciam o seu papel mediador na representação da história, ao utilizar um discurso verbal no passado e uma perspectiva distanciada na terceira pessoa; ora causam a impressão de que a história está a acontecer no aqui e no agora da performance, através do recurso ao presente histórico e a uma deíctica verbal e gestual que atualiza a sua dimensão espaço-temporal; ora assumem, ainda, a representação das personagens e dos seus diálogos, investindo para isso a nível prosódico e gestual. Neste sentido, e retornando a distinção da teoria da narrativa entre *diegesis* e *mimesis*, entre “contar” e “mostrar”, é possível reconhecer que os narradores operam sobre um segundo contínuo que diz justamente respeito à forma do discurso. Num dos polos absolutos deste contínuo está a *diegesis*, representação concretizada através do discurso verbal de um narrador extradiegético, ou seja, que fala a partir de um espaço e de um tempo distinto da história narrada. No caso da performance, em que um narrador de carne e osso se dirige a interlocutores efetivos, esse espaço e tempo do discurso é aquele que é por estes partilhado, o aqui e o agora do evento performativo. No polo absoluto da *diegesis*, o evento narrativo, a situação do discurso, não se confunde com os eventos narrados, a história. No outro polo absoluto deste contínuo está a *mimesis*, representação realizada pela mimetização dos existentes e eventos da história sem a mediação de uma voz narrativa. No caso da performance, este absoluto permite a atualização da história no aqui e no agora da performance, uma indiferenciação entre o evento performativo e os eventos narrados. Neste caso, o discurso é a história, ou a história é o que acontece no evento performativo.

Se uma tradição teórica procurou distinguir estas opções discursivas enquanto modos de representação (um próprio das obras épicas e outro, das dramáticas), elas não são estanques. Ao contar histórias, alterna-se entre estes opostos de forma dinâmica. Em

determinado momento, pode descrever-se a roupa de uma das personagens e logo imitar o seu modo de andar, reproduzindo, de seguida, o discurso direto de outra personagem que interpelou a primeira, para depois voltar-se aos próprios pensamentos. Com efeito, ao contar histórias, no quotidiano, oscila-se de forma irrefletida no centro do contínuo da narração. Por sua vez, os narradores tomam estas opções de forma mais consciente, ao alternar o tempo do discurso, a sua perspetiva, ao recorrer ou não ao discurso direto. E fazem-no com grande agilidade, conforme tendências bem marcadas, mesmo que a reflexão sobre estas opções não esteja sistematizada.

Ainda assim, na generalidade das propostas dos narradores, é visível uma tendência para o polo da *diegesis*, que se manifesta, em primeiro lugar, por um enquadramento evidente da performance através do discurso verbal do narrador. Os movimentos que este realiza em direção ao polo da *mimesis*, seja através de elementos deícticos, seja no recurso ao presente histórico, seja na representação das personagens, são expressivamente contrariados por elementos verbais, prosódicos e gestuais. Do mesmo modo, se os narradores estão cientes das implicações de todos os elementos performativos e manifestam uma consciência aguda em relação à organização do espaço, à disposição da plateia, à acústica ou à iluminação, o seu investimento em figurinos ou na cenografia é secundário e, quando é significativo, visa mais evocar o imaginário das histórias do que representar espaços e personagens.

No contexto de uma circunstância performativa, o discurso verbal de um narrador efetivo dirigido a uma assistência concreta, cuja atenção e satisfação tem consequências imediatas, implica um nível metanarrativo que se faz muito presente. Esta dimensão poética, que visa manifestamente uma relação com a assistência, é um aspeto essencial e preponderante das propostas destes artistas e configura um dos elementos fundamentais destas práticas de narração oral.

Por fim, uma atividade caracterizada por uma mobilidade que permite aos artistas atuar numa grande diversidade de contextos, alcançando espaços e públicos fora dos circuitos institucionalizados das artes, em programações e projetos que justamente salientam os aspetos relacionais do fazer artístico e da sua fruição, enquadra as práticas de narração oral numa tendência omnipresente nas artes contemporâneas. Com efeito, estas têm revelado uma inclinação expressiva para uma *esthétique relationnelle*, nos termos de Nicolas Bourriaud (1998), e apresentam propostas provenientes das mais diversas áreas de expressão que emergem sob diferentes terminologias, desde *socially*

*engaged art* à *community-based art*, entre outras, (Jackson 2011, Kester 2013, Kwon 2004, Lacy 1995, Thompson 2012), e em que se enquadram também práticas performativas como as do “teatro do oprimido” de Augusto Boal (2009). Em comum, estas propostas sugerem como protagonistas: o evento performativo, as realidades sociais e culturais dos contextos, os processos criativos participativos, o questionamento dos papéis do artista e do seu público, numa estética que emerge justamente dessa intersubjetividade. Como foi possível observar ao longo deste estudo, tais pressupostos estão presentes nas práticas de narração oral, não apenas nos discursos e propostas dos artistas, mas, desde logo, na própria ubiquidade do ato de contar histórias, na sua linguagem não específica, na sua autonomia técnica que nada mais exige que o encontro entre aquele que conta e a sua assistência. As práticas de narração oral parecem, portanto, cumprir naturalmente as propostas que, às outras artes, exigem uma adaptação a novos processos e modelos. Em primeiro lugar, a tendência para o paradigma do “serão” vem propor modelos de fruição que evidenciam a natureza relacional do evento. Apresentam também uma poética fundada na relação entre o performer e a sua assistência, numa expressiva adaptabilidade às realidades sociais e culturais dos seus contextos, em que o processo criativo resulta precisamente da intersubjetividade. Finalmente, numa tendência a revisitar artisticamente patrimónios tradicionais, obras indiferentes à autoria e que manifestam uma natureza efêmera e coletiva, propõem uma autoridade partilhada entre o artista e o seu público.

Com efeito, a prática dos artistas de narração oral faz reequacionar de forma pertinente os meios de comunicação e de fruição artística instituídos, bem como, e principalmente, o próprio papel da arte nas sociedades contemporâneas. Numa época em que a arte parece procurar um caminho fora dos espaços oficiais, questionar a dimensão autoral das suas obras e o estatuto social do artista, encontrando eficácias nos contextos comunitários, as práticas de narração oral vêm ocupar territórios que não passam forçosamente pelas agendas culturais, pelos sistemas de subvenção ou pela integração na programação dos teatros e centros culturais. É no território das relações humanas que podem, por fim, encontrar os seus argumentos de legitimação, não apenas ao evidenciar a dimensão poética dessa enigmática figura do contador de histórias, mas ao confirmar a pertinência social e cultural de um artista cujo saber está em partilhar experiências, imaginários e utopias.



## BIBLIOGRAFIA

- Aarne, Arne, e Stith Thompson. 1961. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. FF Communications, 184. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Abirached, Robert. 1994. *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*. Paris: Gallimard.
- Alexander, Tamar, e Michal Govrin. 1989. "Story-Telling as a Performing Art". *Assapa: Studies in Theatre, C*: 1-34.
- Andersen, Lene. 2011. "Contemporary Storytellers and Traditional Folk Narratives in Denmark". *Fabula*, 52: 43- 57.
- Auslander, Philip (ed.). 2003. *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volumes I, II, III e VI. London and New York: Routledge.
- Austin, John Langshaw. 1975. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Baker, Augusta, e Ellin Green. 1977. *Storytelling: Art and Technique*. New York & London: R. K. Bowker.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination*. Tradução de Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Baubeta, Patricia Anne Odber de. 1997. "Fairy Tales Motifs in Advertising". *E.L.O.*, 3: 35-51.
- Bauman, Richard. 1984. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland Press.
- Bauman, Richard. 1986. *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge Studies in Oral and Literate Culture, 10. Cambridge: Cambridge University Press.
- Belmont, Nicole. 1999. *Poétique du Conte : Essai sur le Conte de Tradition Orale*. Paris: Gallimard.
- Ben-Amos, Dan. 1975. *Sweet Words: Storytelling Events in Benin*. Philadelphia: ISHI.
- Benjamin, Walter. 1992. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Amélia Cruz et al. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bennet, Susan. 1997. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London & New York: Routledge.
- Bettelheim, Bruno. 2010. *The Uses of Enchantment: the Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Random House Inc.
- Birch, Carol L., e Melissa A. Heckler (eds.). 1996. *Who Says? Essays on Pivotal Issues in Contemporary Storytelling*. Little Rock: August House.
- Boal, Augusto. 2009. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Boggs, Ralph S. 1930. *Index of Spanish Floktales: A Classification and Bibliography*. FF Communications, 90. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Borowski, Mateusz, e Malgorzata Sugiera. 2010. *Worlds in Words: Storytelling in*

- Contemporary Theatre and Playwriting*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *L'Esthétique Relationelle*. Dijon: Les Presse du Réel.
- Braga, Teófilo. 1992. *Contos Tradicionais do Povo Português*. Volume II. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Braga, Teófilo. 1994. *Contos Tradicionais do Povo Português*. Volume I. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Brecht, Bertolt. 1994. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edição e tradução de John Willet. New York: Hill & Wang.
- Brook, Peter. 1968. *The Empty Space*. London: Penguin Books.
- Bruner, Jerome. 1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome. 1990. *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brunvand, Jan Harold. 2006. *American Folklore: An Encyclopedia*. London & New York: Routledge.
- Bryant, Sara Cone. 1905. *How to Tell Stories to Children*. Boston & New York: Houghton Mifflin Company.
- Bryant, Sara Cone. 1911. *Comment Raconter des Histoires à nos Enfants et quelques Histoires Racontées*. Tradução de Elisée Escande. Paris: Editions Nathan.
- Burrell, Arthur. 1926. *A Guide to Storytelling*. London: Gryphon Books.
- Caillot, Aïdée. 2013. *Eric Rohmer, le Conteur du Cinéma*. Paris: A Dos D'Âne.
- Calame-Griaule, Geneviève (dir.). 2001. *Le Renouveau du Conte: The Storytelling Revival*. Paris: CNRS Éditions.
- Calame-Griaule, Geneviève. 1977. "Pour une étude des gestes narratifs". In *Langage et Cultures Africaines: Essais d'Ethnolinguistique*, editado por Geneviève Calame-Griaule, 303-359. Paris: François Maspéro.
- Camarena, Julio, e Maxime Chevalier. 1995. *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español: Cuentos Maravillosos*. Madrid: Gredos.
- Campanari, José. 2013. *El Anfitrión, el Cocinero y el Arte de Contar Historias de Viva Voz*. Colección en Teoría. Guadalajara: Palabras de Candil.
- Campbell, Joseph. 1968. *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cardigos, Isabel. 1996. In and Out of Enchantment: Boold Symbolism and Gender in Portuguese Fairytales. FF Communications, 260. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Cardigos, Isabel. 2006. *Catalogue of Portuguese Folktales*. FF Communications, 291. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Cardigos, Isabel e Paulo Jorge Correia. 2016. *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses*. Volumes I e II. Porto: Edições Afrontamento.

- Cather, Katherine Dunlap. 1918. *Educating by Story-Telling: Showing the Value of Story-Telling as an Educational Tool for the use of all Workers with Children*. New York: World Book Company.
- Cather, Katherine Dunlap. 1921. *Story Telling for Teachers of Beginners and Primary Children*. New York: The Caxton Press.
- Cather, Katherine Dunlap. 1963. *El Cuento en la Educación*. Tradução de Maria Teresa Freyre de Andrade e Eliseo Diego. Havana: Biblioteca Nacional José Martí.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Coelho, Adolfo. 1993. *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Coelho, Rui Pina. 2008. "Sem corpo, sem problemas: Narradores e Contadores de histórias". *Sinais de Cena*, 10: 18-21.
- Collectif Litorale (dir.). 2014. *L'Art du Conte en Dix Leçons*. Montréal: Planète Rebelle.
- Colwell, Eileen. 1980. *Storytelling*. London, Sydney & Toronto: The Bodley Head.
- Counsel, Colin, e Laurie Wolf. 2001. *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*. London: Routledge.
- Cowles, Julia Darrow. 1914. *The Art of Story-Telling*. Chicago: A. C. McClurg & Co.
- Cuddon, John Anthony. 2000. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revisão de C. E. Preston. London: Penguin.
- Czarniawska, Barbara. 2004. *Narratives in Social Science Research*. Introducing Qualitative Methods Series. London: Sage Publications.
- Dégh, Linda. 1989. *Folktales and Society: Story-telling in a Hungarian Peasant Community*. Tradução de Emily M. Schossberger. Bloomington: Indiana University Press.
- Delarue, Paul e Ténèze, Marie-Louise. 1997. *Le Conte Populaire Français: Catalogue Raisonné des Versions de France et des Pays de Langue Française d'Outre-mer*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Dragas, Areti. 2014. *The Return of the Storyteller in Contemporary Fiction*. London & New York: Bloomsbury Publishing.
- Dundes, Alan. 1964. *The Morphology of North American Indian Folktales*. FF Communication, 195. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Dundes, Alan. 1980. *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dunning, Jean Ferguson. 1999. *Storytelling in the Classroom: Theoretical and Empirical Perspectives Relevant to the Development fo Literacy*. Tese de Doutoramento não publicada. Universidade de Londres..
- Eco, Humberto. 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Egan, Kieran. 1989. *Teaching as Story Telling: an Approach to Teaching and Curriculum in the Elementary School*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Elam, Keir. 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge.
- Estés, Clarissa Pinkola. 2004. *Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do*

- Arquétipo da Mulher Selvagem*. Lisboa: Rocco/Temas e Debates.
- Etchabarne, Dora Pastoriza de. 2008. *El Arte de Narrar: Un Oficio Olvidado*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe, [1978].
- Falassi, Alessandro. 1980. *Folklore by the Fireside: Text and Context of the Tuscan Veglia*. London: Scholar Press.
- Faral, Edmond. 1910. *Jongleurs en France au Moyen Age*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Fatma, Gulnaz. 2012. *A Short History of the Short Story: Western and Asian Traditions*. World Voices Series. Ann Arbor: Modern History Press.
- Ferré, Gaëlle. 2004. "Gesture, Intonation and the Pragmatic Structure of Narratives in British English Conversation". In *York Papers in Linguistics*, editado por Glyn Hicks e Gareth Walker, Series 2, Issue 3: 55-90. York: Department of Language and Linguistic Science.
- Ferrer, Juan José Prat. 2013. *Historia del Cuento Tradicional*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz.
- Finnegan, Ruth. 1977. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finnegan, Ruth. 1988. *Literacy and Orality*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Finnegan, Ruth. 1992. *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. London e New York: Routledge.
- Finnegan, Ruth. 2003. "Orality and literacy: epic heroes of human destiny?" *International Journal of Learning*, 10: 1551-1560.
- Fischer-Lichte, Erika. 2005. "A Cultura como Performance: Desenvolver um Conceito". *Sinais de Cena*, 4: 73-80.
- Fischer-Lichte, Erika. 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Editado por Minou Arjomand e Romana Mosse. Tradução de Minou Arjomand. London: Routledge.
- Fisher, Walter R. 1987. *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Fludernik, Monica. 1996. *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, Monica. 2009. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.
- Fontinha, António (org.). 2014. *Entre Contadores: A Voz Feminina*. Mafra: Ouvir e Contar – Associação de Contadores de Histórias.
- Fontinha, António. 1997. *Contos Populares Portugueses Ouvidos e Contados no Concelho de Palmela*. Palmela: Câmara Municipal de Palmela.
- Fontinha, António. 2003. *Contos que a Memória Guarda (Alijó 1999-2000)* [CD]. Alijó: Câmara Municipal de Alijó.
- Fontinha, António. 2006a. *Contos Tradicionais da Região do Entre Douro e Vouga* [CD]. S.l.: Associação de Municípios das Terras de Santa Maria.

- Fontinha, António. 2006b. *Arquivo de Trabalho de Campo, Oliveira de Azeméis, Santa Maria da Feira, São João da Madeira* [CD]. S.l.: Associação de Municípios das Terras de Santa Maria.
- Fortún, Elena. 1991. *Pues señor... Cómo Debe Contarse el Cuento y Cuentos para Ser Contados*. Palma de Maiorca: José J. de Olañeta.
- Fortún, Elena. 2008. *El Arte de Contar Cuentos a los Niños*. Colección Narrativa, 2. Sevilla: Espuela de Plata, [1947].
- Genette, Gérard. 1966. "Frontières du Récit". *Communications*, 8: 152-163.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca & New York: Cornell University Press.
- Genette, Gérard. 1986. *Introdução ao Arquitecto*. Lisboa: Vega.
- Gerrig, Richard. 1993. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: Social Sciences Research Centre/University of Edinburgh.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. London: Harper and Row.
- González, Silvia Hurtado. 2009. "El Perfecto Simple y el Perfecto Compuesto en Hispanoamérica: la Inclusión o Exclusión del Ahora de la Enunciación". *Estudios Filológicos*, 44: 93-106.
- Görög-Karady, Veronika. 1990. "The New professional Storyteller in France". In *Storytelling in Contemporary Societies*, editado por Rohrich Lutz e Sabine Wienker-Piepho, 173-183. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Gougaud, Henri. 1979. *L'Arbre à Soleils: Légendes du Monde Entier*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gougaud, Henri. 1992. *L'Arbre d'Amour et de Sagesse: Légendes du Monde Entier*. Paris: Éditions du Seuil.
- Graverini, Luca. 2006. "An Old Wife's Tale". In *Lectiones Scrupulosae: Essays on the Text and Interpretation of Apuleius' Metamorphoses in Honour of Maaike Zimmerman*, editado por W.H. Keulen, R.R. Nauta e S. Panayotakis, 86-110. Ancient Narrative 6. Groningen: Barkhuis Publishing e Groningen University Library.
- Green, Ellin. 1996. *Storytelling: Art and Technique*. Westport and London: Libraries Unlimited.
- Greimas, Algirdas-Julien. 1966. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse.
- Grimm, Jacob e Wilhelm. 1997. *The Complete Grimm's Fairy Tales*. Edição de Joseph Campbell. New York: Random House.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, e K. Ludwig Pfeiffer (eds.). 1994. *Materialities of Communication*. Tradução de William Whobrey. Stanford CA: Stanford University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de Presença: O que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio.

- Haase, Donald. 2007a. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales & Fairy Tales*. Vol. I. Westport: Greenwood Press.
- Haase, Donald. 2007b. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales & Fairy Tales*. Vol. II. Westport: Greenwood Press.
- Haeringer, Anne-Sophie. 2011. *Acclimater le Conte sous nos Latitudes: Une Sociologie Pragmatique du Renouveau du Conte*. Tese de Doutorado não publicada, Universidade de Lyon.
- Haggarty, Ben. 1996. *Seek the Voice of the Critic*. London: Daylight Press/Society for Storytelling.
- Haggarty, Ben. 2004. *Memories and Breath: Professional Storytelling in England and Wales*. S.l.: Centre for the Research and Development of Traditional Storytelling.
- Hale, Constance. 2012. "The Voice of the Storyteller". *New York Times*, 25 de junho de 2012.
- Hale, Thomas A. 1998. *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hall, Edward T. 1963. "A System for the Notation of Proxemic Behaviour". *American Anthropologist*, 65, 5: 1003-1026.
- Halliwell, Stephen. 2012. "Diegesis – Mimesis". *The Living Handbook of Narratology*, [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Diegesis\\_-\\_Mimesis](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Diegesis_-_Mimesis). Acedido a 5 de Novembro de 2013.
- Harding, James M. e Rosenthal, Cindy. 2011. *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Hawtorn, Nathaniel. 2001. *Twice-Told Tales*. New York: Modern Library Inc.
- Heywood, Simon. 2001. *Storytelling Revivalism in England and Wales: History, Performance and Interpretation*. Tese de Doutorado não publicada, Universidade de Sheffield.
- Holm, Tawny L. 2005. "Daniel 1-6: A Biblical Story-collection". In *Ancient Fiction: The Matrix of Early Christian and Jewish Narrative*, editado por A. Jo-Ann Brant, Charles W. Fedrick e Chris Shea, 149- 166. S.l.: Society of Biblical Literature.
- Hunt, Ken. 2007. "Duncan Williamson – Teller of Scots Travellers' Tales". *The Independent*, 13 de novembro de 2007.
- Hymes, Dell. 1974. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Hymes, Dell. 1975. "Breakthrough into Performance". In *Folklore: Performance and Communication*, editado por D. Ben-Amos e K. Goldstein, 11-74. The Hague: Mouton.
- Hymes, Dell. 1996. *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality: Toward an Understanding of Voice*. London: Taylor & Francis.
- Irving, Washington. 2009. *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent*. Edição de Susan Manning. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press.
- Jackson, Shannon. 2011. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge.

- Jakobson, Roman e Bogatyrëv, Petr. 1982. "Folklore as a Special Form of Creativity". In *The Prague School: Selected Writings, 1929-1946*, editado por Peter Steiner, 32-46. Tradução de Manfred Jacobson. Austin: University of Texas Press.
- Jakobson, Roman. 1985. *Verbal Art, verbal Sign, Verbal Time*. Edição de Krystyna Pomorska e Stephen Rudy. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jakobson, Roman. 1990. *On Language*. Edição de Linda R. Wagh e Monique Monville-Burston. Cambridge: Harvard University Press.
- Jolivet, Michel (ed.) 1995. *Le Conteur En-Jeu: Actes du Colloque des 14 et 15 Décembre 1994*. Chevilly-Larue: La Maison du Conte/Centre Culturel de Chevilly-Larue.
- Karlsson, Patience Adjahoe. 2012. *Storytelling as a Teaching Strategy in the English Language Classroom in Iceland*. Tese de Doutorado não publicada, Universidade da Islândia.
- Keen, Suzanne. 2007. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Keen, Suzanne. 2013. "Narrative Empathy". *The Living Handbook of Narratology*, [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrative\\_Empathy](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrative_Empathy). Acedido a 5 de novembro de 2013.
- Kershaw, Baz, e Helen Nicholson. 2011. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kester, Grant H. 2013. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Klanten, Robert, Ehmann, Sven e Schulze, Franz. 2011. *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language*. Berlin: Gestalten
- Kwenzi-Mikala, Jérôme T. 1993. "La Gestualité et les Interactions dans la Narration d'une Epopée : L'Exemple de Mumbwanaga". *Pholia*, 8:109-120.
- Kwon, Miwon. 2004. *One Place After Another: Site-Specific Art and Location Identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Laamanen, Carl. 2012. "What Does God Hear? Terrence Malick, Voice-Over, and The Tree of Life". *Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal*, 8, 1: 15-19.
- Lacy, Suzanne. 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Lambert, Joe. 2013. *Digital Storytelling: Creating Lives, Creating Community*. London & New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Tradução de Karen Jürs-Munby. London & New York: Routledge.
- Lévi-Strauss, Claude. 1958. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, Claude. 1960. "La Structure et la Forme, Réflexions sur un Ouvrage de Vladimir Propp". *Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliqué*, M, 7: 1-36.
- Lima, Francisco Assis de Sousa. 2005. *Conto Popular e Comunidade Narrativa*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massango.
- Livo, Norman e Rietz, Sandra. 1986. *Storytelling: Process and Practice*. Santa Barbara: Libraries Unlimited.

- Lord, Albert B. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- MacDonald, Margaret Read. 1982. *The Storyteller's Source Book: A Subject, Title, and Motif Index to Folklore Collections for Children*. Detroit: Gale.
- MacDonald, Margaret Read. 1985. *Twenty Tellable Tales*. New York: H. W. Wilson.
- MacDonald, Margaret Read. 1993. *The Storyteller's Start-Up Book*. Little Rock: August House.
- MacManus, Seumas. 1912. *A Renaissance in Storytelling*. Publications, 110. New York: Playground and Recreation Association of America.
- Marler, Robert F. 1994. "From Tale to Short Story". In *The New Short Stories Theories*, editado por Charles E. May, 165-181. Ohio: Ohio University Press.
- Mateo, Pepito. 2005. *El Narrador Oral y el Imaginario*. Colección en Teoría. Guadalajara: Palabras de Candil.
- Matos, Edilene. 1986. *O Imaginário na Literatura de Cordel*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro de Estudos Baianos.
- Maupassant, Guy de. 2014. *Ouvres Complètes de Guy de Maupassant*. The Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/ebooks/3090>. Acedido a 29 de março de 2016.
- May, Charles E. (ed.). 1994. *The New Short Stories Theories*. Ohio: Ohio University Press.
- McNeill, David. 1992. *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*. London & Chicago: The University of Chicago Press.
- Meireles, Maria Teresa. 2005. *A Partilha da Palavra nos Contos Tradicionais*. Lisboa: Apenas.
- Melville, Herman. 2005. *The Piazza Tales*. Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org>. Acedido a 29 de março de 2016.
- Mérimée, Prosper. 2004. *Quatre Contes de Prosper Mérimée*. Edição de F. C. L. Van Steenderen. Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org>. Acedido a 29 de março de 2016.
- Miller, Marilyn Lea (ed.). 2003. *Pioneers and Leaders in Library Services to Youth: A Biographical Dictionary*. Westport: Libraries Unlimited.
- Morais, Fabiano, e Lenice Gomes (org.). 2012. *A Arte de Encantar: O Contador Contemporâneo e seus Olhares*. São Paulo: Cortez Editora.
- Mundy-Taylor, Julie. 2013. *Storytelling Engagement in the Classroom: Observable Behavioral Cues of Children's Story Experiences*. Tese de Doutorado não publicada, Universidade de Newcastle.
- Neumann, Brigit e Ansgar Nünning. 2012. "Metanarration and Metafiction". The Living Handbook of Narratology, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>. Acedido a 9 de Outubro de 2014).
- Ohler, Jason B. 2013. *Digital Storytelling in the Classroom: New Media Pathways to Literacy, Learning and Creativity*. Thousand Oaks: Corwin.
- Ong, Walter J. 2002. *Orality and Literacy*. London & New York: Routledge.

- Ortiz, Estrella. 2009. *Contar con los Cuentos*. Colección en Teoría. Guadalajara: Palabras de Candil.
- Ortiz, Estrella. 2014. *Contar con la Poesía*. Colección en Teoría. Guadalajara: Palabras de Candil.
- Palleiro, María Inés & Fischman, Fernando (dir.). 2009. *Dime Cómo Cuentas... Narradores Folklóricos y Narradores Urbanos Profesionales*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Patrini, Maria. 2002. *Les conteurs se racontent*. Genève: Slatkine.
- Pellowski, Anne. 1984. *The Story Vine: A Source Book of Unusual and Easy-to-Tell Stories from around the World*. New York: Macmillan.
- Pellowski, Anne. 1987. *The Family Storytelling Handbook: How to Use Stories, Anecdotes, Rhymes, Handkerchiefs, Paper, and Other Objects to Enrich Your Family Traditions*. New York: Macmillan.
- Pellowski, Anne. 1990. *The World of Storytelling*. New York: The H. W. Wilson Company.
- Pellowski, Anne. 1995. *The Storytelling Handbook: A Young People's Collection of Unusual Tales and Helpful Hints on How to Tell Them*. New York: Simon and Schuster Books for Young Readers.
- Perrault, Charles. 1997. *Contos*. António Pescada (trad.). Lisboa: Editorial Caminho.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Picoche, Jacqueline e Christiane Marchello-Nizia. 2000. *Histoire de la Langue Française*. Paris: Nathan.
- Pidal, Ramón Menéndez. 1924. *Poesía Juglaresca y Juglares*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Platão.1998. *The Republic*. Tradução de Benjamin Jowett. An Electronic Classics Series Publication. Pennsylvania State University, <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/plato/republic.pdf>. Acedido a 19 de novembro de 2013).
- Platão.1999. *Gorgias*. An Electronic Classics Series Publication. Pennsylvania State University, <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/plato/gorgias.pdf>. Acedido a 19 de novembro de 2013).
- Poe, Edgar Allan. 2012. *Edgar Allan Poe: Complete Stories and Poems*. New York: Barnes & Noble.
- Polkinghorne, Donanld E. 1987. *Narrative Knowing and the Human Sciences*. New York: Suny Press.
- Prieto, Benita. 2011. *Contadores de Histórias: Um Exercício para Muitas Vozes*. Rio de Janeiro: Prieto Produções Artísticas.
- Propp, Vladimir. 2003. *Morfologia do Conto*. Tradução de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Vega.
- Queirós, Luís Miguel. 2014. "O Contador de Histórias que Inventou o Realismo Mágico". *Público*, 18 de Abril de 2014.

- Raine, Sarah. 2013. "The Narrative Turn: Interdisciplinary Methods and Perspectives". *Student Anthropologist*, 3, 3: 64-80.
- Ross, Raymond Royal. 1972. *Storyteller*. Little Rock: August House.
- Ruesch, Jurgen e Bateson, Gregory. 1951. *Communication: The Social Matrix of Psychiatry*. New York: Norton & Company.
- Ryan, Patrick. 2003. *The Contemporary Storyteller in Context: A Study of Storytelling in Modern Society*. Tese de Doutoramento não publicada, Universidade Glamorgan.
- Ryngaert, Jean-Pierre e Sermon, Julie. 2006. *La Personnage Théâtral Contemporain: Décomposition, Recomposition*. Montreuil: Éditions Théâtrales.
- Sándor, Isteván. 1967. "Dramaturgy of Tale-Telling". *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XVI, 3-4: 304-338.
- Sanfilippo, Marina. 2007. *El Renacimiento de la Narración Oral en Italia y España (1985-2005)*. Tesis Doctorales Cum Laude, 43. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sawyer, Ruth. 1976. *The Way of the Storyteller*. New York: Penguin Books [1942].
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. London & New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies: An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Schimmel, Nancy. 1992. *Just Enough to Make a Story*. San Francisco: Sisters Choice Press.
- Shedlock, Marie. 1915. *The Art of the Storyteller*. New York: D. Appelton & Company.
- Silva, Francisco Vaz da Silva. 2011a. *Gata Borralheira e Contos Similares. Contos Maravilhosos Europeus*. Lisboa: Temas e Debates.
- Silva, Francisco Vaz da Silva. 2011b. *Mulheres do Outro Mundo: Fadas e Serpentes. Contos Maravilhosos*. Lisboa: Temas e Debates.
- Silva, Francisco Vaz da Silva. 2012. *Matadores de Dragões: Princesas Resgatadas. Contos Maravilhosos Europeus*. Lisboa: Temas e Debates.
- Sobol, Joseph Daniel. 1994. *Jonesborough Days: The National Storytelling Festival and the Contemporary Storytelling Revival Movement in America*. Tese de Doutoramento não publicada, Universidade de Northwestern.
- Sobol, Joseph Daniel. 1996. "Innervision and Innertext: Oral and Interpretive Modes of Storytelling Performance". In *Who Says? Essays on Pivotal Issues in Contemporary Storytelling*, editado por Carol L. Birch e Melissa A. Heckler, 198-221. Little Rock: August House.
- Sobol, Joseph Daniel. 1999. *The Storytellers' Journey: An American Revival*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Sousa, Filomena. 2012. "Apresentação e Síntese do Trabalho de Registo Vídeo Realizado pelo Memóriamedia no Concelho de S. Pedro do Sul". In *Memóriamedia*, 1-6. Porto: Memória Imaterial/IELT.
- Stone, Kay. 1986. "Oral Narration in Contemporary America". In *Fairy Tales Society, Illusion, Allusion and Paradigm*, editado por Ruth B. Bottigheimer, 13-31. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Stone, Kay. 1996. "Old Stories/New Listeners". In *Who Says? Essays on Pivotal Issues in Contemporary Storytelling*, editado por Carol L. Birch e Melissa A. Heckler, 155-176. Little Rock: August House.
- Szondi, Peter. 2001. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac/Naify Edições.
- Tahan, Malba. 1957. *A Arte de Ler e Contar Histórias*. Rio de Janeiro: Conquista.
- Targer, George L. 1958. "Paralanguge: A first Approximation". In *Language in Culture and Society*, editado por Dell Hymes, 274-88. New York: Harper and Row.
- Tavani, Giuseppe. 1995. "Jograis Galegos e Portugueses: Considerações sobre a Censura". *Versants*, 28: 175-189.
- Tavani, Giuseppe. 2002. *Trovadores e Jograis: Introdução à Poesia Medieval Galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Thompson, Nato (ed.). 2012. *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Traça, Maria Emília. 1998. *O Fio da Memória: Do Conto Popular ao Conto para Crianças*. Coleção Mundo de Saberes. Porto: Porto Editora
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process*. Chicago: Aldine.
- Turner, Victor. 1986. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Press.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Press.
- Uther, Hans-Jorg. 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Volumes I, II e III. FF Communications, 284-286. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Vasconcelos, José Leite de. 1963. *Contos Populares e Lendas*. Vol. I. Edição de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- Vasconcelos, José Leite de. 1966. *Contos Populares e Lendas*. Vol. II. Edição de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- Victorri, Bernard. 2007. "Homo narrans: the Role of Narration in the Emergence of Human Language". HAL Archives-Ouvertes, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00153724>. Acedido a 24 março de 2015.
- Vidal, Nicolás Buenaventura. 2010a. *Palabra de Cuentero*. Colección en Teoría. Guadalajara: Palabras de Candil.
- Vidal, Nicolás Buenaventura. 2010b. *Cuando el Hombre es su Palabra*. Guadalajara: Palabras de Candil.
- Von Franz, Marie-Louise. 1995. *L'interprétation des Contes de Fées*. Paris: Albin Michel.
- Warner, Marina. 1995. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Warner, Marina. 2014. *Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale*. Oxford: Oxford University Press.

- Wendt, Selene. 2013. *The Art of Storytelling*. Milano: Skira Editore.
- Wennerstrom, Ann. 2001. *The Music of Everyday Speech: Prosody and Discourse Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Wilson, Michael. 2006. *Storytelling and Theatre: Contemporary Storytellers and Their Art*. Theatre & Performance Practices. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Wischner, Claudia March. 1991. *The Storytelling Experience: How Selected Contemporary Storytellers Perceive their Art*. Tese de Doutorado não publicada, Universidade de Nova Iorque.
- Wyche, Richard Thomas. 1910. *Some Great Stories and How to Tell Them*. New York: Newson & Company.
- Zipes, Jack. 1979. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. London: Heinemann.
- Zumthor, Paul. 1990. *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zumthor, Paul. 1994. "Body and Performance". In *Materialities of Communication*, editado por Ulrich Gumbrecht e K. Ludwig Pfeiffer, 217-26. Tradução de William Whobrey. Stanford, California: Stanford University Press.

## IDENTIFICAÇÃO DOS ANEXOS EM DVD

### **Buenaventura**

1. Performance *Dar a Luz*, de Nicolás Buenaventura, realizada em Cali, no Teatro Municipal Enrique Buenaventura, às 20h00 do dia 28 de setembro de 2012, no contexto do Festival Internacional *Quiero Cuento*. Participação de Marta Gómez e Hugo Candelario. Mais de 500 assistentes.
2. Performance *Maître Mot*, de Buenaventura, realizada em Lisboa, no Centro Cultural Romeno, no contexto do Festival Franco-Português, às 16h00 do dia 20 de março de 2014. 23 assistentes adultos.
3. Entrevista geral a Buenaventura, conduzida via *Skype*, no dia 14 de janeiro de 2016.
4. Entrevista a Buenaventura, conduzida no voo entre Bogotá e Bucaramanga, no dia 29 de setembro de 2012, sobre performance registrada em Buenaventura 1.
5. Entrevista a Buenaventura, conduzida em Bucaramanga, no dia 1 de outubro de 2012, sobre performance registrada em Buenaventura 1.

### **Dahlsveen**

1. Performance de Heidi Dahlsveen realizada em Oslo, às 9h30 do dia 28 de novembro de 2012, para alunos de aproximadamente 10 anos, na *Bjordal Skole* (escola pública). 27 Alunos e 1 professor.
2. Entrevista geral a Dahlsveen, conduzida em Oslo, no dia 29 de novembro de 2012.
3. Entrevista a Dahlsveen, conduzida em Oslo, no dia 28 de novembro de 2012, sobre a performance registrada em Dahlsveen 1.

### **Fontinha**

1. Performances de António Fontinha realizadas na Capela de Pena Seca, Lourinhã, a partir das 16h30, no dia 8 de novembro de 2014, no contexto do programa *Pelo São Martinho, Contos, Castanhas e Vinho*. Aproximadamente 30 assistentes, entre adultos e crianças.
2. Performance de Fontinha realizada na Biblioteca Escolar da EB1/JI Miratejo, em Corroios, no dia 19 de outubro de 2012, para pais e filhos. Aproximadamente 50 participantes, entre adultos e crianças.
3. Entrevista geral a Fontinha, conduzida em Messines, no dia 8 de janeiro de 2015.
4. Entrevista a Fontinha, conduzida em Beja, no dia 11 de junho de 2015, sobre as performances registradas em Fontinha 1.
5. Entrevista a Fontinha, conduzida em Guimarães, no dia 26 de outubro de 2012, sobre as performances registradas em Fontinha 2.

### **Haggarty**

1. Performance de Ben Haggarty, realizada em Guadalajara, no contexto do *Maratón de los Cuentos*, no pátio Palácio Mendonza, às 21h00 do dia 15 de junho de 2013. Aproximadamente 200 assistentes adultos.
2. Entrevista geral a Haggarty, conduzida via *Skype*, no dia 17 de março de 2014.
3. Entrevista a Haggarty conduzida via *Skype*, no dia 2 de abril de 2014, sobre a performance registrada em Haggarty 1.

### **Imaz**

1. Performance de Virginia Imaz realizada em Bergara, às 15h30 do dia 13 de março de 2013, para estudantes adultos. Aproximadamente 30 assistentes.
2. Performance de Imaz realizada em Antzuola, pela manhã, no dia 15 de março de 2013, para turmas do nível pré-escolar (3-5 anos), na escola pública. Aproximadamente 40 alunos, mais professores.
3. Entrevista geral a Imaz, conduzida em Antzuola, no dia 15 de março de 2013.
4. Entrevista a Imaz, conduzida em Antzuola, no dia 13 de março de 2013, sobre performances registadas em Imaz 1.
5. Entrevista a Imaz, conduzida em Antzuola, no dia 15 de março de 2013, sobre performance registada em Imaz 2.

### **Patricx**

1. Performance *Pas de Deux*, de Abbi Patricx, realizada em Paris, no Theatre 14, às 20h30 do dia 27 de julho de 2014. Participação de Linda Edsjö. Aproximadamente 30 assistentes adultos e 3 crianças.
2. Performance de Patricx realizada em Pougne-Hérison, na antiga estação de comboios no circuito da ecovia, às 14h30 do dia 21 de julho de 2014. 6 assistentes adultos.
3. Entrevista geral a Patricx, conduzida em Paris, no dia 24 de julho de 2014.
4. Entrevista a Patricx, conduzida em Paris, no dia 28 de julho de 2014, sobre a performance registada em Patricx 1.
5. Entrevista a Patricx, conduzida em Pougne-Hérison, no dia 21 de julho de 2014, sobre a performance registada em Patricx 2.

### **Weisse**

1. Performance de Suse Weisse realizada em Berlim, às 11h00 do dia 22 de maio de 2013, para alunos de aproximadamente 8 anos, na *Kathe Kruse Schule* (escola pública com ensino integrado de artes). Aproximadamente 50 alunos, mais professores.
2. Entrevista geral a Weisse conduzida em Berlim, no dia 23 de maio de 2013.
3. Entrevista a Weisse conduzida em Berlim, no dia 24 de maio de 2013, sobre performance registada em Weisse 1.