



HISTÓRIAS DA NOSSA HISTÓRIA processos de criação para a contação de histórias

Márcia Chiamulera¹

RESUMO

A Contação de histórias, além de ser uma estratégia privilegiada para a 'transmissão' de conhecimentos, a qual se refere tanto às práticas culturais de uma sociedade quanto aos conhecimentos contextualizados em ambientes educacionais, também engatilha um processo de criação e expressão que desafia e engaja o próprio sujeito-contador. A imaginação, assim, tem se demonstrado um dos principais elementos para o trabalho do contador e, acreditamos, se delinea como espaço comum entre contador e ouvinte.

PALAVRAS-CHAVE: imaginação, intercambialidade de experiências, memória

HISTORIAS DE NUESTRA HISTORIA procesos de creación en la narración de historias

RESUMEN

La narración de historias, además de ser una estrategia privilegiada para la 'transmisión' de conocimientos, concernientes con las prácticas culturales de una sociedad, así como con el conocimiento contextualizado en ambientes educativos, desencadena un proceso de creación y expresión que desafía y compromete al sujeto narrador. La imaginación, en este sentido, ha demostrado ser uno de los elementos principales para el trabajo del narrador y, consideramos, que se constituye como un espacio común entre el narrador y el oyente.

PALABRAS CLAVE: imaginación, intercambialidad de experiencias, memoria

STORIES OF OUR HISTORY processes of creation for storytelling

ABSTRACT

Storytelling, besides being a privileged strategy for the 'transmission' of knowledge, which refers both to cultural practices in a given society and to knowledge contextualized in educational environments, also triggers a process of creation and expression that challenges and engages the subject-storyteller himself. The imagination, in this sense, has been demonstrated one of the main elements for the work of the storyteller and, we believe, it is delineated as a common space between teller and listener.

KEYWORDS: imagination, interchangeability of experiences, memory

¹ Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atriz, pesquisadora, encenadora, coordena o Núcleo de Investigação Transdisciplinar: Teatro, Cultura e Sociedade. E-mail: marciachiamu@gmail.com

Esta poderia ser apenas mais uma história, assim como tantas outras. À medida que a narrativa se constrói, no entanto, imagens vão surgindo e memórias vão tomando lugar entre as palavras. As memórias, aqui, são de duas naturezas: a primeira diz respeito à experiência junto aos discentes-contadores de histórias e, a segunda, se constitui a partir de narrativas sobre a primeira. Em outras palavras, esta reflexão nasce da experiência em projetos com Contação de histórias², junto aos discentes dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade Federal da Paraíba e, as narrativas de segunda ordem são, neste sentido, produtos gerados – na escrita ou comunicação em eventos - a partir da experiência primeira. Não por acaso, poderíamos falar de histórias da nossa história³.

Os projetos indicados tiveram dois objetivos distintos e complementares: de um lado, a investigação dos processos de criação cênica para a composição de contações de histórias e, de outro, a investigação das possibilidades metodológicas e didáticas, em âmbito pedagógico e cultural, dos processos de ensino-aprendizagem relativos às Artes Cênicas, de modo geral. Uma das hipóteses que guiaram nossas investigações se refere à possibilidade de criar um espaço comum – um espaço de imaginação – entre ouvintes e contadores. Esta hipótese orientou tanto o processo de criação quanto o de realização das contações.

O desenvolvimento destes projetos envolveu diferentes ações em diferentes etapas. Abordarei aqui, mais especificamente, o processo de criação e, tangencialmente, discutirei alguns resultados.

O processo de criação partiu da escolha das histórias até sua

² Os projetos “Teatro comunitário e Contação de Histórias” e “Contação de Histórias como estratégia pedagógica e cultural no/para o ensino em João Pessoa – alteridade, identidade e memória” foram desenvolvidos, respectivamente, através de editais de extensão e ensino (UFPB), durante os anos de 2017 e 2018. Compreendemos que estas ações não se circunscrevem apenas nos contextos de ensino e extensão, ao contrário, sinalizamos o caráter investigativo inerente aos processos, reafirmando o tripé – ensino, pesquisa e extensão - que sustentam o “fazer universidade”, acostando-nos à perspectiva defendida por Luckesi, Cosma e Baptista (1984).

³ Uma primeira reflexão acerca destas experiências foi elaborada por ocasião do VI Congresso Internacional SESC de Arte/Educação (2018). Outra narrativa se gera a partir da comunicação no 2º Encontro de Pesquisa em Andamento – EPA, na Universidade Federal de Uberlândia (2019) e, desta, se origina este artigo.

composição cênica. Assim, a primeira etapa, se consolidou com a escolha das histórias. Para isso, no âmbito dos projetos, tínhamos uma diretriz preliminar, ou seja, daríamos preferência às histórias da literatura, tanto oral quanto escrita, da cultura local e regional. Debruçados nesta pesquisa, deparamo-nos com o acervo sediado pelo Núcleo de Investigação e Documentação da Cultura Popular (NUPPO/UFPB). O NUPPO, além de abrigar um pequeno e variado museu de objetos da tradição popular, abriga um modesto acervo de histórias⁴. Muitas destas histórias foram reconhecidas pelos discentes como sendo da infância e, até mesmo, recontadas por eles, acrescentando ou alterando detalhes. Outras histórias, de estrutura mais universal, se apresentavam através de uma linguagem e poética local. Estes primeiros indícios foram fundamentais para compreender aspectos culturais locais e específicos, expressos nas particularidades da forma, tanto narrada quanto escrita. A partir deste primeiro mapeamento, começaram a surgir outras histórias, algumas ouvidas pelos integrantes do grupo, outras, “vivas”⁵ por eles.

Dentre as histórias que compuseram o repertório de contações estão: “Branca Dias”, jovem portuguesa e judia que, ao despertar o amor de um padre, é por ele denunciada à inquisição e levada à fogueira; “O Pai do Mangue”, protetor da natureza que assusta os pescadores “com maldade no coração”, história conhecida, sobretudo, pela população que vive em áreas próximas ao mangue e/ou ribeirinhas; “O Pé de Oliveira Encantado”,

⁴ Dentre os materiais estudados, verificamos os nomes de Altimar Pimentel e Luzia Teresa dos Santos como figuras centrais da divulgação oral e escrita na Paraíba. Altimar Pimentel, teatrólogo, escritor e dramaturgo, foi responsável pela publicação de uma coletânea de “estórias” narradas por Luzia Teresa, figura conhecida pelo vasto repertório e sensibilidade ao contar suas histórias. Segundo relatos, Luzia Teresa é a “maior contadora de estórias do mundo” (Pimentel, 2001).

⁵ Na tradição oral o narrador pode ancorar sua narrativa em fatos verídicos ou não, ou seja, as narrativas podem, metaforicamente, traduzir uma situação, um fato, uma ideia, etc. Neste sentido, na tradição oral, encontramos diferentes exemplos de ensinamentos que são transmitidos e que têm a capacidade, inclusive, de sustentar culturas. O fato de nos referirmos à vivência de uma história, de um lado pode ser compreendido como uma experiência que é lembrada por quem a narra, desde a sua perspectiva. De outro, também é necessário considerar um mote recorrente entre contadores: eles juram ter vivido suas histórias. Neste último caso, a história do Pé de Oliveira Encantado, assim como outras histórias de assombros relatadas por contadores, são exemplos. Nestas, os narradores afirmam sua presença na ocasião narrada. Seguindo a tradição, quem somos nós para duvidar?

história narrada por um dos integrantes do projeto com referência à sua infância na cidade de Pedras de Fogo (PB), na qual um pé de oliveira centenário, após ser queimado para dar espaço às modernas construções, é ouvido em lamentos pela comunidade local; entre outras. A partir do direcionamento inicial para histórias locais/regionais, o processo de leitura das histórias desencadeou nos discentes um processo em que não apenas passaram a rememorar as histórias da infância, como também, narrar histórias que, de algum modo, lhes eram significativas.

Neste sentido, vale a pena sublinhar o efeito das histórias sobre a memória individual. Não raro, uma história puxava a outra e os encontros se tornavam um ‘mar de histórias’. Ao mesmo tempo em que as memórias eram ativadas, elas se apresentavam sob forma de narrativas que, todavia, se inscreviam em contextos mais amplos. “O Pé de Oliveira Encantado” elucida tanto aspectos de uma transformação econômica e social marcada pelo desmatamento e desenvolvimento urbano, como também, apresenta a história de uma criança que, fazendo parte de um contexto comunitário periférico, via, vivia essas transformações e as carrega consigo. A história individual pode ser, em certa medida, também história coletiva, tanto quanto a memória que, recordada individualmente, se localiza em um contexto mais amplo.

Encontramos em Maurice Halbwachs (1990) um aporte interessante para refletir acerca da relação entre as memórias individuais e as memórias coletivas e, igualmente, sobre a relação entre memória e história. De acordo com autor, podemos compreender que as memórias individuais se inscrevem em um quadro mais amplo, ou seja, o da memória coletiva. Esta, por sua vez, está intrinsecamente ligada aos contextos socioculturais dos quais o sujeito faz parte. Diferenciando as categorias “memória – história”, Halbwachs, nos conduza à compreensão de que nossa memória não se apoia prioritariamente na história aprendida e sim, na história vivida. Assim, a história, não se prende tanto a um tempo cronológico, mas é lembrada pelo que a distingue de outros períodos. Ainda segundo o autor, cada grupo tem uma história e nesses grupos distinguem-se personagens e acontecimentos,

no entanto, o que chama a atenção, diz o autor, é que na memória as semelhanças ficam em primeiro plano, ou seja, revendo o passado, o grupo toma consciência de sua identidade através do tempo⁶. Também Roland Barthes (2011), nos permite pensar sobre nossas histórias, sobre as histórias que nos habitam. Em sua obra *Análise Estrutural da Narrativa*, o autor assevera que “[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade [...]” (BARTHES, 2011, p. 19).

A Contação de histórias⁷, nesse sentido, pode ser verificada em diferentes níveis da linguagem. Se pensarmos nas pinturas rupestres, por exemplo, consideraremos que elas também narram uma história e nos informam sobre uma condição existencial que antecedeu os dias atuais. A narrativa intrínseca, assim, informa, transmite, perpetua uma história e consolida formas de conhecimento. As histórias, no ato de sua existência, ou seja, no preciso momento em que são contadas e ouvidas⁸, podem permitir ao ser humano o reconhecimento e/ou reafirmação de sua(s) identidade(s), a ativação de sua imaginação; também têm a faculdade de auxiliar na compreensão de sua(s) realidade(s), propiciar a reflexão e atuar sobre a memória individual e coletiva.

Outro aspecto importante na tese de Halbwachs sobre a memória coletiva, diz respeito às informações que antecedem uma experiência e que, por tal, podem perpassar uma vivência ou interferir no processo de

⁶ O artigo de Santos, “Sobre a autonomia das novas identidades coletivas” (1998) é uma referência na análise e reflexão sobre a relação entre a memória coletiva e os processos de construção de identidades coletivas.

⁷ Embora “narrativa” e “Contação de histórias” possam ser compreendidas como categorias distintas, partimos do pressuposto de que a narrativa está contida na Contação. Isso, pois, esta última, como buscamos trabalhar, pressupõe o elemento da *performance* para a veiculação da narrativa. Sublinhamos que o fundamento que nos interessa destacar aqui, ou seja, a experiência e consequente elaboração da informação pelo ouvinte, está presente em ambas as categorias.

⁸ Utilizamos por convenção as terminologias *contar/ouvir* em referência ao ato de contar histórias, compreendendo-as como complementares. Ainda que na atualidade a Contação de histórias se concentre, sobretudo, nas faculdades do narrar (voz) e do ouvir (audição), insistimos que sua ação não incide apenas sobre o ato fisiológico em si, mas compreende o aspecto multissensorial implicado no ato de sua realização, pois, é possível apreender uma história também através de imagens, da performance em si ou dos sentidos que são aguçados através da faculdade imaginativa.

rememoração desta. Quando Halbwachs relata sua ida a Londres, nos proporciona um olhar não apenas sobre o processo das memórias, mas nos coloca em situação de reflexão sobre a capacidade que as histórias podem ter sobre nós:

A primeira vez que fui a Londres, diante de Saint-Paul ou Mansion-House, sobre o Strand, nos arredores dos Court's of Law, muitas impressões lembravam-me os romances de Dickens lidos em minha infância: eu passeava então com Dickens. (HALBWACHS, 1990, p. 31)

Partindo dessa premissa, as histórias narradas pelos discentes-contadores se tornam importantes também para o processo de criação cênica. Igual importância é conferida à imaginação, fruto do ato de ouvir ou contar histórias. Essa compreensão é importante no processo de criação cênica, pois permeia o engajamento do discente contador e promove direcionamentos que podem reverberar nas escolhas estéticas de sua produção.

Uma vez selecionadas as histórias, segue-se um trabalho de leitura, de imaginação, de estudo e análise com particular atenção à estrutura narrativa, de concepção e composição das Contações. Quando falamos em trabalho de imaginação, nos referimos ao processo desencadeado a partir do ato de leitura ou da escuta de uma história, através do qual, cada história é imaginada singularmente por cada indivíduo. Essa diferença se dá, acreditamos, em acordo com as experiências de cada um dos sujeitos. Logo, o cenário, as cores, as nuances de cada história, são imaginados de diferentes modos por cada leitor ou ouvinte. Ainda que cenários ou elementos imaginados possam ser compartilhados, identificamos que as semelhanças se dão muito mais em função de uma representação coletiva e não são traduzidas pelos sujeitos de igual modo. Esse aspecto, de certo modo, pode evidenciar a força de um contexto sociocultural sobre o indivíduo e, igualmente, seu arsenal de experiências.

No trabalho desenvolvido, adotamos duas estratégias utilizadas para registrar semelhanças e diferenças entre o que os discentes-contadores imaginavam ao ouvir uma história. Uma delas foi através de desenhos e, a outra, consistiu em anotações sobre sensações, lembranças ou outros

elementos que surgissem a partir do ato de imaginar a história narrada. Estas estratégias ancoraram o processo de criação.

Os elementos proporcionados pela imaginação individual nos serviram, portanto, como indícios para a concepção e criação das Contações de histórias. É interessante notar que, dentre outros, surgem com maior intensidade aspectos de tradição cultural local, subsidiando, por exemplo, a criação de ritmos com base no Cavalo Marinho, no Coco de Roda e na Ciranda⁹. Também os elementos de cena sofrem influências, assim como a peculiaridade de algumas palavras ou expressões e sua entonação.

Tanto na criação da história do Pai do Mangue quanto de Branca Dias, por exemplo, o trabalho com instrumentos musicais, com os ritmos e a corporeidade podem ser associados às manifestações da cultura popular. Essa intersecção entre a experiência individual e a concepção/criação das Contações se fez presente, de diferentes modos, no trabalho desenvolvido pelos demais discentes-contadores.

Na história do Pai do Mangue¹⁰, o ritmo do Coco de Roda e do Cavalo Marinho se fazem presentes na composição cênica de modo geral e, mais especificamente, no ritmo da narração, na construção do narrador-personagem e na composição de uma música cujo tema introduz o ouvinte à paisagem da história. O discente-contador, neste caso, se valeu de elementos que lhe são próximos e constituem sua própria história e memória (vivida-e-ouvida) e, assim, o ritmo e movimento próprios das manifestações culturais subsidiaram sua performance na Contação, imprimindo àquela uma forma particular. A criação do discente-contador, na história do Pai do Mangue, revela sua vivência com o Cavalo Marinho e a proximidade com o Coco de Roda¹¹, os quais se mesclam à composição cênica. O figurino é composto de uma calça listrada, cortada logo abaixo do joelho, amarrada na altura da

⁹ Estas são manifestações da cultura local e regional e têm sido fonte de múltiplas pesquisas no campo das Artes Cênicas que traçam aproximações em relação à corporeidade e aos aspectos lúdicos, entre outros. Acerca destas manifestações, recomenda-se a leitura de Grillo (2011); Oliveira (2012); Dowling (2012); Ayala (2000) e Alves (2006).

¹⁰ Essa história foi trazida, construída e contada pelo discente Joelson Pereira da Silva.

¹¹ Como o próprio discente faz questão de frisar, o Cavalo Marinho e o Coco de Roda por ele trazidos, são derivados da cultura popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

cintura com uma corda de sisal e uma camisa branca em linho. O chapéu, em palha e já desgastado pelo uso, é usado como elemento múltiplo, ora fazendo alusão a um balaio e, concomitantemente, servindo de solução para retirada dos objetos da cena, ora para compor uma personagem. Um pequeno banco de madeira, com faixas de tecido, auxilia o contador na transição entre a figura do narrador e a da personagem e na construção dos momentos de suspensão da narrativa. São utilizados ainda quatro apitos para produção de sons que imitam pássaros e criam a atmosfera do mangue e, finalmente, um pandeiro que dá o ritmo da música de entrada e também às variações ou nuances durante a Contação.

A estrutura narrativa da história é analisada de forma bastante simples de modo a identificar a introdução, o desenvolvimento (situações), clímax e desfecho¹². A Contação inicia com uma música criada pelo discente-contador que, ao tocar seu pandeiro, anuncia aos ouvintes: “Antes de iniciar esta Contação, gostaria de ensinar uma pequena canção”. Na verdade, a Contação já se iniciou e o contador aqui lança mão de um recurso bastante comum nesta linguagem¹³. Assim, o discente-contador inicia sua relação com os ouvintes que passam a repetir as estrofes:

Sou pescador do mar, sou pescador do mar

Mas vou, mas vou, vou pro mangue

Vou pro mangue pescar.

O ouvinte é, então, introduzido à Contação através da música ritmada pelo pandeiro e pelos passos que remetem ao Coco de Roda. O mesmo pandeiro que dá o ritmo à canção também a interrompe quando o contador passa a um chacoalhar constante do pandeiro que acompanha o movimento do braço para o alto e, ao mesmo tempo, sobe no banco. O contador, em seguida, inicia o movimento contrário, baixando então o braço, reduzindo a intensidade do som e agachando-se ainda sobre o banco. Nessa

¹² Em alguns casos utilizamos o Método de Análise Ativa para auxiliar na compreensão da história.

¹³ A este recurso, Malba Tahan [Júlio César de Melo e Souza], chama “interferência”, ou seja, quando os ouvintes fazem parte da narrativa, geralmente, em um acordo com o narrador (TAHAN, 1964, P. 153).

posição, utilizando quatro apitos diferentes, reproduz sons que se assemelham a pássaros, alternando entre graves e agudos em diferentes durações. A essa introdução sonora, segue-se a narrativa propriamente dita, quer dizer, a história em si. Quando sinalizamos, anteriormente, que a Contação tem início com a canção, indicamos que a narrativa engloba, além das palavras, os sons, a dança, as imagens produzidas.

Fundamental, neste sentido, é o corpo do contador, capaz de conduzir seus ouvintes através de um único gesto ou palavra. Um dos momentos mais interessantes da história é quando a personagem do pescador¹⁴ narra a cena de aparição do Pai do Mangue. Junto à sua mão que se estende apontando para um lugar distante, as palavras descrevem o cenário de um mangue, cheio de galhos e névoa que encobrem a visão. O corpo engajado cria uma linha de tensão que vai do pé à mão oposta, esta, por sua vez, indica um ponto no espaço que também é sustentado pelo olhar; a voz também cria uma tensão, a intensidade diminui e as palavras, ritmadas e pausadas, sustentam a imagem do barco que vai se perdendo “no mais profundo do mangue”. Essa imagem é rompida abruptamente com um salto e com o aumento da intensidade da voz que narram a aparição do Pai do Mangue. Essa cena se mostra importante, pois, de um lado, é possível ver os ouvintes seguindo o movimento da mão e sendo conduzidos “àquele lugar distante”. De outro, a ruptura abrupta, geralmente, causa também um sobressalto nos ouvintes e, de consequência, o riso.

Após as sessões com a história do Pai do Mangue, sobretudo àquelas realizadas em escolas de Ensino Fundamental I e II na cidade de João Pessoa, pedimos às crianças para nos recontarem e/ou ilustrarem a história que haviam acabado de ouvir. Nos desenhos criados por elas, podemos

¹⁴ O discente-contador assume-se como narrador da história. Apenas depois de ter descrito o contexto e o propósito da figura central da história (o Pai do Mangue) é que o narrador apresenta e assume uma personagem: um pescador que contou essa história para seu avô. Fica implícito que o narrador conhece a história porque foi seu avô quem lhe contou, o qual, por sua vez, ouviu do pescador. Quem passa a narrar os fatos é, então, a personagem do pescador. A narrativa em primeira ou terceira pessoa, bem como o jogo com personagens que passam a narradores é também um recurso na Contação de histórias. É interessante notar, ainda, que o Pai do Mangue é apenas descrito/narrado, ou seja, ele não é apresentado em cena. Esse aspecto é importante, pois, uma vez que a história é sobre ele, sua imagem passa a povoar a imaginação de quem ouve, mesmo que este não seja apresentado em cena.

evidenciar que, geralmente, a cena apresenta o próprio Pai do Mangue, fruto da imaginação ativada pela história. Ainda que na história se descrevam algumas características dessa figura, os desenhos a representam de formas diversas. Essa estratégia foi sendo realizada também com as demais histórias. Também fizeram parte das ações pós-contação, a narrativa de histórias pelos ouvintes, as quais variavam entre histórias ouvidas e histórias vividas, e também, jogos, rodas de coco, confecção de brinquedos a partir de materiais recicláveis, entre outras.

O aspecto central que destacamos, a partir desta investigação, incide no trânsito entre as experiências dos sujeitos e a ativação da imaginação no ato de contar/ouvir histórias. Acreditamos que a intersecção entre a experiência individual e a concepção e criação das Contações, assim como as representações derivadas do ato de ouvi-las, se relacionem não apenas com as experiências (de vida) do contador/ouvinte, mas também com a imaginação atrelada a essas experiências. De outro modo, poderíamos dizer que, tanto a experiência quanto a imaginação, fazem parte de um arsenal de conhecimentos adquiridos culturalmente, inclusive através de histórias. Esse aspecto parece indicar um trânsito de conhecimentos veiculados tanto pelas práticas culturais quanto pelas próprias histórias. A ideia de transmissão de conhecimento que permeia a Contação, nesse sentido, poderia então ser compreendida como lugar privilegiado para o exercício da alteridade, da memória e da própria identidade, individual, cultural e plural (BENJAMIN, 1987; HAMPÂTÉ BÂ, 2015). As lendas, os contos, os ‘modos de dizer’ e outras expressões culturais, além da própria literatura local seriam, então, formas de conhecimento que podem oportunizar a reflexão sobre a(s) realidade(s) que nos cerca(m) e fornecer chaves para a compreensão e ação seja em relação ao contexto em que vive um indivíduo, seja em relação a si próprios (LISBOA, 2015).

Acreditamos que, ao narrar e ao ouvir uma história, o sujeito-narrador, assim como o sujeito-ouvinte, colocam-se, mutuamente, na condição de um outro: a personagem da narrativa. Ao mesmo tempo, contador e ouvinte podem encontrar um espaço de intersecção que se dá

através da imaginação. A imaginação se torna uma possível forma de estabelecer um elo com o ouvinte. Nossa hipótese se funda na compreensão de que a imaginação, que é ativada ao ouvir ou contar uma história, colocaria ouvinte e narrador em contato entre si e com a personagem. A imaginação, portanto, propiciaria um espaço de intersecção e evocaria uma nova experiência que se daria em termos de ‘colocar-se no lugar do outro’, de aprender com o outro e, ao mesmo tempo, de reconhecer a si mesmo através de semelhanças e diferenças.

Nesta linha de pensamento, é necessário, porém, abordar e problematizar o que Walter Benjamin (1987, p. 198) já advertia como privação da “faculdade de intercambiar experiências”. Ao lermos o texto “O Narrador”, escrito por Benjamin em 1936, o autor delinea o declínio da arte de narrar e, conseqüentemente, contextualiza o desaparecimento do narrador frente à evolução dos meios e modalidades de comunicação que veiculam a informação. A distinção operada por Benjamin (1987, p. 198) defende que a informação “aspira a uma verificação imediata”, ao contrário da narrativa, que se funda na “faculdade de intercambiar experiências”. Nas considerações do autor (1987, p. 201), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes”. Logo, consideramos que é, precisamente, pelo fato de que a narrativa pressupõe a experiência que ela não se restringe às explicações e nem se delimita na imagem (verificação) imediata, mas, inversamente, permite ao interlocutor formular a sua imagem e interpretação com base na própria experiência e na experiência que é intrínseca à narrativa.

Com base nesta distinção e considerando os elementos que levam Benjamin a estabelecer o declínio da arte narrativa, não podemos nos eximir de passar em revisão nosso contexto contemporâneo, sobretudo, no que diz respeito ao pensamento e às práticas educativas. É notório o contínuo crescimento da veiculação de informações com a expansão dos *mass media*¹⁵

¹⁵ Mass media se refere aos sistemas organizados de produção, difusão e recepção de informações como os jornais, rádio e televisão.

e com o surgimento da propagação dos new media¹⁶. Nesse sentido, acreditamos que é necessário formular um pensamento crítico de acerca de práticas e buscar priorizar as que se pautem na ou propiciem a “intercambialidade de experiências”. Isso não significa suprir ou competir com outros tipos/meios de comunicação e sim, apostar em um trabalho que valorize as diferentes percepções, respeitando a pluralidade de sentidos e de compreensões e a diversidade entre os sujeitos.

As experiências destiladas a partir da realização dos projetos ancoram a reflexão tanto em relação ao processo de criação cênica quanto à recepção desta pelo ouvinte. No mapeamento das histórias pudemos verificar o processo desencadeado nos discentes, o qual trouxe à tona outras tantas histórias guardadas na memória. Essas memórias refletem não apenas a vivência dos sujeitos, mas também, os contextos nos quais se inserem. É importante ressaltar, por fim, que é a imaginação o fulcro para a criação cênica. Do mesmo modo, é a imaginação, refletida no olhar do contador ao contar uma história, capaz de conduzir o ouvinte a passear nas paisagens de sua imaginação. Se a experiência do narrador atravessa a história narrada e a história atravessa o narrador, parece-nos possível que, no ato da Contação, estas se encontrem e se somem às de seus ouvintes num espaço de intersecção propiciado pela imaginação.

* * *

¹⁶ Já os *New media*, se referem aos sistemas que tem por base as novas tecnologias, implicando, inclusive, em uma metodologia de propagação da informação em tempos ainda mais reduzidos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. *et al.* (org.) **Análise estrutural da Narrativa**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre a literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197 - 221.

CHIAMULERA, Márcia. Histórias da nossa história: identidade, alteridade e memória. In: CONSTÂNICO, R. (Org.) **Utopias Pedagógicas em Artes como Gesto de (Re)Existência**. VI Congresso Internacional SESC de Arte/Educação. Recife: SESC Pernambuco, 2018. Disponível em: <<http://www.congressoarteeducacao.sescpe.com.br/Livros.aspx>>. p. 460 - 466.

DOWLING, Gabriela B.; MELO, Sara, O coco de roda no quilombo. **Amerika**. Mémoires, indentités, territoires. [Online], N. 6, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/amerika/3164>> Acesso em: 21 Maio 2018.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRILLO, Maria Ângela De Faria. Cavalo-Marinho: as representações do povo através do folguedo pernambucano. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=775> Acesso em 22 Maio 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: MEDEIROS, F. H. N; MORAES, T. M. R. (Org.) **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Editora do SESC, 2015. p. 155-188.

LISBOA, Fabio. Por que contar histórias para bebês, crianças e adultos: um novo paradigma para a humanidade. In: MEDEIROS, F. H. N; MORAES, T. M. R. (Org.) **Contaço de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Editora do SESC, 2015. p. 303-314.

LUCKESI, Cipriano; COSMA, Elói B. J.; BAPTISTA, Naidison. Fazer Universidade: **Uma proposta metodológica**. 10^a ed. São Paulo: Cortez Editora, 1984.

OLIVEIRA, Erico José Souza de (org.). **Tradição e Contemporaneidade na Cena do Cavalo Marinho**. Salvador: UFBA/PPGAC, 2012

PIMENTEL. Altimar. **Estórias de Luzia Teresa**. Vol. 2. Brasília: Thesaurus, 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos**. *Revista brasileira de Ciências Sociais*. [online]. 1998, vol.13, n. 38, pp.-. ISSN 1806-9053. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69091998000300010>> Acesso em: 09 Jun. 2020.

TAHAN, Malba. **A Arte de Ler e Contar Histórias**. 4^a ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1964 [1957].

Recebido em agosto de 2020.
Aprovado em setembro de 2020.
Publicado em outubro de 2020.