

REVISTA

DIALÓGO E INTERAÇÃO

ISSN 1275-3687

19

NÚMERO 1



FACCREI

NOTAS SOBRE O CONTAR: A VOZ, A TEATRALIDADE E A SUBJETIVIDADE NAS NARRATIVAS LITERÁRIAS

NOTES ON TELLING: VOICE, THEATRICALITY AND SUBJECTIVITY IN LITERARY NARRATIVES

412

Marilu Martens Oliveira*

Wanderley José Gonçalves**

RESUMO: Procura-se apresentar a Contação de História filiada à literatura oral, ao teatro e à formação do leitor, sobretudo ao considerar que as narrativas não se findaram com o advento do uso das tecnologias e são práticas pedagógicas bastante significativas para o desenvolvimento cognitivo da criança/ouvinte, e também no que concerne à formação da sua identidade. Acrescente-se que o uso da voz, essa importante ferramenta, traz em seu cerne a memória, a afetividade, os valores e a cultura de um povo, justificando-se, portanto, esta investigação, de cunho bibliográfico e exploratório. Nesse sentido, é um percurso cujas raízes fixam-se na primeira infância, na partilha do sensível e nas virtudes sociais. Ratificam essas proposições Costa, Lima, Forin, Benjamin, entre outros. Em suma, são apresentadas reflexões sobre a tradição oral e o contar, sua associação à linguagem teatral e sua potência na formação da subjetividade dos sujeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas orais. Contação de história. Subjetividade.

ABSTRACT: The aim is to present Storytelling as related to oral literature, theater and reader development, especially considering that narratives did not end with the advent of technology and are highly significant pedagogical practices for the cognitive development of children/listeners, as well as for the formation of their identity. It should be added that the use of voice, this important tool, brings at its core the memory, affection, values and culture of a people, thus justifying this investigation, which is bibliographical and exploratory in nature. In this sense, it is a path whose roots lie in

*Doutorada e pós-doutorada em Letras pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP- Literatura e vida social), mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (FAFI/ UENP). Licenciada em Letras Franco-Portuguesas (FAFI/UENP), graduada em Direito pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Licenciada em Pedagogia pela Faculdade Dom Domênico, Guarujá). e-mail: yumartens@hotmail.com orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8918-2001>

**Mestrando em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTF-PR), Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Licenciado em Letras Inglês/Português pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). e-mail: wanderley.di@hotmail.com orcid: <https://orcid.org/0009-0007-0957-806X>

early childhood, in the sharing of the sensitive and in social virtues. These propositions are ratified by Costa, Lima, Forin, Benjamin, among others. In short, reflections are presented on oral tradition and storytelling, its association with theatrical language and its power in the formation of the subjectivity of individuals.

KEYWORDS: Oral narratives. Storytelling. Subjectivity

1 Contando sobre o contar

A arte de *contar histórias* oralmente existe desde a Antiguidade e está ligada à formação humana, suas tradições, valores, crenças e acontecimentos. Diante dessa perspectiva, torna-se imprescindível investigar sua gênese para além de sua concepção histórica. Logo, objetiva-se analisar a contação de história em diferentes aspectos, destacando-se a palavra e a expressão corporal, que se materializam nas narrativas pessoais e também nas coletivas, e a figura multifacetada do contador de história e sua grande relevância cultural e social. Ele sempre foi visto como o responsável/guardião dos saberes e propagador do conhecimento e experiências de uma época, ou seja, como alguém que mantém viva a memória de seu povo. Assim, a oralidade precedeu a escrita, difundindo os saberes da humanidade pelo uso da fala.

Para fundamentar este artigo, inúmeros teóricos foram estudados em assuntos que se intersectam: o corpo e a voz, o teatro e a performance, a subjetividade e a sensibilidade. A pesquisa não se restringe à coleta de dados empíricos: está calcada em uma revisão bibliográfica, com análise conceitual e interpretativa, para ratificar as proposições aqui contidas.

Como exemplo, destacam-se os rapsodos, artistas nômades nas terras gregas, que deambulavam pelos povoados, colhendo repertórios e entoando-os, corroborando no que tange à permanência das tradições do povo. Renato Forin (2017) informa que esses sujeitos itinerantes traziam, em suas vozes, narrativas homéricas, canções líricas e excertos de tragédias. Também no Egito encontravam-se as figuras dos primeiros anciões que detinham os preceitos morais e comportamentais, rigorosamente harmonizados com as estruturas e as convivências sociais. O

narrador/contador, portanto, não era uma figura única, mas multifacetada, propagadora da cultura e dos costumes.

A respeito, vale lembrar o filósofo, ensaísta e crítico alemão Walter Benjamin (1994) e seu texto “O narrador”, in *Obras escolhidas*, para quem o narrador transmite experiências e a importância do seu papel:

[...] contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido (Benjamin, 1994, p. 205).

Aprofundando-se nas camadas da tradição oral, há uma relação intrínseca entre literatura e oralidade, o que remete a Marta Costa (2008) para quem essas narrativas reverberam em tempos imemoriais no formato de lendas, mitos, histórias exemplares e folclóricas, pensamento muito semelhante às conjecturas de Forin (2017) e Mario Manacorda (2018): as narrativas trazem uma mensagem moralista, com objetivos claros de moldar a sociedade e os costumes. Sendo assim, as fábulas de Esopo e de La Fontaine sempre se destacaram. Quem nunca ouviu as histórias da Cigarra e da Formiga, da Raposa e do Corvo, do Leão e do Rato e da Galinha dos ovos de ouro?

Na Idade Média, Costa (2018) ressalta que há dualidade no interesse infantil em função da tipologia textual: crianças de origem nobre identificavam-se mais com leituras tradicionais, enquanto as crianças plebeias valorizavam histórias de aventura, picarescas e com heróis astutos e malandros. No século XV, já no início da Idade Moderna, com o surgimento da imprensa, novamente narrativas de comportamento (também conhecidos como *contos admonitórios*, voltados a leitores adultos, com conselhos de bem viver) ganham força, com destaque para as do francês Charles Perrault, que publicou contos de fadas, recolhidos da tradição oral, como *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *O Pequeno Polegar* e outros.

Todavia, Costa (2018) reitera que apenas entre os séculos XVII e XIX foi que a literatura infantil ganhou seus contornos definitivos, e em 1704 Madame d’Aulnoy publica a obra *Contos de Fadas*, formalizando a expressão que é usada até os dias

de hoje, sendo que entre 1812 e 1822, os irmãos alemães Jacob e Wilhelm, conhecidos como Irmãos Grimm, também recolheram contos da tradição popular, edulcorando-os, constituindo uma coleção de diversas histórias voltadas para crianças, com finais mais felizes, que se perpetuaram até os dias atuais. Publicados como *Contos de fadas para crianças e adultos*, reescreveram algumas narrativas de Perrault, adaptando-as para o público infantil, e ainda outras da tradição germânica. *Os músicos de Bremen, Branca de Neve e os sete Anões, Rapunzel, Cinderela*, são algumas dessas histórias que ficaram populares no mundo todo.

Também na Dinamarca, algumas décadas depois, um autor se destaca deixando um grande legado para essa literatura – Hans Cristian Andersen –, mas sob outro viés, mais sombrio, colocando suas vivências aliadas a contos clássicos do país, dando vida a brinquedos, plantas e animais. São muito conhecidas as seguintes histórias que criou: *A vendedora de fósforos, O patinho feio, A pequena sereia, O soldadinho de chumbo*.

Como as pessoas gostam de narrar histórias e também de ouvi-las, no Brasil não foi diferente e a tradição oral se dá a partir dos povos originários, que buscavam contar a história da ancestralidade e da luta por território, a afirmação de uma tradição, o anseio de entregar “a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las longe, para serem conhecidas pelos brancos”, conforme colocado por Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), e se traduz em resistência e na guarda da memória histórica dos nativos.

A literatura infantil no Brasil, segundo Costa (2008), foi exclusivamente oral até a Proclamação da República, sendo o acesso à alfabetização extremamente restritivo. A maioria das publicações constituíam-se de traduções e isso aconteceu até o lançamento da revista infantil *Tico-tico* que trazia em suas páginas jogos, brincadeiras, ilustrações coloridas, textos de invenção e ciências. Naturalmente, o espaço escolar aclimatou-se às narrativas infantis, ainda conforme a autora supracitada, com destaque para os *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel, de 1886, reunindo histórias de fadas, contos exemplares e fábulas.

No Século XX, o Brasil entra na chamada era lobatiana e, com o avanço da industrialização, urbanização e consumidores, o mercado passa a ser favorável ao consumo de literatura infantil. O período leva este nome devido ao sucesso das publicações de Monteiro Lobato, responsável por propagar o folclore e o imaginário em seus livros, nos quais as personagens são brasileiras de verdade e contadoras de histórias, com as narrativas acontecendo em geografia pátria.

Ainda na *Terra Brasilis*, teorizaram sobre contação de histórias, sedimentando o caminho de muitos novos autores e contadores: Nelly Novaes Coelho (1997, 1998), Bety Coelho (1997) e Fanny Abravovich (1994).

Dado este panorama histórico, Frederico Fernandes (2007) incentiva os formadores de leitores a serem facilitadores na construção de narrativas orais, para então estarem aptos a adentrar nas narrativas escritas, capacitando os espectadores antes a serem bons ouvintes, uma vez que as manifestações orais pressupõem interação, participação do público e também sua intervenção, o que faz da voz o principal meio de veiculação do que se quer transmitir. E, na literatura verde-amarela, são emblemáticas as personagens criadas por Monteiro Lobato - a avozinha (dona Benta) e sua cozinheira (tia Nastácia) - que vivem no Sítio do Picapau Amarelo, tão boas contadoras de histórias quanto Sherazade, a princesa-narradora das mil e uma noites.

É, portanto, indissociável da evolução da sociedade, que o conhecimento e o domínio da escrita possibilitaram às narrativas orais a ter o texto como suporte, materializando a necessidade de se propor uma fala melhor elaborada. Dessa maneira, na concepção de Cléo Busatto (2006), o “conto de literatura oral se perpetuou na História da humanidade através dos contadores de histórias”, estabelecendo uma relação interativa entre os ouvintes e o narrador, assumindo um caráter performático, uma vez que a história, ao ser materializada na voz e no corpo do narrador, consolida a expansão do imaginário daqueles que estão na plateia.

Então, é indispensável pensar em uma literatura oral contemplando o uso da voz e seus efeitos, destacando o poder da fala e da tradição. É valioso observar a concepção de alguns autores quanto à contação de histórias para crianças:

A voz é nossa parceira no jogo de contar, no processo de brincar com as palavras que é parte tão importante do prazer estético de contar e ouvir histórias, particularmente com crianças. Desde que nosso foco maior esteja no sentido da história, vale experimentar com ritmos, repetições, cantarolar os refrãos, explorar a sonoridade dos trava-línguas, exagerar na fricção das consoantes, alongar melodicamente as vogais, saborear os efeitos-surpresa da combinação lúdica entre palavras, estalidos, olhares, gestos, e todo o repertório expressivo de nosso corpo e de nossa memória afetivo-cultural (Girardelo; Silva, 2016, p.146).

Para Celso Sisto (2004), ainda, todos os envolvidos na narrativa precisam estar disponíveis: enquanto é de responsabilidade do contador encantar, o ouvinte quer encantar-se. Trata-se de um jogo entre sedutor e seduzidos. Essa interação é estabelecida por uma relação de confiança que faz com que os ouvintes criem vínculos com o contador. O texto oral deixa de ser o único recurso para que esses laços sejam mantidos durante toda a narrativa. O mesmo autor discorre também sobre como é ser o ouvinte de uma história que vive um momento de revelação temporário, um ouvinte que “espera, do narrador, neste momento, é que haja entre eles uma correspondência direta de emoções e sensações” (Sisto, 2004, p. 3).

2 Dona Benta, Tia Nastácia e a contação afetiva

A obra de Monteiro Lobato, precursor da verdadeira literatura infantil brasileira, apresenta a figura do contador de histórias de maneira ficcional: Dona Benta e Tia Nastácia são as personagens que criam vínculos afetivos e memórias entre os moradores do *Sítio do Picapau Amarelo*. Dona Benta é uma leitora madura e competente, e essas qualidades lhe permitem observar e perceber os desejos dos seus ouvintes, associando as histórias que conta ao cotidiano do sítio. Dentre os livros, com os quais encanta seus ouvintes, destacam-se *Serões de dona Benta*, *Dom Quixote das crianças*, *Geografia de dona Benta* e *Reinações de Narizinho*.

Tia Nastácia, por sua vez, é a representante da regionalidade e do coloquialismo, personificando a oralidade pela forma como fala e se comunica, o que acontece, em especial, na obra *Histórias de tia Nastácia*. Ambas trazem à baila o

saber contar e o saber ouvir, o perceber as queixas de seus ouvintes e o direcionar com habilidade suas histórias, no intuito de não perder o seu público, cativando-os, aplicando estratégias e conduzindo-os para um local de pertencimento, com notas de carinho e afetividade.

A formatação de ambas as personagens, por si só, tem o poder de encarnar o contador ideal: são figuras maternas e bondosas, senhoras gentis e que facilmente levam o leitor e/ou o ouvinte a estabelecer relações afetivas com a infância. Dona Benta é avó e professora, refletindo o que se chamou de projeto pedagógico de Monteiro Lobato. Alice Áurea Penteado Martha (1997) destaca que, em suas narrativas, a personagem traz para o centro da trama a história, marca horário, criando um verdadeiro ritual que instiga o interesse e a curiosidade dos habitantes do sítio e os leva ao “quero mais”.

Para Martha (1997), Dona Benta personifica o contador de história ideal: faz as leituras prévias dos textos, estabelece relação entre os fatos contados e os ouvintes, diminui a distância entre as crianças e os acontecimentos, promove a superação das desigualdades entre emissor adulto e receptor infantil, conduzindo a leitura de modo a diminuir as dificuldades dos netos (Narizinho e Pedrinho) em compreender a linguagem dos livros, sempre comprometida em valorizar e transmitir as emoções que as páginas apresentam.

Tia Nastácia, por sua vez, no âmbito de sua simplicidade, é supersticiosa e protetora, dividindo com as crianças do *Sítio do Picapau Amarelo* seus conhecimentos sobre o folclore brasileiro. A memória afetiva que esta personagem imprime está na doçura de servir uma refeição e contar um caso, transmitir conhecimento na linguagem simples, valorizando a cultura popular, cativando seus ouvintes pela curiosidade e descoberta do novo. Quem não se encantou com suas narrativas sobre o bicho Manjaléu, o jabuti e a caipora, o cágado na festa do céu, e os dois ladrões?

Interessante é o recurso que Lobato utilizou para introduzir a querida cozinheira como contadora de histórias: Pedrinho comenta com Emília que tia Nastácia é o povo, pois há pouco ficara sabendo o significado de *folclore*: sabedoria popular (*folk*= povo; *lore*= sabedoria, ciência). E se o povo contava o que sabia, uma pessoa narrando para

outra, ela saberia recontar histórias do folclore para eles, assim como o fazia a negra chamada tia Esméria, antiga escrava de seu avô, que contava lindas histórias folclóricas para sua mãe. Deste modo nasceram as histórias da boa Tia Nastácia, o que nos remete ao *griot* (aportuguesando: griô), figura tradicional em muitas culturas africanas, contador de histórias, músico e genealogista, que é o depositário dos conhecimentos e tradições de seu povo os quais repassa, geralmente em rodas de conversa, para que não desapareçam. Destarte, há um exercício de memorização, sendo indispensável que usem memórias auditivas e visuais, acompanhando as histórias com chocalhos e outros instrumentos musicais. Por conseguinte, de certa forma, o griot é um ator, é alguém que desempenha um papel ou vários papéis no seu contar diuturno.

Para Sheila Lima e Patrícia Batista (2025), a formação do leitor confunde-se com a própria formação da subjetividade, enquanto o escritor, pelas palavras da autora, faz uma “ação de fluência e confluências que se fundem em *ler-escrever-ser*”. Este ato subjetivo da escrita faz com que a experiência da leitura carregue um mistério a ser desvendado, uma espécie de chave para o autoconhecimento e, por conseguinte, chegar aos questionamentos mais antigos da humanidade: “quem sou? de onde vim?”

Lima e Batista (2025) ainda informam, ao tratar do reconhecimento da narrativa e do narrador, que:

passam pelo crivo da subjetividade a partir do modo de narrar, de organizar a própria história, seja pelo dispositivo do aprofundamento metonímico ou da associação livre, marcados pelo predomínio das operações inconscientes, seja pela ordenação cronológica, com aparente racionalidade consciente (Lima, Batista, 2025, p. 26).

Há, portanto uma densa reflexão sobre o que é sensível ao indivíduo quanto à formação de sua memória e a criação de si enquanto leitor, por parte de Lima e Batista (2025), ao suscitar nomes de pesquisadores como Petit, Rouxel e Jouve, nos dando pistas de onde buscar fundamentação para o entendimento e ratificação da subjetividade efetiva que a leitura proporciona. Destaca-se, dessa seleção, Vicent Jouve (2013) que analisa a leitura como um processo de autoconhecimento, um

percurso que instiga à reflexão, enquanto sujeito, e a experiências individuais, estimuladas pela interação e identificação com elementos do texto, personagens, situações ou ideias.

3 Teatro, mimese e distanciamento

420

Se a contação de histórias é arte que bebe das fontes do teatro, é crucial entender sua construção a partir da representação. Élie Bajard (2002), em *Caminhos da escrita*, nos leva a entender como as manifestações artísticas e a história foram registradas pela imagem. O autor e educador francês assevera que, “antes de escrever, o homem registrou por milhares de anos, nas pinturas rupestres, marcas de sua passagem” (Bajard, 2002, p. 52). Assim, antes da escrita, a fala e a encenação sempre tiveram como alvo a memória do espectador.

Desse modo, aqui objetiva-se apresentar, na relação espectador x encenação x entendimento de mundo, uma dualidade, analisando o teatro sob duas perspectivas. A primeira, aristotélica, que contempla o teatro como uma representação da ação humana, capaz de provocar as mais variadas emoções no espectador; e a segunda, brechtiana, que tem por objetivo causar reflexão e estranhamento no espectador.

Na visão de Aristóteles (2008), em *Poética*, destaca-se a capacidade cênica dos indivíduos, “pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos”. Logo, a formação do espaço teatral, ou do espaço cênico, está filiada a uma representação (imitação/mimese) da realidade, composta por figurino, objetos cênicos, posição dos atores no palco, sonoplastia, iluminação etc.

O teatro brechtiano (conhecido também como épico), por sua vez, não contempla, entre outras coisas, uma separação entre o ator profissional e o não profissional, segundo Manfred Werwerth (1997). O ator operário traz para o teatro até mais sentido e compreensão da realidade do que o ator profissional, posto que tal tipo de encenação rompe o envolvimento do espectador com a trama encenada. Há, então, o distanciamento da realidade apresentada no palco, o que provoca a ponderação e a crítica. Assim, Brecht procura, com seu teatro, fugir do ilusionismo,

do mergulho nas emoções, quebrando a quarta parede, dialogando com a plateia, expondo o aparato cênico e usando certo didatismo sobre o contexto da peça. O importante, para o espectador, é raciocinar, engajar-se, conscientizar-se. Trata-se de um teatro político, no sentido amplo.

Não se pretende, aqui, o aprofundamento de discussões acerca dos gêneros teatrais, e Jean-Pierre Ryngaert (1996) informa que, ao longo dos séculos, por muitas vezes os gêneros foram mesclados, ignorados, tratados sem distinção. Então lê-se como gênero, a partir da *Poética* de Aristóteles, tragédia, comédia, drama etc., mas devemos ir além de como o teatro fala, do que se permite falar e abordar. Ou seja, busca-se perceber como ao contar histórias este hibridismo das artes de narrar e representar é capaz de expandir o olhar do espectador/ouvinte/leitor. Em suma, a contação de história filia-se mais ao teatro aristotélico, uma vez que o envolvimento do espectador é parte fundamental na validação da história. É a cumplicidade que Paul Zumthor (2000) traz como inerente à atividade do contador, visto que a plateia estabelece vínculos afetivos com a história e com a figura de quem narra, criando emoções e expectativas com a narrativa.

4 Performance e pertencimento

Agora, no palco, o narrador performático! Parte-se do pressuposto que contar história é arte performática, por conseguinte, a interação entre contador e ouvintes acontece quando a imaginação é ativada pelo fio condutor da história. O narrador materializa, no corpo e na voz, todas as nuances que uma história pode ter, deixando a fluidez tomar conta do espaço cênico. Em outras palavras, a história é a antessala na viagem imagética que se consolida no ato performático e todos os elementos que contribuem para essa viagem são postos a partir da *mise-en-scène*.

Nessa concepção, contador de história e plateia são cúmplices e estabelecem uma relação de simultaneidade de ações. Para Sisto (2004), o corpo passa a ser ponto de partida do discurso, e a performance/desempenho antevê a enunciação. Sendo

assim, palavra e corpo são ações instantâneas que fomentam a interação e criam uma sintonia entre plateia e contador.

Nas palavras de Sisto (2004), este é o verdadeiro momento de “interação entre narrador e ouvinte”, ligados ao empréstimo do corpo, gestos e voz que dão vida à narrativa, estabelecendo entre si uma relação de confiança, com o narrador assumindo o papel de intermediário entre o mundo real e o imaginário. Não há também limites no transporte para outros lugares e tempos. Sou Romeu, vivendo minha tragédia em Verona, com Julieta, ainda que esteja em Quixeramobim, namorando a Zefinha. Esta interação viabiliza o conhecimento. Diante do exposto,

422

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca (Zumthor, 2000, p. 36).

Nessa perspectiva, o corpo é o ponto de partida e o referente do discurso; e a performance/desempenho se estabelece no instante da enunciação. Portanto, a fala é momentânea, é o presente. Ainda sob a ótica de Zumthor (2010), “a palavra significa a presença concreta de participantes nesse ato de maneira imediata”.

O espaço cênico, por sua vez, é o ambiente no qual o encantamento acontece. Não há como estabelecer uma conexão do real com o imaginário sem contemplar o mundo a partir das experiências vividas com as histórias. Cumplicidade, fantasia, inter-relação e a quebra da quarta parede, instauram o lúdico, a criatividade, a imaginação e a reflexão sobre a realidade. Hosana Dantas (2010), postula ainda que:

Há muito é sabido do prazer que é sentar em roda e ouvir uma gostosa história. O sabor remonta a passados longínquos e, apesar das inovações tecnológicas, é sempre com renovado anseio e deleite que nos dispomos a ouvir uma história (Dantas, 2010, p. 1).

Outro estímulo que os recursos teatrais trazem para o centro da contação de história é a curiosidade. O despertar para este estado de espírito corrobora para a fluidez da narrativa, uma espécie de hipnose do ouvinte, pois não há eficácia na transmissão da palavra se não houver interação.

Para Sisto (2004), todos os envolvidos precisam estar disponíveis, dispostos a encantar (narrador) e ser encantado (ouvinte). Dessa maneira, o encantamento performático vale-se de um aparato que reúne articulação gestual, voz, expressão corporal, escolha de repertório, reflexões, condições de tempo e espaço, elementos e objetos cênicos, somados ao vínculo afetivo: subjetividade, amorosidade, memórias familiares e estreitamento de laços entre membros da narrativa.

Petit (2009 *apud* Oliveira, 2024) repara que a linguagem e a emoção são pilares na construção da experiência humana, expandindo a comunicação para além do seu formato exclusivamente denotativo, que, em instâncias mais elevadas, permite que o sujeito se perceba a si mesmo e ao outro, o que torna o processo singular a cada indivíduo, formando a maneira como ele se insere e atua no mundo.

5 Contar história e letramento: cativar, formar e dar autonomia ao leitor

A arte de contar história está estreitamente ligada à ânsia pela descoberta do novo e entendimento do mundo. Antônio Cândido (1988, p.11), em seu aclamado texto “O direito à literatura”, posta que se trata de uma “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”. Logo, os estudos relacionados ao letramento e a este direito intrínseco do indivíduo convergem para a busca de novos caminhos e entendimentos para a prática literária.

Nessa perspectiva, os estudos literários avançaram para o que se denominou *Letramento Literário*. Magda Soares (1998) expõe em *A invenção do letramento*, um importante dado histórico: houve uma movimentação global para o reconhecimento e a necessidade de nomear novas práticas de leitura e escrita avançadas. Independentemente da posição geográfica, socioeconômica ou cultural, na década de 80 do século XX, concomitantemente, há a “invenção do *letramento* no Brasil, do *illettrisme*, na França, da *literacia*, em Portugal, para nomear fenômenos distintos daquele denominado alfabetização, *alphabétisation*”. (Magda, 1998, p. 6). Enquanto que os Estados Unidos da América do Norte (EUA) e a Inglaterra já usavam o termo *literacy*, desde o final do século XIX, a autora frisa ser também nesse período que

estes países passam a usar tal nomenclatura para designar questões mais profundas e complexas de alfabetização e letramento

Nesse contexto, segundo Rildo Cosson (2007), entende-se por alfabetização o processo de aquisição de leitura e escrita, ou mera decodificação de símbolos, enquanto letramento “compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso social e da escrita, mas também, e sobretudo, uma forma de assegurar seu efetivo domínio”.

É indissociável da formação do leitor que o mediador da leitura, quer seja ele professor, bibliotecário, pai ou contador de história, tenha o compromisso de despertar em seu público o interesse pela ampliação do conhecimento a partir daquilo que ele já domina ou vivenciou. Cosson (2007) assevera que esses cuidados proporcionam um crescimento e expansão dos horizontes de expectativa e estímulo do ouvinte. Na primeira infância, esses estímulos se traduzem em situações associativas com a afetividade, descoberta do mundo, apresentação de valores sociais e de convívio, instrumentalizando-se via vivências do cotidiano para que se chegue à história que será apresentada.

Logo, há uma demanda em conceituar afetividade. A concepção freudiana do afeto nos remete a duas terminologias distintas. Segundo Sigmund Freud (2004), a primeira é a pulsão, uma espécie de forma inconsciente por busca de satisfação. A outra, o recalque, é justamente o oposto da primeira, um tipo de mecanismo de defesa que inibe o acesso a determinados conteúdos mentais. Sob esta ótica, o ato de contar história pode ser o fio condutor para que a afetividade seja estabelecida.

Comumente, nos anos iniciais, a relação da criança com o livro é mediada por um viés lúdico e imaginativo. Bruno Bettelheim (1980) versa sobre a necessidade infantil da mágica, destacando a validade do conto de fadas por apresentar uma visão de mundo compatível com a da criança. Ele acrescenta que toda história “que esteja conforme aos princípios subjacentes a nossos processos de pensamento nos convence” independentemente da idade (Bettelheim, 1980, p. 59).

Postula-se ainda que o bom uso do lúdico, na infância, corrobora para o entendimento do mundo adulto de maneira realista:

Em termos de comportamento humano, quanto mais segura uma pessoa se sente dentro do mundo, tanto menos necessita refugiar-se em projeções “infantis” - explicações míticas ou soluções de contos de fadas para os problemas eternos da vida - e tanto mais pode-se permitir buscar interpretações racionais (Bettelheim, 1980, p. 65).

Soma-se ainda ao universo imagético da criança, a compreensão antes mesmo da maturidade intelectual. A partilha do sensível é uma manifestação rica em relações que refletem a vida na prática, e Sheila Melo (2006) assevera que a oralidade da criança é extremamente importante para sua formação como leitora, no processo de alfabetização e na busca pelo desconhecido, fator este que é natural a todo ser humano.

Sendo assim, três sentidos são evocados ao lidar com uma história. Vincent Jouve (2012) apresenta “o sentido pretendido pelo autor, o sentido manifestado pelo texto, e o sentido construído pelo leitor”. Ele ainda observa que esses sentidos não se recobrem, podendo um texto significar outra coisa que o autor tinha a intenção de dizer; e o leitor ver no texto um sentido não tracejado pelo autor. Em outras palavras, todos os sentidos devem ser considerados, pois têm a potencialidade de despertar diferentes sentimentos, em diferentes ouvintes.

6 Happy-end: últimas palavras

Este trabalho, de caráter revisional, buscou apresentar um panorama da contação de histórias e das fontes que corroboram para fundamentar teoricamente a potência e abrangência dessa arte milenar. A história contada se submete a um processo ligado à memória do ouvinte. Para Walter Benjamin (2020), “esse processo de assimilação, que ocorre em camadas profundas, exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro”.

Logo, a narrativa oral e, conseqüentemente, o desempenho do narrador trazem, em essência, a tradição como instrumento que a mantém valorada, como objeto de estudo e aperfeiçoamento, formando leitores e cativando afetivamente os públicos de toda as idades.

Contar as palavras, expressar os sentimentos, dar vida ao texto... Inúmeras são as possibilidades que, a partir da narrativa colocada em prática, a voz é capaz de despertar, despertando emoções nos ouvintes, sensibilizando-os, humanizando-os. Não há, pois, limites, bem como não há como controlar quais memórias e afetos a palavra anunciada/declamada/apresentada é capaz de acessar. É um processo individual, ainda que muitas vezes realizado em grupo, quer seja em roda de leitura, palcos, teatros, salas de leitura, praças públicas, posto que a maneira como toca e transforma cada ouvinte/espectador é singular e subjetiva.

Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. 4. ed. São Paulo: Scipione, 1994.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAJARD, Élie. *Caminhos da escrita: espaços de aprendizagem*. São Paulo: Cortez, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *O contador de histórias e outros textos*. Tradução Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2020.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BUSATTO, Cléo. *A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul: São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 11.
- COELHO, Betty. *Contar histórias: uma arte sem idade*. São Paulo: Ática, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2008.

COSTA, Marta Morais. *Literatura Infantil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

DANTAS, Hosaná. *Arte de contar histórias: espaços de encantamento e desenvolvimento de pessoas*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/50652080/ESPACOS-DE-ENCANTAMENTO>. Acesso em: 22 de junho 2025.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Oralidade e poesia oral: problemas e alternativas para o ensino de literatura. In: ERNST, Aracy, FUNK, Susana Bornéo. (Org). *Escrita e Oralidade. Questões e perspectivas*. Pelotas: EDUCAT, 2007, p. 317-331

FORIN, Renato. *De gregos a baianos: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, UEL, Londrina, 2017.

FREUD, Sigmund. *O Recalque* In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004b.

FREUD, Sigmund. *Pulsões e Destinos de Pulsões*. In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004a.

GIRARDELLO, Gilka; SILVA, Valéria. *O mel do acalanto e o trovão do espanto: a voz no contar histórias*. São Paulo: Mercado das Letras, 2016.

JOUE, Vincent. *A leitura como retorno a si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas*. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. Tradução Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Alameda, 2013

JOUE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Tradução Marcos Bagno e Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola Editorial, 2012

LIMA, Sheila Oliveira. *Leitura e oralidade: as inscrições do desejo no percurso de formação do leitor*. Tese (Doutorado em Linguagem e Educação). Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2006

LIMA, Sheila Oliveira; BATISTA, Patrícia Cardoso. *Escutar escritores: subjetividade, memória e invenção de leitores*. São Paulo: Pedro e João, 2025.

MANACORDA, Mario Alighiero. *História da educação: da antiguidade aos nossos dias*. São Paulo: Cortez, 2018.

MARTHA, Alice Aurea Penteado. Dona Benta, contadeira de histórias. *Revista Proleitura*. Assis, SP: Unesp, 1997, p. 6.

OLIVEIRA, Denise da Silva de. Entre alteridade e subjetividade: a leitura como experiência transformadora. *Revista Diálogo e Interação*. Cornélio Procópio, PR: v. 18, nº 2, p. 187-208, 2024.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SISTO, Celso. *Texto e pretextos sobre a arte de contar histórias*. 3. ed., Belo Horizonte: Aletria, 2004

SOARES, Magda Becker. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

WERWERTH, Manfred. *Diálogo sobre encenação: um manual de direção teatral*. Tradução Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 2000.

Recebido em: 30/06/2025.

Aprovado em: 20/07/2025.