

Rupturas e estranhamentos na arte de contar histórias

Ruptures and strangeness in the art of storytelling

Lígia de Moura Borges*
Universidade de São Paulo

*Como contadora de histórias fundou a Cia. Ginga e Prosa circulando por diversos espaços como SESC's, bibliotecas, escolas e livrarias. É doutora, mestra e licenciada em Artes Cênicas na USP, pesquisando tradições, traduções e rupturas na arte de narrar. Foi encenadora e atriz do Núcleo Panóptico de Teatro, atriz e performer no Coletivo Dodecafônico e é artista-professora na EMIA, referência em integração de linguagens artísticas para crianças. Como arte-educadora já ministrou oficina em diversos projetos. Como atriz participou de diversos espetáculos e oficinas em regiões diversas do Brasil, América do Sul e Itália.

Resumo: A partir de um olhar lançado para a tradição de contar histórias e suas fontes: mitos, contos e narrativas diversas são verificados caminhos teóricos e performáticos para romper e/ou estranhar possíveis traços normativos, opressivos ou domesticados ali presentes. Um percurso que valoriza um olhar sócio-histórico aliado à chama de encantamento sustentada pelo sopro dos contadores de histórias. Esses recortes são embasados pelos estudos de Roland Barthes (2003) que desmascaram um caráter atemporal, em especial nos mitos e acentuam um viés político nas construções humanas. Os estudos de subalternidade empreendidos por Gayatri Chkarvorty Spivak (2010) elucidam trilhas para que os contadores na contemporaneidade possam refletir acerca dos caminhos empreendidos para contar histórias sobretudo diante de narrativas que sugerem um diálogo complexo com suas teias identitárias. A partir de uma perspectiva cênica, o estranhamento é formulado por Bertold Brecht (1967), para que esse procedimento possa sinalizar trilhas emancipadoras na performance narrativa. O mito de Antígona, sua tradução na tragédia de Sófocles (2005) e a reescrita por Brecht (1993) sinalizam a sinuosidade das posições entre tradição e ruptura e contribuem para avistar algumas das considerações tecidas.

Palavras-chaves: Contação de histórias; tradição oral; desmistificação; estranhamento.

Abstract: From a look at the tradition of storytelling and its sources: myths, tales and diverse narratives, theoretical and performative paths are verified to break and/or strange possible normative, oppressive or domesticated traits present there. A journey that values a socio-historical look allied to the flame of enchantment sustained by the breath of the story tellers. These clippings are based on studies by Roland Barthes (2003) that unmask a timeless character, especially in myths, and accentuate a political scope in human constructions. The studies of subalternity undertaken by Gayatri Chkarvorty Spivak (2010) elucidate ways for contemporary narrators to reflect on the paths taken to tell stories, especially in the face of narratives that suggest a complex dialogue with their identity webs. From a scenic perspective, estrangement (allienation effect) is formulated by Bertold Brecht (1967), so that this procedure can signal emancipatory paths in narrative performance. The Antigone myth, its translation into Sophocles' tragedy (2005) and the rewriting by Brecht (1993) signal the sinuosity of the positions between tradition and rupture and contribute to seeing some of the considerations made.

Key-words: Storytelling; oral tradition; demystification; estrangement.

Recebido em 31 de outubro de 2022

Aprovado em 12 de fevereiro de 2023

BORGES, Lígia de Moura. Rupturas e estranhamentos na arte de contar histórias. *Légua & Meia*, Brasil, v. 4, n. 2 p., 196-210, 2022.

Apresentação

ANTÍGONA:

Visto que já me tens presa, que mais queres tu, além de minha morte?

CREONTE:

Nada mais! Com isso já me darei por satisfeito.

ANTÍGONA:

Por que demoras, pois? [...] Estes homens (*indica o coro*) confessariam que aprovam que eu fiz, se o terror não lhes tolhesse a língua! Mas, um dos privilégios da tirania consiste em dizer, e fazer, o que quiser. (SÓFOCLES, 2005, p. 33).

Antígona luta pela tradição que rege o seu tempo, segundo a qual todo morto deve ser sepultado com os devidos rituais fúnebres. Mas, diante de um poder que proíbe esse ato, no caso de seu irmão, ela representa a transgressão. A tragédia e suas releituras são um deleite para o olhar que borra as fronteiras entre tradição e ruptura, lugar a partir do qual pretendo rascunhar perspectivas para a arte de contar histórias. São as circunstâncias históricas, conforme seus costumes, leis e visões que delimitam essas posições. A relatividade dá mobilidade a esses terrenos e convida ao exercício de avistar as circunstâncias e mergulhar nos seus paradoxos. A escrita dramática, o ato de atribuir vozes a essas diversas posições, procurando a sinuosidade dos discursos, sujeitos e coletivos mostra-se como um terreno fértil para dar vida ao embate e suas ressonâncias.

Ganha a arena a dialética da cisão e do cruzamento entre o encantamento e a pesquisa, que segue em paralelo à tradição e à ruptura ao direcionar um olhar para o horizonte avistado. Percorro uma trilha que comporta contradições, para ir ao encontro de um sopro emancipado. Encaro sopro, aqui, como a vocalidade poética do contador de histórias, abrangendo, assim, sua gestualidade, ritmo, silêncio, todos os elementos que em performance comunicam a narrativa. Cercando a emancipação, procuro perceber e buscar formas de estranhar possíveis traços opressivos presentes na tradição. Como estou implicada no processo de composição rapsódica, circundando o lugar de contadora de histórias e de pesquisadora aqui desbravado? Entre uma criação e um agenciamento, como são traçados esses passos?

Nas fronteiras friccionadas por Antígona há pistas e pegadas de vozes ancestrais no conflito entre sujeito e coletivo, tradição e ruptura, que desvelam campos de crenças, políticas e atravessam milênios. Apresento essa investigação acenando à face trágica da ruptura. Alguma coisa morre no rompimento, mesmo quando pede licença. A tragédia de Antígona tensiona as reações diante da morte: luto, ritos, vinganças, abandonos, operados por forças que explicitam comportamentos, crenças, poderes e afetos de sujeitos e coletividades cujas vozes são desvendadas nas suas implicações e máscaras.

Como a emancipação é direção almejada aqui, na sua pluralidade, lanço sentidos para a sua dinâmica. Estradas complexas e contraditórias são trilhadas para visualizar corpos emancipados, desejos vivos, sonhos despertos. É um discurso tão bom, belo, verdadeiro e justo que, assim, torna-se fácil caber em qualquer voz. É no choque de interesses, no entanto, que resiste seu apelo, sua necessidade e luta, em um olhar historicizado para a forma como corpos, na sua multiplicidade, foram tratados ao longo dos anos.

Para encarar uma prática e um discurso emancipados e emancipadores, é necessário olhar para o que impede o seu desenvolvimento, ou seja, como se desenvolvem as opressões. Raça, gênero, sexualidade, condição social, território, faixa etária, aparência, crença: matrizes de opressão se diversificam em estratégias muitas vezes arraigadas com profundidade no tecido social. Quem é o outro? O que não é ou não foi aceito? Quem não tem o traço típico, normativo? Quem carrega uma história de escravização, subalternidade? Quem abala os poderes estabelecidos? Quem questiona os latifúndios da supremacia?

“O meu corpo – e o de cada um que aqui me cede de maneira responsável o diálogo – contém os investimentos da agência colonial, como também representa o contra-ataque, o início, a marca, a pulsão e a continuidade da luta contra esse sistema.” (RUFINO, 2019, p. 158).

Desmistificação

É possível completar agora a definição semiológica do mito na sociedade burguesa: *o mito é uma fala despolitizada*. Naturalmente, é necessário entender: *política* no seu sentido profundo, como conjunto das relações humanas na sua estrutura real, social, no seu poder de construção de mundo [...] O mito não nega as coisas; a sua função é pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação. (BARTHES, 2003, p. 234-235)

Na controversa obra *Mitologias*, a citação acima pode levantar alguns questionamentos acerca de uma visão muito recorrente no mito, no sopro do contador de histórias. O pacto com o encantamento, com a vocalidade sagrada das sociedades tradicionais e que atravessa a magia dos contos de tradição será confrontada com essa acepção do mito, tal como delineada por Barthes (2003). Uma aparente universalidade e atemporalidade que atravessa os contos da tradição e que suscita um amplo espectro de reconhecimento, tende a um apagamento do recorte sócio-histórico que atravessa toda construção humana. Esse é o ponto a ser verificado, cercado consonâncias e dissonâncias.

Nesse segundo caso, podem ser levantados questionamentos acerca da radicalidade da crítica de Barthes (2003) se, por exemplo, ela se circunscreve a um contexto e uma acepção específicos. A obra começa com alguns mitos da vida cotidiana francesa que no seu discurso se mascaram como naturais: passa pela publicidade de detergentes, elementos da literatura e da culinária em um vasto espectro. Ao final o exercício de desmistificação desvenda a sua operação: “o mito é uma fala *roubada e restituída*. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta não foi colocada no seu lugar exato.” (BARTHES, 2003, p. 217). “Atingimos assim o próprio princípio do mito: transforma a história em natureza” (BARTHES, 2003, p. 221).

O início de *Mitologias* é um trabalho minucioso de desmascarar um processo de elaboração dos mitos, desvendar as artimanhas de sua constituição, em um plano que ele denomina como um “esboço sincrônico dos mitos contemporâneos” (BARTHES, 2003, p. 229). Barthes (2003), ao empreender essa trilha tece narrativas e enreda o leitor nessa aventura de desmascaramo. Há semelhanças, portanto, no tecido do mito e do seu desmascaramo: palavras que seduzem o receptor em uma amarração cheia de sentido.

Evidencia assim uma perspectiva, uma janela própria para lançar esse olhar. Regina Machado (2004, p. 19) contribui para relativizá-lo:

Imaginemos em primeiro lugar que o assunto [...] – a narrativa de tradição oral – constitui uma paisagem que pode ser contemplada de inúmeros pontos de vista. [...]. Imaginemos em seguida uma casa com muitas janelas: cada estudioso, debruçado sobre uma das janelas, vê a paisagem de um ângulo particular e o que ele descobre tem a ver com o lugar em que se posicionou para observá-la.

Para uma contadora de histórias como eu, que sustenta os pactos com os encantos, Barthes (2003) (e o lugar a partir do qual ele lança seu olhar) pode ser encarado como aquele sujeito chato, que acende a luz, quando, pelo escuro, tentou-se criar um clima assustador. Aquele que revela o segredo da mágica. Que entrega todas as cartas na manga, piadas prontas, personagens e estados mirabolantes, mudanças súbitas de ritmo, sons estranhos produzidos por instrumentos musicais desconhecidos. Pode se sustentar em uma mesma arena ou narrativa, o pacto com o encantamento e o seu desnudamento? Uma trilha árdua que dá vontade de não encarar. Mais fácil seria silenciar.

Depois da aventura rapsódica dos desnudamentos, a leitura de Barthes (2003) foi indigesta. Ao longo dela ansiei por um rumo adversativo que apontasse alguma emancipação possível nos mitos. Não houve concessão. Sinalizou uma alternativa: “a melhor arma contra o mito talvez seja mitificá-lo a ele próprio e produzir um *mito artificial*; e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. Visto que o mito rouba a linguagem, por que não roubá-lo também?” (BARTHES, 2003, p. 227) Assim Barthes (2003) delineia uma possibilidade de confrontar a face despolitizada do mito cujo desafio pode ser cercado na arena dos contadores.

Antes dou licença a um luto de quem embalou o mito na sua tradição mascarado de eternidade. De quem descobriu fôlego no mergulho embriagada nos encantamentos dos mitos e habitou (e envelheceu) nessa eternidade aquática, de quem vê a necessidade de capturar o olhar para fora d'água, mas sente saudades da imersão. As análises aqui desenvolvidas pretendem dialogar com contextos onde a performance narrativa seja tensionada, levando em consideração esse parâmetro, pensar em momentos para direcionar a atenção dos ouvintes ou espectadores, apagar ou acender a luz. Momentos de convidar para mergulhos em imersão ou emergir de águas profundas, rasas, áridas.

Diante da paragem amarga de Barthes (2003) deixo algumas questões: como os mitos desenhados em um momento anterior à formação de uma sociedade burguesa, ou fora do padrão ocidental onde ela se tornou hegemônica se relacionariam com o espectro da análise de Barthes (2003)? Em que grau isso ocorreria?

Barthes (2003) tornou ainda mais complexo o campo onde se estruturam as noções de conto, narrativa e mito. Essa pesquisa não cuidará de desembaralhar esse novelo nas suas diversas concepções, valendo-se de um passeio rapsódico e forasteiro. Nesse caso, essa trilha se dá, sobretudo, na teoria literária. O que se pretende, aqui, é justamente, lançar um olhar para o lugar onde as noções citadas se misturam no ponto que é foco aqui: o sopro do contador. Esse passeio, em estado de ginga, vê beleza e relevância nesses fios embaralhados, imiscuídos, espelhando, também, deficiências intelectuais, a veia generalista da contadora e uma inscrição na desestabilização de categorias. As diversas áreas do conhecimento que abordam a consistência desse sopro podem ser visitadas, conforme sua relevância, no trajeto almejado. Os estudos de Barthes (2003) respaldam a vereda de ruptura que, aqui, desenha-se ao demonstrar o recorte sócio histórico de

inserção no mito. Eu o estendo a toda narrativa de tradição oral, a toda matéria-prima que será fonte para o sopro do contador. Pode haver alguma irresponsabilidade nessa veia generalista, mas a vereda de ruptura alia-se justamente, à responsabilidade do contador de não reproduzir discursos opressores. Narradores não precisam ser teóricos da literatura, antropólogos, sociólogos, historiadores, mas podem passear e até buscar um aprofundamento nessas áreas do conhecimento para cercar a potência emancipadora do seu sopro. Eu, aqui do lugar da performance cênica que representa a janela principal através da qual lanço questões para a arte narrativa, penso em aprofundamentos mais direcionados a partir desse lugar. O passeio pode ser irresponsável, mas a autoria do sopro vem requerer sua responsabilidade nas escolhas e composição das narrativas e de trilhas para as suas traduções.

Vozes subalternas ou Pode o infiltrado narrar?

Através de um artigo intitulado “Pode o subalterno falar?”¹ a estudiosa de literatura Gayatri Chakravorty Spivak (2010) desenvolve um elaborado estudo sobre a possibilidade de fala dos subalternizados, marginalizados, oprimidos. Ao responder a essa pergunta, sua visão é negativa, visto que seu olhar capta implicações ligadas à fala e à subalternidade para além de um espectro objetivo. Problematiza a possibilidade do subalterno ser ouvido e a intermediação dessa voz pelos meios eleitos hegemonicamente. Assim, reconhece seu próprio lugar como intelectual, que agencia essa fala. Esse pensamento é desenvolvido, aqui, para questionar possíveis analogias com o ofício do contador de histórias, sobretudo ao narrarem contos de grupos subalternizados, quando não há uma ligação direta com eles. Há também nesse caso uma intermediação dessa voz? Para essa ação, Spivak (2010) usa, com frequência, os termos “agenciamento” e “representação”. Neste texto desenvolvo minha pesquisa entrelaçada com a voz da contadora, que a impulsiona e coabita. Ao me embrenhar pelas veredas intelectuais, assumo o duplo risco: a deficiência e o agenciamento. Mobilizada pela lacuna, pela iminência da derrapagem cerco atalhos para adentrar nesse terreno com uma responsabilidade que não apaga os encantamentos, que mantém o convite do sopro tesos nos ouvintes. Contadores de histórias podem levar esse questionamento e a própria Spivak (2010), nas palavras de sua tradutora, Sandra Regina Goulart Almeida, no prefácio da edição brasileira, sinaliza uma possibilidade fértil de ação: “não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular, como consequência, possa também ser ouvido.”(ALMEIDA *apud* SPIVAK, 2010, p. 14).

A contemporaneidade traz uma encruzilhada complexa para os contadores diante de narrativas cuja voz, tema, atmosfera vem de grupos subalternizados. Qual a autoridade, relevância, significância do contador quando ele não se liga, diretamente, a esses grupos? Ao intermediar, agenciar, representar, traduzir, narrar essas narrativas, qual a legitimidade desse ato? Emprego essa diversidade de verbos como que tentando, nessa multiplicidade, avistar a encruzilhada, perceber vias de acesso livre ou impedido e suas

¹ Essa é a tradução para o título da obra de referência que é utilizada aqui. Importante ressaltar que, no original, escrito em inglês, o termo *subaltern* não tem gênero. A pesquisadora e artista Grada Kilomba traduziu-o para o feminino e explica: “Tendo em conta que Spivak é uma mulher, teórica, filósofa e crítica de gênero da Índia que tem feito uma das contribuições mais importantes para o pensamento global, revolucionado os movimentos feministas com sua escrita. A redução do seu mais importante termo, *subaltern*, ao gênero masculino, na língua portuguesa, é duplamente problemática. Por isso, opto por escrever o termo na sua forma feminina: subalterna” (KILOMBA, 2019, p. 21).

implicações éticas e estéticas. Há uma reverência que dá conta da aproximação? Melhor silenciar? Parafraseio Spivak (2010) e tensiono a questão: “Pode o infiltrado narrar?”

Se a historicização é exercício de ir ao encontro de uma interpretação política, pode ser interessante tentar apreender qual o lugar da voz do contador nos diversos contextos históricos. Nesse rastro, é relevante perceber que o conflito identitário alumado na contemporaneidade reflete uma questão que atravessa eras e situa o lugar do contador e da própria vocalidade entre a intermediação e a autoria, repetição e composição. Nessas margens, a analogia com o eixo central: tradição e ruptura. A associação com a tradição, muitas vezes, evoca o lugar das sociedades ágrafas, anteriores à constituição da escrita. Com frequência é trazida a matriz da África sub-saariana, relatada por Hampâté Bâ, e uma autoridade generalista, próprio de uma epistemologia sem os parâmetros cartesianos que classifica e separa os conhecimentos e se tornaram fundamento para o conhecimento no Ocidente.

É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. (HAMPÂTÉ BÂ, 1980, p. 182).

Para refletir sobre a função da voz do contador de histórias nesse contexto histórico, trago a tradição dos rapsodos na Grécia Arcaica dos séculos VII e VI a.C. através do diálogo filosófico de Platão, “Íon”. Ali se desenham as margens entre a autoria e a intermediação do rapsodo, reafirmando esse gênero como com um lugar salutar para apontar divergências entre vozes. “O Íon é um diálogo breve, ambíguo e extraordinário. O seu objetivo, aparentemente, é mostrar que tanto os rapsodos quanto os poetas contrabandeiam um saber ilusório que, além de não ter a forma veraz da *episteme*, tampouco é *téchne*” (CAVARERO, 2011, p. 109 *apud* FARRA, 2020, p. 58). Mais um verbo para figurar no horizonte rapsódico: contrabandear, trazendo um tempero provocativo e instigante sobretudo no contexto da subalternidade, onde o contador pode ser um infiltrado. O caráter ilusório desse saber ecoa, aqui, na sua face encantada, revelando o valor desse material contrabandeado, cuja apropriação ocupa o centro do debate, assim como a técnica que sustenta o ofício do rapsodo, buscando cercar seu lugar e importância.

Nessa travessia de eras e territórios, pode se insinuar um convite ao contador para jogar com sua possível importância e inutilidade, podendo circular, pela composição e o contrabando, em um processo que dialoga com técnica e sensibilidade, suas construções e desconstruções. Para o narrador, que se reconhece na linhagem nômade, é sempre relevante peregrinar pelas culturas diversas, infiltrar-se e, na sua face profana, contrabandear saberes. Diante da subalternidade parece interessante questionar a relevância da sua voz, do seu agenciamento e pensar nos caminhos para essa licença ou considerar o silenciamento como uma possibilidade.

Reitero a posição de Spivak (2010) como uma chave contundente: criar “espaços nos quais o subalterno possa se articular” e, assim, ser ouvido. Nessa direção, pode-se pensar em uma pedagogia dos narradores, trilhas despidas de interesses catequizadores, conectadas com as vocalidades subalternizadas, buscando dar visibilidade às margens, periferias. Um balaio de referências entrelaçadas com esse objetivo, ciente das artimanhas do agenciamento e da representação onde a própria pedagogia pode sucumbir.

A questão torna-se mais complexa ao se avistar a diversidade de visões presentes no interior das múltiplas causas identitárias. A pergunta formulada anteriormente, em relação ao agenciamento do contador em narrativas próprias de uma causa ou identidade que ele não representa, pode ter diferentes respostas e visões se direcionada a representantes desses grupos. Spivak (2010) tem um olhar afiado, embasado no seu lugar de mulher de origem indiana, fora do eixo ocidental, ainda que atuante ali, deflagrando seu hibridismo identitário. “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (SPIVAK, 2010, p. 67).

Horizontes de estranhamento

CREONTE:

Só tens olhos para o próprio nariz,
Mas a ordem do Estado, que é sagrada, essa não vês.

ANTÍGONA:

Talvez seja sagrada, mas eu preferiria
Que fosse humana, Creonte, filho de Meneceus
(BRECHT, 1993, p. 220).

Retomo a tragédia *Antígona* na reescrita de Brecht, pois é a partir da estética desenvolvida por ele que esse horizonte de estranhamento será avistado. Patrice Pavis (1999) dá pistas sobre a genealogia do termo, ainda que trazendo na sua tradução a palavra “distanciamento”, bastante recorrente, mas que parece menos interessante aqui. Segundo ele, o conceito provém do formalismo russo de Viktor Chklovski, como uma tradução para o termo *priem ostranenija*, a partir de uma visão sobre a função da arte e a mimese. A busca era de uma singularização do processo artístico, obscurecendo a forma e tornando a percepção mais desafiadora. Um princípio estético que pode se direcionar a qualquer linguagem artística. Brecht (1967) o assume, também, como um princípio político ao pensar na possibilidade de a arte transformar a realidade através da consciência dos fatores sócio-históricos que recortam as ações, narrativas, discursos.

As “condições históricas” não devem, evidentemente, ser imaginadas (nem tampouco construídas), como poderes misteriosos (como pano de fundo); pelo contrário, elas são criadas e mantidas pelos homens (e serão, quando for o caso, modificadas por eles). É a ação se desenrolando em nossa frente que nos permite ver essas condições históricas como elas são. (BRECHT, 1967, p. 198).

Para ir nessa direção, Brecht (1967) questiona algumas estruturas do que era, a seu tempo, o teatro convencional. Uma reflexão histórica acerca da transformação que o teatro épico promoveu ao propor outra atitude diante do texto cênico, contribui para avistar sua proposta. Tantas dessas atitudes já foram incorporadas na cena contemporânea, pois

[...] as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. [...] Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho,

no qual se registram as reformulações necessárias. (BENJAMIN, 1987 p. 79).

Brecht (1967) deixa pegadas na sua dramaturgia, no seu “roteiro de trabalho”, ao pensar no enredo, na atuação, na encenação, na aliança com a música enquanto vias para o estranhamento. A proposição, no entanto, torna complexo o terreno do engajamento. “As leis da dinâmica social não podem ser demonstradas através de “exemplos perfeitos” pois a “imperfeição” (contradição) é uma parte essencial do movimento e de tudo que é movido.” (BRECHT, 1967, p. 205).

Para Barthes (2004), Brecht representou uma tradução estética do pensamento desmistificador. Esse aspecto foi refletido através de uma pesquisa centrada nos desdobramentos do conceito de mito em Barthes, a partir justamente da sua obra que foi alicerce aqui, *Mitologias*. “Podemos ainda inferir [...] a fundamental importância do teatro de Bertolt Brecht, cuja célebre noção de distanciamento crítico fulgura como um recurso central na torrente das desmistificações barthesianas cuja atenção está sempre dirigida aos significantes.” (PADILHA, 2014, p. 21).

Segundo Padilha (2014, p. 21), o teatro épico e o estranhamento, “favorecem a responsabilidade da forma, já que compreendem não apenas a representação literária, mas também a pluralidade das representações sociais na medida em que, como mensagens, significam”.

Um traço desestabilizador que também converge Barthes e Brecht e, provavelmente boa parte das ações que ganharam reconhecimento histórico dentro de algum campo e questionaram mecanismos de alienação, diz respeito à forma como suas análises foram, de algum modo, devoradas por esses mecanismos. Nos dois casos ligados à publicidade, um dos alicerces da produção capitalista, evidenciando uma devoração mercadológica, típica de um capitalismo que se reinventa. Sérgio de Carvalho (2006) explica como o teórico *Roberto Schwarz* pontuou esse paradoxo contribuindo para uma revisão da potência mobilizadora da encenação épica.

E num nível mais prosaico, para que serviria um teatro que tem no seu centro uma técnica famosa – o distanciamento – já desvirtuada a ponto de ter sido, segundo opinião de Roberto, incorporada pela publicidade? Um exemplo célebre seria o anúncio com o garoto da Bom-bril, que expõe os recursos narrativos da propaganda para se pôr ao lado do comprador na observação adesivista ao produto. (CARVALHO, 2006, p. 169)

Segundo Padilha (2014), na biografia de Barthes, escrita por Louis-Jean Calvet (1993), consta que um dos comandantes de uma das maiores empresas de propaganda da França inscreveu-se em um seminário de Barthes. Interessado na “argúcia da decifração barthesiana” (PADILHA, 2014, p. 165), vai em busca de brechas, justamente, para driblá-la e refinar mecanismos de transparência:

Desse modo, a publicidade, apropriando-se da semiologia, passa a efetivar, independente de Barthes, a semioclastia. Uma vez que a visada crítica com a qual concebeu tal ciência passa a ser usada para os fins de ocultação do sentido que ela se propunha a revelar, e analogamente ao que havia ocorrido com a psicanálise, ela passa a instrumentar táticas de mercado, reafirmando o poder simbólico inerente ao próprio suporte da mensagem (PADILHA, 2014, p. 165).

Uma analogia perversa desenha-se e desafia ações de desmistificação e estranhamento frente à impregnação do capital e de sua devoração. Diante do desafio, a ação, a pesquisa de possibilidades de confronto que, no caso de Brecht, deu-se na arena do teatro épico. No contexto da ascensão do nazismo e tendo seu nome como parte da lista de perseguição na fase mais sombria do regime, Brecht exilou-se em alguns países europeus e permaneceu, de 1941 a 1948, nos Estados Unidos. Muitos consideram esse o seu período mais expressivo de criação. Nesse caso o termo distanciamento ganha relevância: ao se distanciar da sua realidade mais próxima sua estética amadureceu, o deslocamento do olhar aprofundou sua crítica e as possibilidades de criação.

Foi, portanto, nesse período, em 1948, que a intitulada *A Antígona de Sófocles* foi escrita e dessa época já era recorrente na sua dramaturgia o conflito humano entre a razão e a fé. *A Vida de Galileu* é emblemática nessa direção. No confronto com os personagens históricos ou míticos, esse embate ganha uma roupagem desconcertante, cheia de analogias com as repetições da história e seus mecanismos de poder. Atitudes tirânicas e heroicas assumem diferentes vozes ao longo dos tempos e na transposição vão sendo deflagradas em uma conjectura que perpetua desigualdades, guerras e sistemas de poder.

Em uma pesquisa realizada no campo do teatro - e analisando reescritas de *Antígona* no século XX - , ao abordar essa, realizada por Brecht, Rita de Cássia Passos Guimarães (2008, p. 50-51) afirma:

A versão de Antígona de Brecht não toma o texto original unicamente a partir da disputa entre as leis individuais e da família e as leis do Estado [...]. Seu interesse por Antígona ultrapassa a mera identificação com uma heroína. Estabelecendo um paralelo incisivo com o seu contexto, Brecht modifica a natureza do conflito central, deslocando a tensão entre os valores mítico-religiosos do sujeito e da família versus as razões do Estado para outro conflito eminentemente político.

Assim, Brecht mantém a estrutura dramaturgicamente clássica e original, traço presente, inclusive, no título e traz para a cena os interesses territoriais e imperialistas ligados à guerra. A diferença mais marcante refere-se ao prelúdio que abre a peça, situado em um tempo e em um espaço precisos: “Berlim, abril de 1945. Alvorada. Duas irmãs saem do refúgio anti-aéreo e voltam para casa” (BRECHT, 1993, p. 197). Nesse contexto desolador do fim da segunda grande guerra as duas conversam e esse diálogo é entremeadado por narrativas, seguindo o modelo épico. Impera uma atmosfera de terror em que as duas revelam um medo em relação a um irmão, que elas não sabem se está vivo ou não. Ruídos vêm do lado de fora enquanto ronda a dúvida entre uma atitude de resguardo ou enfrentamento. Zelar pela própria vida ou tentar salvar o irmão, caso esse ainda esteja em vida? O prelúdio mantém tenses as interrogações, o mistério, as encruzilhadas do cenário em que a vida está em perigo diante das perseguições iminentes. Qual deveres éticos se configuram diante da guerra? É breve essa abertura e logo adiante a Tebas, retratada por Sófocles, ganha espaço. A analogia entre os tempos e os espaços deixa pegadas da estética proposta pelo dramaturgo: uma atualização didática, que impele às comparações, aos atravessamentos históricos ao mesmo tempo que lança questões desconcertantes. Tebas e Berlim fundem-se para revelar fragilidades e ganâncias, interesses que mobilizam guerras e desvelam reações diante dos seus mortos. A fusão convida a agregar outros territórios no imaginário de quem encontra fôlego para embarcar nas dimensões atemporais da tragédia. Heroísmo, transcendência, desprezo, vingança misturam-se aos corpos, sua dimensão física e espiritual, terreno de disputa das crenças

humanas e suas máscaras de dominação. O estranhamento percorre uma trilha de desmascaramo e atualização.

A observação da reescrita da tragédia faz avistar vias possíveis de estranhamento, como procedimento dramaturgico e de encenação, que percorrem o ofício dos contadores. Como estética e política seguem em paralelo nessa busca, percorro, novamente, os fluxos literários e retorno à fonte russa de Brecht (1967), Chklovski (1976). Ali pode ser percebida uma busca bem objetiva, com exemplos de procedimentos provenientes sobretudo, da literatura russa. “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

No texto “Ensaio por uma Aula estranha; ou sobre Literatura e Palavra”, Daniel Gladyson Ribeiro (2017) deixa pegadas que instigam a percorrer trilhas pelo terreno do estranhamento. Palavras, aulas, ensaios, técnicas estranhas. Elucida a abordagem linguística e psicanalítica do termo *unheimliche* (traduzido para o português como estranho) para Freud: o modo como ele encontra significados conflituosos para a palavra que pode estar ao mesmo tempo no universo do íntimo e do oculto. “Interessa aqui a tênue fronteira entre superação e repressão. Por um instante, Freud chega a igualar os termos, mas logo se corrige, na sequência do parágrafo, ele próprio admite a nebulosidade dessa distinção” (RIBEIRO, 2017, p. 6). O confronto com a leitura psicanalítica traz desdobramentos que misturam no termo, segredos, intimidade e crenças rejeitadas.

Essa visão pode suscitar um convite de passear pelo estranhamento, abraçando paradoxos. Interessam, aqui, vestígios de caos, imprecisão, cicatrizes, esculhambações e escombros. Rastros que podem balançar um equilíbrio, uma ordem pré-estabelecida, estruturas, padrões apolíneos, cartesianos em uma dança que não exclui a precisão, o belo, o cosmos. Um inventário de possibilidades estéticas que quando aliadas a visões políticas emancipadoras, podem abalar estruturas e acenar para direções onde noções de beleza, justiça e verdade são revistos.

Contadoras e trilhas de estranhamento

A partir dos horizontes de estranhamento avistados, proponho diálogos com traduções performáticas: caminhos onde o estranhamento se mostrou potente na cena narrativa. Trago para a arena da pesquisa duas artistas que contam histórias, não necessariamente, com esse ofício em seu foco profissional, como um rascunho de possibilidades. O interesse é que se frutifiquem caminhos para que o contador estranhe a narrativa, lance questionamentos sempre que for relevante. Quando rastros de opressão, normatização, domesticação e silenciamento não deliberados se apresentam ou ainda para suscitar perplexidade, singularidade na criação.

Início com uma contadora, atriz, musicista, bonequeira, cantora, dançarina, encenadora, professora, dramaturga: Cris Miguel. Essa quantidade de ofícios interessa, também, pela peregrinação possível por entre eles que a face épica do narrador pode suscitar. Interessa, assim, a fricção de um pacto desbravado entre responsabilidade e irresponsabilidade, profundidade e superficialidade. Cris Miguel sela esse pacto com o público. Em uma conversa realizada com ela, em fevereiro de 2020, afirmou sua afinidade com esse pluralismo e a vontade de trazê-lo para a cena. Se em algum momento da sua trajetória foi um conflito uma possível escolha de aprofundamento de algum desses ofícios, hoje, na maturidade, ela se encontra nesse passeio por todos esses territórios,

refletidos na encenação. Isso, eventualmente, pode chocar alguma visão mais purista em alguns campos como o teatro da animação ou a contação de histórias. Mas ela segue aprofundando uma pesquisa muito pessoal, onde há espaço para um estudo permanente e errante na singularidade dos territórios percorridos.

Tomo, como exemplo, seu espetáculo narrativo “Carmencita”. Ali ela se propõe a uma adaptação da “Carmen” de George Bizet (1875), tateando possibilidades de diálogo com crianças. Empreendimento que revela perplexidades que ela divide com o público, tal a complexidade dos temas abordados: sedução, traição, brigas, assassinatos. Com frequência a narradora, assumindo com a máscara do *clown*, a personagem “Cristianita de Aragon”, faz apartes com o público diante desses temas, brincando com seu sotaque espanhol, dividindo impressões sobre a intensidade desses temas. Todo o tom é atravessado pelo riso épico, jogando com o bizarro, aproximando e distanciando para abordagens politicamente corretas diante da violência por exemplo.

Algumas árias da ópera são interpretadas, passeando livremente por terrenos que dividem espaço com interpretações intensas e paródias insossas. Nesse último caso, assumindo um tom épico seja na narradora, seja nos bonecos manipulados. Quase tudo no espetáculo ginga com essas possibilidades: a dança do flamenco, a dramaturgia, o canto, a execução musical com instrumentos tais como um acordeom, a miniatura de uma gaita. A narradora, que é como um eixo do espetáculo faz prevalecer, assim, a atmosfera épica, mas não se furta de passear pelo dramático, assumindo ares de ópera barroca.

Retomo o pacto: a visão rapsódica, estrangeira, que dialoga com a esculhambação. Cris Miguel divide com o público esse olhar de quem passeia com responsabilidade e irresponsabilidade por essa que é considerada uma das mais grandiosas e belas óperas mundiais. Brinca de ser na mesma ária Maria Callas e a criança que imita o tom já apropriado pelo marketing domesticador. Apropria-se de árias de melodia de fácil reconhecimento e faz uma paródia lúdica, com tons improvisados.

Ressalto esse exemplo para pensar o quanto esse olhar do narrador, que se permite *trikster*, saltimbanco, malandro pode criar uma aliança com o público. Uma atitude salutar, mas que poderia encontrar críticas diante da questão das vozes subalternas. Provavelmente ela não seria direcionada para “Carmencita”, já que seu eixo não trata de um grupo com questões de opressão e subalternidade latentes. Pelo contrário, o lado erudito da ópera tende a associá-lo a um padrão “elevado” de cultura. Ainda assim, algum grupo poderia questionar quão conhecedora do flamenco, Cris Miguel é e se ela teria autoridade para abordar tal temática. Nesse caso, a falta de autoridade pode se mostrar mais relevante, porque não se supõe agenciadora, pelo contrário conclama seu lugar de infiltrada. A tentativa de mostrar passos, a brincadeira, a imprecisão e o desequilíbrio, ainda que haja espaço para a contemplação apolínea de uma experiente dançarina de flamenco. Cris Miguel é peregrina profissional, veste o manto, o canto, a gaita, o gogó com desenvoltura.

Outra contadora que trago para compor um quadro de possibilidades para a ação de estranhamento nesse ofício é a portuguesa Ana Sofia Paiva. Tive o prazer de presenciar suas narrações no já emblemático “Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu em 2018”. Se o que foi escrito sobre Cris Miguel a aproxima do polo da profanação, da ruptura, Ana Sofia parece se aproximar da tradição, tanto como contadora como pesquisadora. Sua voz e gestos parecem precisos, evocando, com magia, todos os personagens, paisagens e atmosferas pronunciados. Com simplicidade de recursos, nada além da sua gigante presença (ao menos nesse momento apontado) ela vai tecendo as

tramas com uma intensidade peculiar e desveladora, dando novas vestes ao que é familiar, aproximando o inusitado.

No encontro, uma história que ela narrou foi “A mulher que dançou com o Diabo”. Chamo atenção para um momento da história em que se aborda um tema recorrente, sobretudo, em narrativas com protagonistas femininas: a rivalidade entre as mulheres. A mesma voz que revive e presentifica a tradição em um conto clássico, abre parênteses em que afirma: “hoje entre mulheres nós aprendemos a ser parceiras, mas naquele tempo era assim...”. Um breve recurso de estranhamento, recorte sócio-histórico, que abdica da identificação com a narrativa e a atualiza, critica, estranha um modelo de ação.

Ana Sofia iniciou a história com uma cantiga tradicional portuguesa. Na face dramática que sustenta o canto *a capella*, toda a narrativa permaneceu tesa, numa atmosfera em que essa tensão alia-se ao encantamento. É interessante perceber que mesmo nesse contexto a atitude do estranhamento pode mostrar sua relevância. Com sutileza ela mostra um posicionamento com um conhecimento profundo das inflexões. Desse modo pode ir ao encontro do que Benjamin (1987) pensou do ator no teatro épico:

No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento; por sua vez esse conhecimento determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases (BENJAMIN, 1987, p. 87).

Toda a narração de Ana Sofia parece ir ao encontro dessa qualidade. Também a presença de Cris Miguel. Não pretendi forjar uma polarização entre elas, apenas sinalizar como opções tão diversas podem estabelecer diálogos com os horizontes de estranhamento cercados aqui, circundando abordagens entre tradição e ruptura. Ou seja, a atmosfera de estranhamento pode permear toda uma performance, como foi o caso de “Carmencita”, ou ela pode ser pontuada em momentos singulares.

Considerações finais

Entre tradição e ruptura a peregrinação dessas palavras buscaram driblar um sentido de dicotomia, evocando encruzilhadas. A fisicalidade e o estado de presença evocados pela voz do contador de histórias representam lugares privilegiados para evocar um estado de ginga, para soprar malemolência nas fronteiras e, ainda assim, permitir-se um atravessamento pelos recortes sócio-históricos subjacentes nos discursos. As vias de opressão multiplicam-se e, com eloquência, contra-ataques, resistências e desvelamentos têm se desenhado nas arenas de conflitos. Destaquei a tirania do mercado enquanto um dos eixos de contradição e dentro do próprio ofício, o narrador se defronta com seus paradoxos nas negociações presentes no seu exercício. Nessas artimanhas, que inclui uma batalha de sobrevivência, um olhar perspicaz é requerido na elaboração de um sopro emancipado.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Parte VI leituras I Brecht e o discurso. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, v. I, Magia e técnica, arte e política. Tradução de [Sérgio Paulo Rouanet](#). São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRECHT, Bertold. Antígona de Sófocles. Tradução de Angelika E. Köhnke e Christine Roehring. 1. ed.1948. In: BRECHT, Bertold. *Teatro Completo*. São Paulo: Paz e Terra, 1993. v.10.

BRECHT, Bertold. “Pequeno Organon para o Teatro”. In: BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1967.

BORGES, Lígia. *Encruzilhadas da Contadora de histórias: veredas de tradição, tradução e ruptura*. 2022. 249fls. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2022.

CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. IN: *Revista Sala Preta* v. 6, p. 167-173, nov. 2006.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. IN: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Tradução Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman, Antonio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

FARRA, Zebba Dal. *Palavra Muda: sobre poéticas para vozes em estado de sítio*. São Paulo: Giostri, 2020.

RIBEIRO, Daniel. Ensaio por uma aula estranha; ou sobre literatura e palavra. *Magma*, [S. l.], v. 23, n. 13, p. 295-313, 2017.

GUIMARÃES, Rita de Cássia Passos. *Antígona em três tempos: Uma interpretação do original clássico e de duas versões do século XX*. 2008. 156fls. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PADILHA, Conrado. *O conceito de “mito” na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidade*. 2014. 70fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marco Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução de J.B. de Mello e Souza. Ebook Brasil, 2005.