

## O Conto de Tradição Oral e a Aprendizagem do Professor

Era uma vez uma estória... que nasceu não se sabe onde, nem quando; só se sabe que foi há muito tempo. Foi feita para o ser humano aventurar-se no que **pode ser** pela lembrança do que **sempre foi**. No **maravilhoso**, que alguns chamam de "mundo ilusório da **fantasia**", uma árvore **pode ser** azul. Mas TOLKIEN(2) disse muito bem que não basta que uma árvore seja azul. É necessário que ela faça parte de uma estória na qual uma árvore azul seja acreditável, isto é, uma narrativa é construída como uma arte e, segundo TOLKIEN, a fantasia é uma **arte** racional no sentido de que mesmo o nonsense obedece a uma lógica interna da arte narrativa.

Assim entendida, a fantasia não é, portanto, o sonho do inconsciente, nem o delírio do louco. É a forma que resulta da maestria do artista articulando palavras: dando vida, cor, cheiro, mistério a coisas inanimadas e animadas; a sonhos, desventuras, obstáculos, provas, paisagens e valores humanos.

O que é mais ilusório: o conto do gato de botas ou o anúncio da Dorian? Aquela família do anúncio existe?

É preciso perceber a realidade do conto, do mundo encantado do pode ser, para se compreender o efeito que as estórias milenares produzem até hoje no ser humano que somos nós. Longe de ser ilusão, o maravilhoso nos fala de valores humanos fundamentais que se atualizam e ganham significado para cada momento da história das sociedades humanas, no instante em que um conto é relatado. Assim como o mito, a lenda e a saga, o conto maravilhoso não é só um relato de um determinado tempo, histórico, mas

1 Doutora em Artes pela ECA/USP e Contadora de Estórias.

2 J. R. R. TOLKIEN. CM fairy-stories. In: \_\_\_\_\_. The Tolkien reader. New York : Ballantine Books, 1978.

traz na sua própria natureza a possibilidade atemporal de falar da experiência humana como uma aventura que todos os seres humanos partilham, inscrita e vivida em cada circunstância histórica de acordo com as características específicas de cada lugar e de cada povo. Todas estas formas narrativas falam do trabalho criador da imaginação (humana), inspirada, como disse G. DURAND(3), pela necessidade fundamental de transcender o tempo e a morte. Ao ser humano é dada a contingência do tempo e a clareza da morte, desde o momento do seu nascimento. A imaginação criadora propicia o exercício da esperança, do convívio com o inexplicável desconhecido; como diz TOLKIEN, a imaginação criadora operando na arte narrativa produz um efeito que pode ser traduzido como um vislumbre da "realidade subjacente da verdade"(4). M. WARNOCK(5) estudou minuciosamente os filósofos ingleses desde HUME, buscando elucidar o fenômeno da imaginação, para concluir finalmente que esta diz respeito, em última instância, a um "sentimento de infinitude". Segundo WARNOCK, se não partilharmos este sentimento, é impossível compreender na raiz o que move a arte dos grandes poetas, de todos os artistas que, como muitos já disseram, dão forma ao invisível.

Existe um conto muito antigo que fala de um contador de histórias e sintetiza admiravelmente o valor e a função da arte narrativa. Assim é apresentado, no conto, esse personagem:

*"[o contador de histórias] sentia orgulho de sua linhagem, de seu repertório e do nível de sabedoria de suas histórias, pois estas eram usadas como indicadores do presente, registros do passado e faziam alusões às coisas do mundo dos sentidos, bem como às do mundo além das aparências".(6)*

O mundo do anúncio da Dorian é o mundo das aparências e nunca, como hoje, o ser humano teve tanta necessidade de transitar compreensivelmente pelo mundo "além das aparências". Cansado do ilusório apelo da "realidade", o homem se pergunta hoje como **significar** sua relação com um mundo de padrões e regras e tarefas que sinalizam a estrada com placas onde se lê "CERTO – vá por aqui", ou então "ERRADO – perigo, abismo", ou ainda "RECOMPENSA – você seguiu a placa certa" e "CASTIGO – você se aventurou pela via proibida". Neste caminho não há placas que desafiam a curiosidade, encorajam a paixão ou apontam para o **sentido** de percorrer seja qual for a trilha escolhida. O sentido está além das aparências, em pistas que se ocultam em um determinado tipo de árvore, na beleza do sol levante, no perfume de certo conjunto de lores douradas, na fumaça que vem da chaminé de uma cabana perdida no meio da densa floresta.

A arte, qualquer verdadeira arte, permite este trânsito compreensível pelos significados fundamentais da vida humana. Não se trata de uma compreensão mensurável ou explicável dentro dos padrões convencionais: "analisar intelectualmente um símbolo é como descascar uma cebola para encontrar a cebola", disse Pierre EMMANUEL.

3 G. DURAND. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1969.

4 J. R. R. TOLKIEN. Op. cit.

5 M. WARNOCK. *Imagination*. London : Faber and Faber, 1976.

6 Extraído de O filho de um contador de histórias. In: Idries SHAH. *Chercheur de vérité*. Paris : Albin Michel S/A, 1984.

A compreensão que a arte traz é parecida com o conhecimento que tenho da cebola ao comê-la.

Quando digo  $2+2=4$ , posso explicar logicamente esta formulação. Existe um código preestabelecido, o conceito de número, a série numérica. Posso pegar quatro laranjas e concretamente realizar a operação da soma.

Quando Guimarães ROSA diz: "nuvens fiapos de sorvete de coco", até posso perceber que a nuvem, **aquela** nuvem no céu, tem uma forma semelhante a fiapos de sorvete de coco, mas a **imagem**, ou a **articulação** nuvem/fiapos de sorvete de coco é uma realidade **em si mesma**, que não é a simples justaposição de duas formas concretas e sensíveis. É uma **criação**: o fato de eu compreender a relação entre as duas formas não dá conta do **efeito** que esta imagem poética tem sobre mim. Posso achar bonito, posso achar uma bobagem, posso lembrar de algum fato da minha infância; faz diferença, por exemplo, se gosto ou não de sorvete de coco etc. Depende da relação pessoal que estabeleço com esta imagem. Se eu gosto ou não de laranja, dois mais dois são quatro de qualquer maneira.

Assim, pensando no efeito que a arte narrativa tradicional tem sobre as pessoas é que podemos refletir sobre as possíveis relações entre o conto de tradição oral e a aprendizagem, seja do professor, seja de seus alunos.

Como o professor aprende, como ele elabora o conhecimento de que necessita para propor situações de aprendizagem para seus alunos? Esta questão é o ponto de partida que norteia a reflexão que faço a seguir. Antes de mais nada, acredito que o processo de aprender liga-se à **significação** que um conjunto de conceitos e experiências traz para o professor e que tal significação é **criada** por ele, construída por um trabalho integrado de pensamento, afetividade, percepção, intuição e imaginação. Acredito também que nesse processo a imaginação tem um papel fundamental de ligar as várias partes de uma experiência, dando a esta significação uma forma. A imaginação está na raiz de todo conhecimento, seja científico, prático ou artístico, como disse John DEWEY(7) e tantos outros.

O primeiro significado que o professor precisa aprender é o que diz respeito à sua função, como o contador de histórias do conto citado. O valor e a função de seu trabalho delineiam um propósito e uma necessidade que desencadeiam os passos de sua prática pedagógica. O professor constrói esta prática articulando informações, conceitos, princípios metodológicos e experiência prática; tal articulação requer o exercício da imaginação, que confere sentido e forma a seu conhecimento e é por natureza uma articulação criadora. Trata-se, portanto, de propiciar ao professor, antes de mais nada, os instrumentos para que ele conheça – comendo a cebola – os mecanismos de um processo criador. O professor conquista a significação de sua prática pedagógica quando tem a possibilidade de integrar teoria e prática dentro de uma atividade criadora, na qual reflexão e imaginação se constituem nos dois lados de uma mesma moeda, realizando a completude de uma experiência de aprendizagem.

De um lado, o professor precisa aprender a "**ler um texto**". O conceito que recebe de um autor que expõe uma determinada teoria, a aula a que assiste em um curso de formação, a fala dos alunos, as técnicas à sua disposição, tudo isso é informação que

7 J. DEWEY. Art as experiente. New York, Cepicorn Books, G. P. Putnem's Sons, 1958.

necessita passar por um **crivo**. Para que ele não saia por aí repetindo frases e *slogans* pedagógicos ou perguntando "devo fazer isto ou aquilo?", "está certo tal coisa?", ele precisa compreender que um conceito no papel ou na fala de um outro professor não **quer dizer nada** em si mesmo, não se "aplica" diretamente no seu trabalho como quem tira uma poltrona de uma loja e coloca numa sala. Mesmo a poltrona precisa caber na sala, na sua sala, combinar com os outros móveis, "ter a ver" com a nova realidade em que vai ser colocada, quem sabe os outros móveis mudam de lugar ou até são trocados para formar um conjunto harmonioso. A poltrona na loja tem um sentido, na casa da pessoa **X** faz outro sentido, na casa da pessoa **Y** faz outro sentido e assim por diante.

O conceito abstrato ou a informação pura e simples passa por uma transformação, ganha **vida** quando é compreendida pela visão de um determinado sujeito. O autor, quando formula conceitos em um texto, tem sua história de vida pessoal, suas leituras, sua ideologia, sua visão de mundo por trás do que está escrevendo. O professor leitor precisa aprender a confrontar este material de informação que recebe abstratamente com suas próprias questões, dialogar com o texto e não apenas memorizá-lo, resumi-lo e repeti-lo. Neste diálogo, o material teórico "se combina", como a poltrona, com outras informações que fazem parte do repertório do professor, recebe suas perguntas, suas afirmações, seus inúmeros processos de articular e dar novas formas; é nesse momento que trabalha sua imaginação, fundindo significados conhecidos com novas informações, transformando-os, ambos, em uma nova totalidade significativa. É a imaginação que confere à reflexão teórica seu caráter criador, sem o qual não há aprendizagem possível, no sentido de que a verdadeira aprendizagem se dá quando o conceito faz sentido, passa pelo crivo da **subjetividade** do professor. Alguém pode ensinar para alguém o gosto de uma cebola?

De outro lado, se a reflexão é criadora, a prática é reflexiva também. Quer dizer, a prática pedagógica não é um amontoado de técnicas, uma seqüência intuitiva de propostas, fruto de inspirações momentâneas. Todo ato criador nasce de um propósito que o orienta e a **eureka!** não surge do nada. Há em toda criação um constante intercâmbio entre pensamento, emoção e intuição. Tchaikowsky saiu um dia para passear depois do almoço e de repente lhe veio uma sinfonia inteira na cabeça, pronta; ele só precisou sentar e escrever. Quantos e quantos dias e noites ele teve de ficar, antes desse momento, rabiscando notas em partituras, rasgando e amassando papel e jogando no lixo é o que a gente não sabe.

Criar pensando e pensar criando, emoção e razão, intuição e intelecto, imaginação e pensamento longe de serem pólos antagônicos, hierarquicamente dispostos na mente humana, são ambos aspectos complementares da atividade criadora, da maneira como o homem conhece o mundo. Isto não é nenhuma novidade, embora na prática ainda exista muita gente que ache que aula de Matemática é mais importante do que aula de Artes. Mas isto é uma outra estória, que fica para uma outra vez.

Para o que nos interessa no momento, basta continuarmos o raciocínio proposto e enunciar como o conto de tradição oral pode ter um papel enquanto instrumento metodológico na aprendizagem do professor.

O conto de tradição oral oferece ao professor o contato com uma obra de arte de tempos imemoriais. Nele, a imaginação criadora articula valores essenciais dos seres humanos. O processo de estudar um conto, recriando-o nas mais diferentes formas artísticas, dá ao professor a oportunidade de encontrar e ordenar suas próprias imagens internas, configurando em uma forma suas significações essenciais, e assim ele se conta sua própria estória de aprender e tornar-se capaz de ensinar. Apenas através

do conhecimento de como aprendeu – contando sua própria história – sua prática pedagógica será fecunda: porque a única coisa que é possível ensinar a alguém é aprender a aprender, como disse HEIDEGGER.

Mais uma vez Guimarães ROSA:

*"Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que tem certas coisas passadas de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa importância. (...) Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras de recente data. O senhor sabe, e se sabe, me entende. Toda saudade é uma espécie de velhice"(8).*

Os contos tradicionais, além de possuírem as mesmas características de qualquer verdadeira obra de arte, pois são **formas** ordenadas, estruturas simbólicas da relação do ser humano com o mundo, permitem também ao professor que ele se conte a sua própria história; ao contá-la, dentro de um processo criador, ele pode recriá-la sucessivamente. Aí a imaginação atua flexibilizando e conferindo vida a uma história que ele sempre se conta da mesma maneira condicionada e repetitiva; a imaginação enquanto investigação do que pode ser e não do que deve ser afirma ao professor sua potencialidade criadora, remetendo-o, pela sua própria experiência de recriar o conto, às suas **possibilidades**, ao que ele sabe e pode fazer.

Assim, o trabalho de recriar um conto nas mais diversas formas artísticas produz aquele efeito descrito por TOLKIEN de que falei antes, no sentido de que o professor pode vislumbrar a realidade subjacente de **sua** verdade, isto é, a afirmação de sua capacidade criadora.

O conto tradicional se comunica com a subjetividade do leitor, produzindo um efeito, específico da obra de arte, que é diferente do efeito que vem do discurso lógico do texto teórico. Imagens poéticas evocam pensamentos, emoções, percepções, intuições. Provocam, instigam, intrigam, maravilham, desconcertam.

Nas palavras de BACHELARD(9), há um duplo efeito que a obra de arte poética tem sobre nós, que ele chama de ressonância e repercussão. A ressonância se dá quando ouvimos um poema e a repercussão propicia "um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor". Através dela temos a impressão de que poderíamos criar a imagem poética, que deveríamos mesmo criá-la. "A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um dever de expressão e um dever de nosso ser."

8 J. GUIMARÃES ROSA. in: Marcelo Almeida TOLEDO (org.). São Paulo, [s.e.], 1982.

9 G. BACHELARD. *A poética do espaço*. São Paulo : Abril cultural, 1978. (Série Os Pensadores).

Ao trabalhar com o conto, o professor tem a oportunidade de atualizar, de realizar concretamente este efeito que BACHELARD chama de repercussão. Ao fazer por exemplo um desenho com formas e cores que transponha para o espaço plástico o clima de uma determinada parte do conto, poderá recriar, "dizer à sua maneira" o que está escrito em forma narrativa. A um só tempo apreende um significado objetivo – um clima de mistério, ou de confusão, ou de alegria, ou de terror – e o **traduz** em termos da sua subjetividade: o que quer dizer mistério para sua pessoa – a repercussão que este clima lhe evoca – transforma-se nas **suas** formas e cores, nas **suas** imagens, e o desenho é então **criação** da estória, apropriação individual de um significado objetivo que está no texto, experiência significativa de aprendizagem.

Um aspecto importante desta forma de trabalhar é que ela também pode servir como exercício para outras aprendizagens. O mesmo mecanismo pode ocorrer, por exemplo, para o estudo de um texto teórico, com base nesta experiência com o conto. Aprendendo a dar forma às minhas imagens evocadas pelo conto, posso **transpor** esta mesma leitura ativa para dialogar com um determinado autor, dando forma então às minhas idéias sobre o que estou lendo, construindo minha maneira pessoal de compreender um determinado assunto.

Além disso, esta mesma capacidade criadora está na base do diálogo do professor com seus alunos. Se o professor puder "saborear" e compreender a significação da experiência criadora na sua própria vida, durante o processo de trabalho com o conto, poderá comunicar-se com seus alunos de forma a entender e a incentivar suas produções criadoras.

É importante salientar que quando falo de experiência criadora, não estou falando genericamente de qualquer atividade. Ler um poema e desenhá-lo, ou ouvir uma música e rabiscar formas em um papel, ou ainda dramatizar uma estória pode ou não ser uma experiência criadora. Existe a possibilidade de, ao realizar tal atividade, eu estar apenas reproduzindo mecanicamente uma sensação, sentimento ou idéia. Isto também pode ocorrer quando faço um curso que me apresenta uma seqüência de "vivências" de jogos teatrais, que "sensibilizam", "encantam", verdadeiramente seduzem pela alegria que se instaura no grupo, pelo clima de "festa" e "liberdade", descontração etc. Ou, então, quando aprendo várias técnicas de pintura, gravura, modelagem que posso utilizar com os alunos. Tudo isto está muito bem desde que esta experiência seja acompanhada de um ingrediente fundamental, na maioria das vezes ausente dos processos que se dizem desencadeadores da famosa "criatividade". Tal ingrediente é o caráter significativo, é a possibilidade de **articulação** das várias "vivências" com um propósito claro, com a reflexão sobre o sentido destas atividades na prática pedagógica, como decorrência do sentido que têm na **vida** do professor.

Do contrário são apenas fogos de artifício, um darão momentâneo que agrada e conforta, mas que não deixa uma marca profunda de aprendizagem.

Por isso, não é qualquer texto que propicia uma experiência criadora significativa. É necessário que ele seja uma obra de arte; quer dizer, construído como uma estrutura ordenada de significações, que fale à alma do leitor, como diz BACHELARD. Que seja uma particularização do universal, como são os contos tradicionais, como são, por exemplo, os contos de Machado de ASSIS e Guimarães ROSA.

Só assim poderemos ultrapassar a barreira do "aparentemente útil" para encontrarmos em nós o mais profundamente significativo, aquilo que diz respeito à nossa função e ao sentido da tarefa de ensinar. Métodos e técnicas são decorrentes da clareza deste propósito conquistado pela subjetividade de cada professor.

Acredito que o trabalho com o conto oferece ao professor a oportunidade de apropriar-se deste propósito. É um ponto de partida para seu caminho de aprendizagem. Venho há alguns anos desenvolvendo um método de formação de professores baseado no estudo do conto de tradição oral. Ele se fundamenta numa constante inter-relação entre reflexão sobre conceitos ligados à prática pedagógica e atividades criadoras de construção plástica, sonora, corporal e dramática.

Observo o efeito que o conto produz, as relações entre as pessoas, os relatos individuais das descobertas de cada um, o trabalho criador que se forma a cada instante e entendo muito bem Guimarães ROSA, quando disse:

*"Se não fosse a borboleta, a lagarta teria razão".*

A metamorfose, a transformação alquímica que o exercício da imaginação opera nas pessoas. A conquista da significação que vem pela ordenação da experiência, a completude da forma e a vontade de buscar o que é, além das aparências.

