



COLEÇÃO
HESPÉRIDES
LITERATURA

33

MUTAÇÕES DO CONTO NAS SOCIEDADES CONTEMPORÂNEAS

Euarda Keating
Cristina Álvares
Joaquín Núñez Sabarís
Sérgio Sousa
Rita Patrício
Marie-Manuelle Silva
Salomé Osório
Igor Gil
Ana Carvalho

ORGANIZAÇÃO

húmus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

**MUTAÇÕES DO CONTO NAS
SOCIEDADES CONTEMPORÂNEAS**

MUTAÇÕES DO CONTO NAS SOCIEDADES CONTEMPORÂNEAS

ORGANIZAÇÃO

Eduarda Keating
Cristina Álvares,
Joaquín Núñez Sabarís
Sérgio Sousa
Rita Patrício
Marie-Manuelle Silva
Salomé Osório
Igor Gil
Ana Carvalho

hmnus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

MUTAÇÕES DO CONTO NAS SOCIEDADES CONTEMPORÂNEAS

Organização: Eduarda Keating, Cristina Álvares, Joaquín Núñez Sabarís,
Sérgio Sousa, Rita Patrício, Marie-Manuelle Silva,
Salomé Osório, Igor Gil, Ana Carvalho

Direção gráfica: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2014

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Julho de 2014

Depósito legal: 378659/14

ISBN 978-989-755-043-0

ÍNDICE

- 09 **Introdução**
- 15 **Introduction**
- O CONTO: MUTAÇÕES GENÉRICAS E INTERMEDIAS**
- 23 **Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real**
David Roas
- 37 **Conte, propos intermedial et imaginaire urbain**
Caroline Ziolko
- 51 **La légende urbaine : le nouveau conte contemporain ?**
Dr. Aurore Van de Winkel
- 67 **Cuentos intercalados y literatura oral en *La puerta entreabierta* de Fernanda Kubbs (Cristina Fernández Cubas)**
Ana Casas
- 81 **O reconto do conto na era digital**
Natália Alves
- 93 **O conto em forma(to) de álbum para a infância: o caso de Anthony Browne**
Sara Reis da Silva
- 103 **Aprendiendo a ser marroquí: los cuentos de Sonia Ouajjou, una herramienta didáctica para la multiculturalidad**
Rocío Velasco de Castro

- 119 ***Grogotó!*, de Evandro Affonso Ferreira:
como narrar a cidade com palavras sonoras?**
André Corrêa de Sá
- 129 **Contes de fées aujourd’hui – continuations et/ou mutations (?)**
Aleksandra Komandera
- 143 ***Doroteia: o conto sem fadas***
Anabela Coutinho
- 159 ***A Bunch of Fives: Helen Simpson’s short fiction***
Ana Raquel Fernandes
- 167 **Contemporaneidade e desumanização: o último “Centauro”,
um *objecto quase* de Saramago**
Márcia Seabra Neves

CONTO E MINIMALISMO

- 183 **Rhyme and reason in the reading aloud of microfictions**
Tania Hershman
- 191 **La micronouvelle est-elle une mutation du conte?**
Cristina Álvares
- 203 **« Microfiction », néologisme formel ou genre dégénéré ?**
France Darsu-Domecq
- 225 **Ver para escrever: *short movies* de Gonçalo M. Tavares**
Rita Patrício
- 233 **Augusto Monterroso: a brevidade na diversidade**
Ana Fernandes

O CONTO EM PERFORMANCE

- 247 ***On ne transmet bien que ce que l'on cherche – itinéraire d'un conteur chercheur***
Abbi Patrix
- 263 **Le conte aujourd'hui – Revisiter le partage entre tradition et performance**
Anne-Sophie Haeringer
- 279 **Pourquoi le conte contemporain ne se laisse-t-il pas définir ?**
Maria Eduarda Keating e Marie-Manuelle Silva
- 291 **As narrativas de tradição oral no repertório dos novos narradores urbanos e o caso paradigmático de António Fontinha**
Luís Correia Carmelo
- 307 **Contributos para um perfil do contador português em meio urbano**
Marie-Manuelle da Silva e Igor Pedro Gil

CONTE DE PROXIMITÉ, CONTE RACONTÉ AUTREMENT

- 319 ***Pardeh khani* en Iran, théâtre d'objets en France**
Yassaman Khajehi
- 329 **O contador de histórias: das representações literárias ao contexto educativo atual**
Glória Bastos e Ana Margarida Luciano
- 349 **O CONTO ORAL – TESTEMUNHOS**
- 365 **Breve história das Jornadas do Conto da Universidade do Minho**
Eduarda Keating, Marie-Manuelle Silva e Sofia Afonso

INTRODUÇÃO

GÉNERO ANCESTRAL, o conto tem exercido ao longo dos tempos a função social de transmitir a memória cultural, reinventando-se e readaptando-se continuamente a novas condições sociais, tecnológicas e ideológicas, nomeadamente as das sociedades pós-modernas. O ritmo, preocupações e formas de comunicação característicos da vida urbana e da cultura de massas contemporâneas levaram ao aparecimento de novas modalidades do conto, marcadas por hibridismos de vária ordem (linguísticos, culturais, genológicos), nos mais variados contextos de comunicação e nos mais diversos suportes físicos. Na intersecção do conto tradicional, da literatura e da cultura de massas, focando muitas vezes temáticas semelhantes e testemunhando das preocupações dos homens e mulheres das cidades contemporâneas, o conto transformou-se e multiplicou-se, atravessando hoje as artes digitais e as “artes da rua”, os ecrãs de *tablets* e *ipods*, assim como os locais de encontro das nossas cidades.

No sentido de analisar e discutir este fenómeno, teve lugar a 5 e 6 de Setembro no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho o Colóquio Internacional “Mutações do conto nas sociedades urbanas”, organizado pelo Centro de Estudos Humanísticos – CEHUM

INTRODUÇÃO

Euarda Keating, Cristina
Álvares, Joaquín Núñez
Sabarís, Sérgio Sousa, Rita
Patrício, Marie-Manuelle
Silva, Salomé Osório,
Igor Gil, Ana Carvalho

- no âmbito do projeto de investigação *Mutações do conto nas sociedades urbanas: exuberância e minimalismo* FCT – PTDC/CLE-LLI/103972/2008. O objetivo deste encontro foi o de apresentar resultados desta investigação, em diálogo com outros investigadores, nacionais e estrangeiros, que se dedicam ao estudo do conto, tendo por objeto central, embora não exclusivo, duas manifestações específicas destas mutações contemporâneas do conto: por um lado, o reaparecimento do conto oral em contextos e práticas sociais associadas às indústrias culturais e de entretenimento, acompanhado da profissionalização da arte de narrar e constituindo uma modalidade artística com relevância crescente nas nossas cidades cosmopolitas; por outro lado, o desenvolvimento de narrativas hiperbreves – microcontos, microficcões, micronarrativas, entre várias outras designações - reativadas pela generalização dos novos media e de novos suportes físicos para a escrita, que apresentam uma forma concisa, elíptica, compacta e intensa, sendo uma parte importante da literatura digital. O colóquio pretendia confrontar estas duas formas contemporâneas do conto a fim de identificar e analisar conexões e afinidades entre elas, tendo em conta a fluidez e o hibridismo dos regimes e das estratégias de comunicação que entram em jogo quer nos contos em performance, quer nos microcontos.

As respostas dos investigadores a este desafio, vindos de inúmeros países e de diferentes culturas, foram muito diversas e não se limitaram a estas duas formas do conto. Elas partilharam, no entanto, perspetivas semelhantes no que se refere ao conto contemporâneo, independentemente das diferenças culturais e contextuais: o seu carácter urbano e multicultural, feito tanto das experiências do quotidiano das sociedades cosmopolitas, como das influências da globalização; ou seja, dos modos contemporâneos de divulgação / apropriação de objetos e tendências culturais e artísticas. Para além disso, as diferentes contribuições neste colóquio também apontam claramente para o hibridismo e a instabilidade que afetam hoje o género conto, tornando problemática a definição de “fronteiras” de tipo genérico ou semiótico e provisórias as habituais classificações e categorias - ao mesmo tempo que salientam a fluidez e a adaptabilidade do conto às múltiplas linguagens, sociabilidades e estéticas das sociedades urbanas pós-industriais. A diversidade e heterogeneidade de objetos culturais contemporâneos que de alguma maneira derivam, direta ou indiretamente, do “conto” – tanto do conto

tradicional como do conto literário – apontam sem margem para dúvidas para o caráter “mutante” das narrativas contemporâneas, não só ao nível da escrita, como dos modos e contextos de transmissão, ou das linguagens artísticas utilizadas.

A subversão e hibridismo de formas consagradas do conto literário são focados em várias intervenções, quer a propósito do conto fantástico (a conferência de David Roas analisa as mutações do conto fantástico contemporâneo através da ironia e da paródia), quer dos contos de fadas (nas intervenções de Aleksandra Komandera – “Contes de fées aujourd’hui – continuations et/ou mutations” - e Anabela Coutinho – “Doroteia: o conto sem fadas”), assim como o caráter experimental da escrita contemporânea do conto, que inclui tanto as reescritas de contos (Ana Raquel Fernandes, “A bunch of fives”) como as contaminações e amálgamas de géneros num único livro, como analisam Ana Casas, em “Cuentos intercalados y literatura oral en *La puerta entreabierta* de Fernanda Kubbs (Cristina Fernández Cubas)” - e também Márcia Neves, a propósito de José Saramago (“Contemporaneidade e desumanização: o último “Centauro”, um objeto quase de Saramago”).

O aparecimento de novas formas narrativas contemporâneas, como as lendas urbanas e as microficcões, é interrogado do ponto de vista das teorias dos géneros literários em três estudos, de Aurore van Winkel (“La légende urbaine: le nouveau conte contemporain?”), Cristina Álvares (“La micronouvelle est-elle une mutation du conte?”) e France Darsu-Domecq (“*Microfiction*, néologisme formel ou genre dégénéré?”), que destacam a especificidade destas novas formas e, no caso das microficcões, as dificuldades em integrá-las cabalmente no género “conto”. As poéticas do microconto são analisadas em várias intervenções, salientando o carácter plural e intersemiótico destas narrativas, o que contribui decisivamente para a sua ambiguidade genérica: é o caso da conferência de Tania Hershman, “Rhyme and Reason in the Reading Aloud of Microfictions”, e também dos estudos de caso “*Short movies* de Gonçalo M.Tavares” (Rita Patrício), “*Grogotó!*, de Evandro Affonso Ferreira: como narrar a cidade com palavras sonoras?” (André Corrêa de Sá), “Augusto Monterroso: a brevidade na diversidade” (Ana Fernandes).

Um conjunto de ensaios estuda as adaptações e recriações/ atualizações dos contos tradicionais através da combinação de diferentes

linguagens artísticas, analisando os efeitos das estratégias transmídiais, e também das mudanças contextuais, no estatuto e na recepção contemporânea dos contos: é o caso do ensaio de Caroline Ziolkó sobre as diversas *reescritas* do *Capuchinho Vermelho* por Sarah Moon – “Conte, évolution transmédiatiale et imaginaire urbain” –; do estudo de Natália Alves sobre “O reconto do conto na era digital”; e também da análise de Yassaman Khaeji, sobre a mudança de estatuto do conto oral tradicional com a sua *deslocalização* para outro país – “Conte raconté autrement: *pardeb khani* en Iran, théâtre d’objet en France”.

Esta plasticidade do conto, que constrói novos objetos artísticos pelo diálogo/ fusão de diferentes linguagens artísticas, está também patente no ressurgimento do conto oral nas sociedades urbanas contemporâneas. O retomar de uma arte tradicional num tempo e contexto diferentes – do passado à contemporaneidade, do rural ao urbano pós-industrial – implicou a recriação dos repertórios tradicionais, mas também a criação de novos repertórios, de novas estratégias de comunicação (que passam pela palavra e também por outras linguagens, como a música ou as imagens), de outros espaços e de outros públicos – criando uma realidade complexa, diversa, uma arte autónoma feita, uma vez mais, da fusão de várias outras. Deste fenómeno dão conta os estudos de investigadores como Anne-Sophie Haeringer, sobre a história e as diferentes tendências do conto oral contemporâneo em França – “Le conte aujourd’hui: Revisiter le partage entre tradition et performance” e de Igor Gil e Luís Carmelo sobre o ressurgimento do contador em Portugal: “Pour un portrait du conteur en milieu urbain au Portugal” (Igor Gil) e “As narrativas de tradição oral no repertório dos novos contadores urbanos, o caso de António Fontinha” (Luís Carmelo). As dificuldades de “categorização” do conto em performance são analisadas no estudo de Eduarda Keating e Marie-Manuelle Silva – “Pourquoi le conte contemporain ne se laisse-t-il pas définir?”.

A riqueza e o carácter urbano e pluridisciplinar do conto oral contemporâneo estiveram bem visíveis nas intervenções de contadores, nomeadamente através das conferências/performances de contos de Abbi Patrix – “On ne transmet bien que ce que l’on cherche – itinéraire d’un conteur chercheur” – e de Pepito Matéo – “O contador e o imaginário”. Elas podem também encontrar-se nos curtos testemunhos de contadores de vários países incluídos neste volume.

A diversidade de contributos de investigadores, escritores e contadores incluídos nesta publicação, demonstra claramente que o conto é hoje uma forma cultural em mutação (mutações), agregando características tanto de outras formas e géneros literários, como de outras artes e meios de comunicação, constituindo objetos artísticos autónomos que, pela sua versatilidade, atingem todo o tipo de leitores/ público, comprovando o seu carácter universal. Esta plasticidade e hibridismo do conto contemporâneo suscitam inúmeras interrogações, a nível cultural, literário e artístico, muitas das quais foram sendo esboçadas nos ensaios que agora apresentamos e merecem ser aprofundadas e desenvolvidas em trabalhos futuros.

A equipa de investigação deste projeto agradece por isso a todos os investigadores que aceitaram contribuir para esta reflexão, e também à conselheira do projeto, Prof. Ziva Ben-Porat, pelas suas intervenções sempre pertinentes e desafiadoras, assim como ao Centro de Estudos Humanísticos, que acolheu e apoiou incondicionalmente esta investigação.

Braga, Dezembro 2013

Eduarda Keating
Cristina Álvares
Joaquín Núñez Sabarís
Sérgio Sousa
Rita Patrício
Marie-Manuelle Silva
Salomé Osório
Igor Gil
Ana Carvalho

INTRODUCTION⁽¹⁾

A PRIMEVAL GENRE, the short story has over time performed the social function of transmitting cultural memory, reinventing itself and continually readjusting to new social, technological and ideological conditions, those of post-modern societies.

The pace, concerns and forms of communication characteristic of contemporary urban life and mass culture led the short story to take on new forms, marked by hybridity and multiculturalism, in the most disparate communicative contexts and diverse physical media.

Sharing a common ground with the traditional folk tale, literature and mass culture, often focusing on similar themes and bearing witness to the concerns of men and women of contemporary cities, the short story evolved and multiplied. It's intimately became conversant with the digital arts, the "street arts", tablet and ipod screens, as well as the traditional venues of our cities.

In order to analyze and discuss this phenomenon, the Institute of Arts and Human Sciences, University of Minho held an International Colloquium "Mutations of the short story in contemporary societies" on 5th and 6th September, organized by the Centre for Humanistic Studies - CEHUM - within the aegis of the research project *Mutations of*

15

INTRODUCTION

Eduarda Keating, Cristina
Álvares, Joaquín Núñez
Sabarís, Sérgio Sousa, Rita
Patrício, Marie-Manuelle
Silva, Salomé Osório,
Igor Gil, Ana Carvalho

¹ English translation by Filomena Louro.

the short story in urban societies: exuberance and minimalism FCT - PTDC/
CLE-LLI/103972/2008.

The purpose of this meeting was to present the results of this research in dialogue with other national and foreign researchers also engaged in the study of the short story. The central object, albeit not the only one, were two specific contemporary instances of two specific mutations of the short story: on the one hand, the reappearance of the oral tale in contexts and social practices associated with cultural and entertainment industries, followed by the concomitant professionalization of the art of storytelling and constituting an artistic mode with increasing relevance in our urban and cosmopolitan cities; on the other hand, the development of very short narratives– micro short stories, microfictions, micronarratives, among several other names. These have been given a new lease of life by the emergence of new media and new physical supports for writing, in a form that is intense, concise, elliptical, compact, becoming an important part of digital literature. The colloquium intended to confront these two contemporary forms of the short story in order to identify and analyse connections and affinities between them, taking into account the fluidity and hybridity of the schemes and communication strategies that come into play both in short stories in performance, and in micronarratives.

The researchers, who came from several countries and different cultures, presented very diverse answers to this challenge that were not limited to these two forms of the short story. However, they share similar perspectives as far as the contemporary short story is concerned, regardless of cultural or contextual differences: its urban and multicultural character, created by cosmopolitan societies' everyday experiences and by the influence of globalization; in other words, by the contemporary means of propagation / appropriation of objects and of cultural and artistic tendencies. Furthermore, the different contributions to this Colloquium clearly point towards the hybridism and instability that currently influence the short story genre, making the definition of generic or semiotic “frontiers” problematic and turning into provisional the usual seasoned classifications and categories. At the same time, they emphasize the fluidity of the short story and its adaptability to the different languages, sociability and aesthetics of post-industrial urban societies.

The diversity and heterogeneity of contemporary cultural objects that in some way stem, directly or indirectly, from the short story – either from the traditional folk tale or from the literary short story – point clearly towards the “mutant” character of contemporary narratives, not only as far as the writing is concerned but also the ways and contexts of its transmission and the artistic languages used.

The subversion and hybridity of consecrated forms of the literary short story were addressed by several speakers, both in the fantastic short story (David Roas’ talk – “*Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real*” - analyses the mutations of the fantastic short story through irony and parody) and in the fairy tales (on the communications given by Aleksandra Komandera – “*Contes de fées aujourd’hui – continuations et/ou mutations*” – and Anabela Coutinho – “*Doroteia: o conto sem fadas*”). Also addressed was the experimental character of contemporary short story writing, which includes both the rewriting of short stories (Ana Raquel Fernandes, “*A bunch of fives*”) and the contaminations and amalgams of genres in one single book (analysed by Ana Casas in “*Cuentos intercalados y literatura oral en La puerta entreabierta* by Fernanda Kubbs (Cristina Fernández Cubas)”) and by Márcia Neves in “*Contemporaneidade e desumanização: o último ‘Centauro’, um objeto quase de Saramago*”.

The emergence of new forms of contemporary narratives, such as urban legends and microfictions, was questioned from the stand point of the theories of literary genres in three studies: “*La légende urbaine: le nouveau conte contemporain?*” by Aurore van Winkel, “*La micronouvelle est-elle une mutation du conte?*” by Cristina Álvares, and “*Microfiction, néologisme formel ou genre dégénéré?*” by France Darsu-Domecq. All these highlighted the specificity of these new forms and, in the case of microfictions, the difficulty of integrating them in the short story genre.

Micronarrative poetics were analysed in various interventions, stressing the plural and intersemiotic character of these narratives further reinforcing their ambiguous placement within a genre. Such is the case of Tania Hershman’s paper, “Rhyme and Reason in the Reading Aloud of Microfictions”, and the case studies “*Short movies de Gonçalo M.Tavares*” by Rita Patrício, “*Grogotó!* by Evandro Affonso Ferreira - “*como narrar a cidade com palavras sonoras?*” by André Corrêa de Sá and “*Augusto Monterroso: a brevidade na diversidade*” by Ana Fernandes.

A collection of essays studied the adjustments and recreations of traditional folk tales by combining different artistic languages, analyzing the effects of transmedial strategies, and also the contextual changes in the status and contemporary reception of short stories. This is the case of the essay by Caroline Ziolkow on several rewritings of Little Red Riding Hood by Sarah Moon, "*Conte et évolution Transmediale urbain imaginaire*"; the study by Natália Alves on "The retelling of the tale in the digital age" ("*O reconto do conto na era digital*"), and also the analysis of Yassaman Khaeji on the change of status of the traditional oral tale with its relocation to another country - "*Conte raconté autrement: pardeh khani en Iran, théâtre d'objet en France*".

This plasticity of the short story, which builds new artistic objects by dialogue with/ fusion of different artistic languages, is also evident in the resurgence of the oral short story in contemporary urban societies.

Resuming to a traditional art in a different time and context, from the past to contemporary, from rural to post-industrial urban – involved the recreation of the traditional repertoires, but also the creation of new ones, new communication strategies (using the word and also other languages, such as music or images) other spaces and other public – creating a complex and diverse reality, an autonomous art created once again, from the merging of several others.

This phenomenon is approached in the studies of researchers such as Anne-Sophie Haeringer, on the history and the different trends of contemporary oral short story in France - "*Le conte aujourd'hui: Revisiter le partage entre tradition et performance*" and Igor Gil and Luis Carmelo on the resurgence of the story teller in Portugal: "*Pour un portrait en milieu urbain du conteur au Portugal*" and "*As narrativas de tradição oral no repertório dos narradores urbanos e o caso de António Fontinha*", respectively. The difficulties of "categorization" of the short story in performance are analyzed in the study by Eduarda Keating and Marie-Manuelle Silva - "*Pourquoi le conte contemporain ne se laisse-t-il pas définir?*". The current wealth of this form, and the urban and multidisciplinary character of the contemporary oral short story were clearly visible in the interventions of story tellers, namely through the conferences / performances of Abbi Patric - "*On ne transmet bien que ce que l'on cherche - itinéraire d'un chercheur conteur*" – and Pepito Matéo - "*Le conteur et l'imaginaire*". They were also to be found on

the brief testimonies of story tellers from a number of countries, also included in this volume.

The diversity of contributions from researchers, writers and story tellers included in this publication clearly demonstrates that the short story is today a cultural form in mutation, combining features of other literary forms and genres, and other arts and media, providing autonomous art objects which by their versatility, reach all types of readers / audience, proving its universal character. This plasticity and hybridity of the contemporary short story raises many questions, at the cultural, literary and artistic level, many of which have been outlined in the essays we now present, and deserve to be researched further in order to be developed in future work.

The research team of this project would like to thank all the researchers who agreed to contribute to this lively discussion. Our special thanks go to the advisor of the project, Professor Ziva Ben-Porat, who kindly contributed with her presence and her always relevant and challenging interventions; many thanks also to the Center for Humanistic Studies, which hosted, promoted and unconditionally supported this research.

Braga, December 2013

Eduarda Keating

Cristina Álvares

Joaquín Núñez Sabarís

Sérgio Sousa

Rita Patrício

Marie-Manuelle Silva

Salomé Osório

Igor Gil

Ana Carvalho

O CONTO: MUTAÇÕES GENÉRICAS
E INTERMEDIAS

MUTACIONES DEL CUENTO FANTÁSTICO: LA IRONÍA Y LA PARODIA COMO SUBVERSIÓN DE LO REAL

David Roas*
David.roas@gmail.com

23

A PRIMERA VISTA, el humor y lo fantástico no parecen combinar bien (y no hablo solo de literatura). Como es bien sabido, lo fantástico se basa en la confrontación entre lo real y lo imposible. Para que tal confrontación se produzca, las narraciones fantásticas se ambientan siempre en un mundo que funciona como la realidad cotidiana en la que habita el lector (es un reflejo de ésta). Porque su objetivo esencial es cuestionar, subvertir la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Y, con ello, provocar la inquietud, el miedo.^[1] Eso supone, por tanto, que el receptor experimenta una evidente empatía (no sólo emocional sino sobre todo intelectual) con los personajes del relato: como estos, él también siente que su propia idea de lo real es transgredida por el fenómeno fantástico que irrumpe en la historia de ficción.

Ahora bien, el humor descansa habitualmente en un proceso inverso: el que ríe necesita distanciarse del objeto de su risa para poder reír. Es decir, requiere que se atenúe o incluso desaparezca su empatía (su adhesión emocional) con el ser o situación que es objeto de su

MUTACIONES DEL CUENTO
FANTÁSTICO: LA IRONÍA
Y LA PARODIA COMO
SUBVERSIÓN DE LO REAL

David Roas

* Universitat Autònoma de Barcelona (España).

¹ Una exposición más detallada de mi definición de lo fantástico puede verse en Roas (2011).

risa. Como dice Henri Bergson, para reír es necesaria “una anestesia momentánea del corazón”. Evidentemente, dejo aparte el humor basado en el puro ingenio lingüístico, ajeno al proceso que acabo de describir.

El cine de terror fantástico nos proporciona un buen ejemplo al respecto. Yo he sido testigo de las inesperadas risas de algunos de mis alumnos durante la proyección en clase de la película *Nosferatu* de Murnau: acostumbrados a ciertos motivos y recursos formales del cine de terror actual, las limitaciones técnicas y la actuación, digamos, “histriónica” de los actores (propia, por otro lado, del cine mudo y de las técnicas teatrales expresionistas) provocan un distanciamiento crítico –no previsto por la obra- que puede volver cómicas unas imágenes que para los espectadores de la época sin duda fueron terroríficas. Si bien la figura del vampiro sigue siendo transgresora (pues no pierde su naturaleza imposible), el monstruo creado por Murnau ve atenuado su efecto inquietante sobre el receptor por culpa del anquilosamiento de los recursos formales empleados para representarlo. Eso explica que un cierto tipo de receptor puede sentirse distanciado de lo que ve y, por tanto, deje de experimentar esa adhesión emocional e intelectual antes comentada y termine riendo ante algo que no ha sido diseñado como un artefacto humorístico.

El humor negro es un perfecto ejemplo de la necesidad y eficacia del distanciamiento en el texto humorístico: en él, lo cómico se combina con elementos propios de lo terrorífico, lo fantástico o lo trágico para provocar la risa del receptor. Gracias a la distancia (intensificada por recursos como la hipérbole, la incongruencia o la parodia), ciertos temas y argumentos que provocarían –si se contemplaran desde otra perspectiva- terror, piedad, lástima o emociones parecidas, acaban generando en el receptor un innegable efecto humorístico. Un macabro microrrelato de Patricia Esteban Erlés (2012: 111) puede servir como perfecto ejemplo de lo que estoy planteando:

La cabeza del hombre que amó da vueltas en el interior de la lavadora, acompañada de una colada de desquiciadas bragas viejas. Ella sonríe cuando se encuentra con sus ojos de ahogado iracundo anegados de jabón, al otro lado del bombo. *Ya verás cómo pronto se te pasa el enfado, amor*, le dice mientras añade un cazo de suavizante aroma frescor de primavera y programa media hora más de centrifugado.

Así pues, como decía antes, emplear el humor en los textos fantásticos entraría -aparentemente- en contradicción con los principales rasgos estructurales y pragmáticos que definen dicho género. En otras palabras, introducir esa distancia frente a los hechos narrados provocaría la desaparición de la necesaria identificación que se establece en todo relato fantástico entre el lector y el personaje, tanto en lo que se refiere a la implicación emocional del primero, como a la proyección de su concepto de realidad en el texto (un concepto compartido por ambos). De ese modo, se establecería lo que podríamos denominar una “distancia de seguridad” frente a lo imposible, que desvirtuaría el posible efecto fantástico de la historia narrada.

Sin embargo, en la última década un buen número de autores están combinando en sus cuentos lo fantástico y el humor (a través de la ironía y la parodia), demostrando que dicha combinación funciona, puesto que, pese a la presencia de elementos humorísticos, dichos relatos siguen teniendo la dimensión y efecto inquietantes que definen lo fantástico.

Aunque dicha hibridación de lo fantástico y el humor puede detectarse en los relatos de un amplio número de escritores actuales en varias lenguas, he utilizado como base de mi exploración únicamente la obra de algunos cuentistas españoles actuales (todos ellos también cultivan -con más o menos asiduidad- el microrrelato): Fernando Iwasaki, Ángel Olgoso, Manuel Moyano, David Roas, Félix J. Palma, Patricia Esteban Erlés, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Miguel Ángel Zapata o Andrés Neuman. A ellos dediqué unas breves páginas del último capítulo de mi ensayo *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011), que me propongo ampliar en este trabajo.

Antes de seguir, debo advertir que esta fusión de fantástico y humor no es un fenómeno exclusivamente actual, pues existen algunos (pocos) precedentes célebres (todos ellos, significativamente, publicaron sus cuentos en la segunda mitad del siglo XX): Julio Cortázar (sobre todo en sus *Historias de cronopios y de famas*), Julio Ramón Ribeyro, Virgilio Piñera, Julio Garmendia, Augusto Monterroso, Fredric Brown, Italo Calvino, Slawomir Mrozek o Yasutaka Tsutsui, por sólo citar algunos nombres muy representativos.

Sin embargo, pese a los precedentes citados, ese uso combinado de lo fantástico y el humor (sin que se pierda, insisto, el efecto inquietante) es un fenómeno poco habitual en la narrativa del siglo XX. Y

fue algo inexistente en la literatura del siglo XIX (afirmación siempre arriesgada pues seguro que olvido alguna excepción destacable: quizá podría pensarse en algún relato de Maupassant, como “Qui sait?”, aunque éste no alcanza la dimensión irónica de los textos actuales a los que enseguida voy a referirme).

Asimismo, debo advertir que no incluyo aquí el gran número de cuentos grotescos publicados desde principios del siglo XIX que emplearon recursos y temas propios de lo fantástico, pero con el objeto de provocar un efecto diferente: basta citar “Loss of Breath” (1832) y “How to write a *Blackwood* Article” (1838), de E.A. Poe, “La nariz” (1835), de Gogol, o un texto menos conocido pero tan delirante como los citados: “¿Dónde está mi cabeza?” (1892), del escritor español Benito Pérez Galdós. Todos estos cuentos grotescos van más allá de la creación de una impresión fantástica, puesto que la hipérbole y la deformación que los caracterizan conducen al relato hacia otro tipo de efecto: ni el narrador pretende que el lector acepte el suceso sobrenatural narrado, ni este último lo consume pensando en su posibilidad efectiva (como exige la pragmática del cuento fantástico).^[2]

La razón de esa escasez o inexistencia –antes de los inicios de la posmodernidad- de la fusión de lo fantástico con el humor se explica, a mi entender, en función de la idea de realidad dominante en cada una de esas épocas. A lo que hay que añadir otro factor (sobre el que volveré más adelante) que tiene que ver con la propia evolución de lo fantástico.

Trataré de explicar de forma sencilla la primera de esas razones. Durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX, podemos decir que la realidad era considerada una entidad estable y ordenada por leyes fijas e inmutables, y, por ello, susceptible de explicación racional. Dicho de otro modo: el ser humano confiaba en la realidad. Una visión que justificaría los términos en los que, por ejemplo, se expresaba Lovecraft en 1927 (ya bien entrado el siglo XX) en su célebre ensayo *Supernatural Horror in Literature*, cuando plantea que lo fantástico provoca una “suspensión o transgresión maligna y particular” de las “leyes fijas de la Naturaleza” (cito de la traducción española; Lovecraft 1984: 7).

² Una discusión más detallada acerca de las diferencias entre lo fantástico y lo grotesco sobrenatural puede verse en mis trabajos: Roas (2008) y (2010).

En otras palabras, los cuentos fantásticos eran un modo de cuestionar los límites de lo real, de imaginar excepciones y anomalías dentro de esa visión estable y objetiva del mundo. Esa ruptura –dentro de los márgenes de la ficción- de la estabilidad de lo real explica (a mi modo de ver) el tono siempre “serio”, trágico, catastrófico, de la mayoría de cuentos fantásticos del siglo XIX y de buena parte del XX.

Esto cambiará con la Posmodernidad y con la nueva idea de realidad que viene con ella, producto de los avances en física, mecánica cuántica, filosofía o cibernética. Como expongo de forma mucho más detallada en Roas (2011: 11-42), la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única para convertirse en una entidad incomprensible y caótica que escapa por completo a nuestra capacidad de comprensión y control. La realidad se concibe, entonces, como una construcción artificial de la razón: en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, lo que hacemos es elaborar modelos culturales ideales que superponemos a un mundo que consideramos indescifrable. Dicho de otro modo, la realidad ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). Se hace evidente que ya no puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo o infalible de ésta.

Ello explica que mientras los escritores del siglo XIX (y también algunos del XX, como Machen o Lovecraft) escribían relatos fantásticos para proponer excepciones a las leyes físicas del mundo, que, como decía antes, se consideraban fijas y rigurosas, los autores de los siglos XX y XXI, una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de ésta como construcción sociocultural, escriban relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo.

Así pues, lo fantástico posmoderno asume que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos. Pero lo esencial es que dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico. Porque su objetivo esencial sigue siendo cuestionar dicha idea. Y esto es así porque la *experiencia colectiva de la realidad* mediatiza la respuesta del receptor: seguimos percibiendo la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte

de expectativas respecto a lo real, en el que no sólo están implicados los nuevos presupuestos científicos y filosóficos, sino también lo que, más allá de definiciones ontológicas, denomino “regularidades”, que establecemos en nuestro trato diario con lo real y mediante las cuales codificamos lo posible y lo imposible. Lo fantástico descansa sobre la necesaria *problematización* de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real.

Y la ironía y la parodia son una forma excelente de poner esto en evidencia: el escepticismo posmoderno ante la idea de una realidad estable y ordenada propia del siglo XIX, permite, por tanto, introducir esa distancia irónica y abre la puerta para que lo fantástico pueda combinarse con el humor como vía de subversión e impugnación de nuestra idea de realidad (incluido el propio ser humano).

Aunque hay que tener en cuenta un aspecto esencial: los relatos fantásticos a los que me refiero no están contruidos para provocar la carcajada, lo que supondría la anulación del efecto inquietante en beneficio de lo cómico. Lo que sus autores hacen es combinar lo fantástico con la ironía y la parodia para potenciar el efecto distorsionador de sus relatos, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud.

Por esto, la noción de parodia que estoy manejando se aleja de esa concepción tradicional de la misma, que la entiende –reduccionista- como un juego especular con un texto determinado que busca crear sólo un efecto humorístico, tal y como ocurre, por citar solo un ejemplo muy célebre, en la película *Young Frankenstein* (1974), donde Mel Brooks reelabora humorísticamente la novela de Mary Shelley y las dos célebres películas de James Whale inspiradas a su vez en ella (*Frankenstein* y *The Bride of Frankenstein*).

Como advierte Linda Hutcheon en *A Theory of Parody* (1985), la parodia ha dejado de ser un fenómeno vinculado a la intención del autor y a la inscripción de una serie de señales en el texto, para convertirse en una actitud de lectura, una forma desenfadada y autoconsciente de enfrentarse a ciertas manifestaciones culturales. Como decía antes, la perspectiva paródica permite el distanciamiento de la realidad necesario para la expresión del escepticismo posmoderno.

La propia Hutcheon, en otro ensayo esencial, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction* (1988), afirma que el escepticismo general que caracteriza a la Posmodernidad se traduce retóricamente en el recurso a la ironía, la parodia y el juego, empleados para impugnar varios conceptos fundamentales: la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto y la coherencia y las fronteras entre discursos, géneros, artes y disciplinas. Se plantea, así, una ruptura y contestación frente a lo establecido. No es extraño que Hutcheon conciba la parodia como metonimia del arte contemporáneo. O que Baudrillard (2006: 29) afirme, a su vez, que la ironía se ha convertido en la “forma universal y espiritual de la desilusión del mundo”.

Voy a detenerme en un cuento que creo sintetiza buena parte de lo que estoy exponiendo: “Venco a la molinera”, de Félix J. Palma. Todo lo que en él ocurre tiene su origen en el encuentro con una palabra desconocida: el *venco* del título. Una nueva palabra que, y eso es lo esencial e inquietante, implica un nuevo (y desconocido) referente, que, a su vez, arrastra consigo un nuevo orden de realidad. Así, la transgresión del lenguaje ordinario subvierte la propia percepción de lo real.

El protagonista, después de un accidentado viaje en avión (sufre terribles turbulencias), regresa a casa. Antes de ausentarse, le había pedido a su vecina Berta que, además de cuidarle el piso, le recomendase alguna receta fácil pero con la que pudiera impresionar a su amiga Mónica. Ésta le deja pegada en la puerta del frigorífico la receta del “Venco a la molinera”. Como es de suponer, el protagonista reacciona con sorpresa, pues la palabra *venco* no le suena en absoluto. Incluso piensa que debe tratarse de algún pescado o de alguna sofisticada exquisitez culinaria.

Pese a todo, baja al supermercado y allí comprueba que el *venco* no sólo existe, pues hay un congelador lleno, sino que, encima, es muy parecido al pollo. Como vemos, todo incide en la aparente normalidad del asunto. Digamos que, por ahora, el problema parece ser del protagonista (escasos conocimientos zoológicos) y no de la realidad.

Después de hacer la compra, regresa a casa y se pone a cocinar. Para ello se viste con un delantal que compró días atrás para impresionar a Mónica (y que considera ridículo pues está decorado con unos incoherentes pollos azules; después se entenderá por qué menciono este detalle). Cuando llega Mónica, pese a lo que él esperaba, no se muestra

impresionada con el venco. Lo que vuelve a acentuar su normalidad. Es entonces cuando se produce el segundo acontecimiento extraño: el protagonista le dice que él hubiera preferido cocinar pollo, a lo que Mónica responde que nunca ha oído esa palabra. Incluso le pregunta si se trata de algún tipo de pescado (la misma reacción que tuvo él con el venco). El protagonista necesita entender lo que ocurre y acude a la enciclopedia para demostrar el error de su amiga. Pero en el tomo ORNI-PROS *pollo* no aparece. Ése es el momento en el que su mundo empieza a resquebrajarse. La enciclopedia, un instrumento que ordena y legitima (en tanto que institucionaliza y hace compartida) nuestra realidad, hace todo lo contrario: corroborar el fenómeno imposible (tal y como le ocurre al Borges protagonista de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). Y, como el lector ya suponía, lo que le espera en la enciclopedia, en su correspondiente posición alfabética, es la palabra *venco*: “La definición lo tildaba de cría de ave y, en particular, de la gallina, plato de mesa habitual, fuese frito o asado, y el dibujo me lo mostraba en un corral, atiborrándose de pienso, el plumaje de un inesperado color azul suave, las patas gruesas y cortas y la cola rematada en una llamativa pluma naranja” (Palma, 1998: 95). Los mismos pájaros azules que aparecen dibujados en el ridículo delantal con el que quería impresionar a Mónica.

A partir de aquí, el relato gira en torno a las comprobaciones y reflexiones que hace el protagonista para poder comprender (y aceptar) lo que le está ocurriendo. Y todo le demuestra que, pese al enorme parecido, la realidad en la que se encuentra ya no es la misma, que se ha producido –utilizo sus expresiones– un “trasvase” entre “dimensiones paralelas”, y que, a falta de otra explicación racional, él achaca a las terribles turbulencias experimentadas en su vuelo de regreso, utilizando un evidente tono irónico para expresarlo (pues ni él mismo puede creerlo), comparando incluso su experiencia con ficciones televisivas al estilo *The Twilight Zone*:

El pollo no existía ahora, al parecer nunca había existido; en su lugar, aunque menos discreto, había algo llamado venco, aquello que Berta, respetando mis ruegos de simplicidad, me había recomendado cocinar. Aceptar eso suponía, sin embargo, admitir que aquella realidad no era la mía, que me encontraba en otro mundo, quizá en una de esas dimensiones paralelas tan de moda en televisión, una réplica exacta en todos sus detalles,

salvo en el ya mencionado. Pero, ¿desde cuándo habitaba un mundo que no era el mío? ¿Cuándo había tenido lugar el trasvase? El pollo era mi único referente con la realidad perdida [...]. la cortísima vibración de turmix que experimentamos antes de aquella especie de salto mortal sobre nosotros mismos, aquel desagradable desprendimiento del alma [...] Aquél debió de ser el momento de nuestro trapicheo dimensional. El resto del viaje transcurrió ya en la dimensión contigua, sin duda; la nuestra debió de haberse desfondado justo por aquel sitio, arrojándonos sin remisión a la realidad vecina, aquella realidad sin pollos en la que ahora me encontraba atrapado (Palma, 1998: 95-96).

Entonces surge en él un temor doble: por un lado (y así será), que el vengo no sea la única anomalía de esta nueva realidad; y, por otro, saber que siempre va a estar fuera de lugar porque ese mundo no es exactamente el suyo, pero es donde forzosamente debe vivir. Una realidad muy parecida a la suya, tan habitable como la original... pero sin pollo.

Así pues, inicialmente, podemos sonreír ante la absurda idea de un mundo sin pollo que se plantea en “Vengo a la molinera”, o burlarnos de la reacción –a veces ridícula– del protagonista; pero es una sonrisa que muere en los labios cuando comprendemos el desazonante sentido de ese relato, cuando, inevitablemente, compartimos con el personaje su inquietud ante la disolución de su realidad. Porque es la nuestra.

Ello explica también la reacción de los personajes: si, como decía antes, los personajes fantásticos del siglo XIX y buena parte del XX se comportan siempre de forma trágica (a veces incluso patética), los personajes fantásticos posmodernos, aun sabiendo que están en contacto con lo imposible (y lo imposible siempre será fantástico, por incomprensible y, por ello, inquietante), reaccionan de forma mucho menos dramática: insertos en el nuevo orden de realidad generado por la irrupción de lo fantástico, da la sensación de que están tan perdidos en esa nueva realidad como en la que inicialmente habitaban. Aunque, inevitablemente, y de ahí su efecto fantástico, ese deslizamiento entre realidades siempre resulta traumático, porque es imposible. Algo que el personaje debe asumir sin llegar nunca a poder comprenderlo.

Otro buen ejemplo lo tenemos en varios cortometrajes hiperbreves del director español Nacho Vigalondo que él mismo ha bautizado Nano SciFi Tales: en ellos el toque humorístico no sólo no estropea el efecto

fantástico, sino que potencia lo inquietante de la situación, añadiendo una vuelta de tuerca más a una situación ya de por sí delirante. Me detengo en el titulado *Clock. Nano SciFi Tale #3* (el lector puede verlo aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=stoFzMgFSCw>); en él se muestra a un individuo (interpretado por el propio Vigalondo) que rebusca en un pequeño arcón, del que saca un viejo despertador. Lo enseña a cámara sonriendo y después se pone a mover las manecillas (como si quisiera comprobar que estas funcionan). Mientras lo hace, a través de la ventana que tiene al lado, se ve cómo el tiempo se mueve hacia adelante y atrás (anochece y vuelve a ser de día en un instante), sin que él se dé cuenta de lo que está provocando.

Así pues, como resulta evidente en el cuento de Palma y en los microcortos de Vigalondo, lo que en ellos se narra, como decía, pese al evidente tono irónico, no pierde su condición de imposible (fantástico) y deja a los personajes inmersos en un mundo extraño y amenazante. Un nuevo orden de realidad que deben habitar, porque no hay escapatoria posible. Una sensación de inquietud que se transmite directamente al receptor.

Los ejemplos comentados nos conducen hacia el otro factor esencial que puede explicar el uso del humor como recurso de la nueva narrativa fantástica y que tiene que ver directamente con su propia evolución.

A mi entender, la ironía y la parodia permiten a los escritores explorar nuevas vías de expresión para lo fantástico, nuevas formas de llevar a cabo una (siempre) necesaria actualización de sus motivos y convenciones. Unos motivos y convenciones que, con el paso del tiempo, se han automatizado (utilizando la expresión acuñada por los formalistas rusos), haciendo previsibles el argumento o la trama, por lo que dejan de cautivar al lector/espectador. La historia de lo fantástico es una historia marcada por la constante necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor el género (y con la llegada del cine, mucho más), lo que obliga a los creadores a afinar el ingenio para dar con motivos y situaciones insólitos que rompan las expectativas de éste. Así, la evolución de lo fantástico ha estado siempre marcada por dos aspectos que están íntimamente relacionados: una progresiva e incesante intensificación de la cotidianidad, unida a una constante búsqueda de nuevas formas de comunicar, de objetivar lo imposible.

La ironía y la parodia son, por tanto, dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantástico. De ese modo, motivos que tratados a la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por ello, pre-visibles), son renovados gracias al tratamiento irónico y/o paródico, sin que, como decía antes, ello implique la pérdida de su dimensión inquietante. Porque no son relatos humorísticos.

Así, por ejemplo, gracias al juego paródico (necesariamente inter-textual), muchos de estos relatos se estructuran mediante un inteligente juego con los tópicos destinado a trastocar las expectativas del lector suscitadas por el conocimiento de tales tópicos. Eso es lo que sucede en el excelente “La mujer de blanco”, de Iwasaki (2004: 26):

Quando les conté que había visto a una señora vestida de blanco vagando entre las lápidas, un helado silencio de almas en pena nos sobrecogió. ¿Por qué seguían volviendo después de tantas bendiciones, conjuros y exorcismos?

Después de todo la mujer de blanco era una aparición amable, siempre con un ramo en los brazos y como flotando a través de la niebla, pero igual nos abalanzamos sobre ella en cuanto pasó delante de la cripta.

Nunca más regresó a dejar flores en el viejo cementerio.

Como vemos, lo que se anuncia en el tópico título es convenientemente invertido en el texto, gracias al juego con las expectativas del lector ante imágenes perfectamente codificadas en la tradición fantástica, pues el verdadero fenómeno imposible no está en la mujer del título, en esa “señora vestida de blanco vagando entre las lápidas”, en esa “aparición amable [...] flotando a través de la niebla”, como Iwasaki pretende hacerle creer al lector. La inversión irónica, el juego lúdico con los tópicos, la broma cruel de que es objeto la pobre mujer a manos de los fantasmas, y, con ello, la sorpresa divertida del lector, son factores que, como resulta evidente, no anulan la dimensión ominosa de la historia. Porque seguimos presenciando un acontecimiento imposible (ahí está la esencia de este tipo de relatos). A lo que hay que añadir otro aspecto fundamental que potencia la fantasticidad de la historia: la voz que narra está al Otro lado, es el propio ser fantástico el que nos cuenta esa delirante aventura.

Esa voz que viene del otro lado –y el hecho de que nosotros podamos escucharla- subvierte los códigos que hemos diseñado para pensar y comprender la realidad. De ese modo, en este tipo de relatos lo imposible surge de la propia emisión de la historia, que, al mismo tiempo, convierte también la lectura en un acto fantástico.

Así pues, y ya para terminar, recordar que lo fantástico posee unas convenciones (formales, pero, sobre todo, temáticas y pragmáticas) bien definidas que los escritores adoptan (situándose, así, en una tradición) y que los lectores esperan encontrar en los textos, pero que, al mismo tiempo, tales convenciones son susceptibles de ser modificadas en función de las variaciones en la concepción y representación de lo real y el individuo, siempre con la intención de inquietar al lector con la irrupción de lo imposible.

La narrativa fantástica posmoderna, a la vez que sigue empleando motivos y recursos que podríamos calificar de tradicionales (el fantasma, el doble, el vampiro, la alteración de las coordenadas espaciales y/o temporales...), eso sí, actualizados y adaptados para la expresión de las nuevas ideas sobre realidad e identidad, ha ido incorporando nuevos recursos formales y temáticos, como la metaficción, la metalepsis, las transgresiones lingüísticas, o los juegos con el humor.

Como he tratado de demostrar, la mezcla de lo fantástico con la ironía y la parodia potencia el efecto distorsionador del relato, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud.

Bibliografía

- BERGSON, Henri (2008), *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza [1900].
- BAUDRILLARD, Jean (2006), *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2012), *Casa de muñecas*, Madrid, Páginas de Espuma.
- HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody*, Londres, Methuen.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, Londres, Routledge.

- IWASAKI, Fernando (2004), *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de Espuma.
- LOVECRAFT, H.P. (1984), *El horror en literatura*, Madrid, Alianza.
- PALMA, Félix J. (1998), *El vigilante de la salamandra*, Valencia, Pre-Textos.
- ROAS, David (2008), “En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX”, en Montserrat Amores y Rebeca Martín (eds.), *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 203-222.
- ROAS, David (2010), “La risa grotesca y lo fantástico”, en Pilar Andrade, Arno Gimber y María Goicoechea (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Berna, Peter Lang, pp. 17-30.
- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.

CONTE, PROPOS INTERMEDIAL ET IMAGINAIRE URBAIN

Caroline Ziolkko*
carziolkko@hotmail.com

37

.....
CONTE, PROPOS
INTERMEDIAL ET
IMAGINAIRE URBAIN
.....

Caroline Ziolkko

DANS LE SILLAGE DE WALT DISNEY, les films d'animation, clips, courts, ou longs métrages ont adapté, détourné, réactivé – souvent avec succès – des contes anciens. L'exposition internationale *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney* (Adoux & Boutiny, 2006) – présentée de Paris, à New York, à Montréal, etc. – retraçait l'hybridation du conte contemporain, entre l'héritage d'un imaginaire littéraire européen et les moyens techniques évolutifs des productions hollywoodiennes. De récentes recherches ont révélé la collaboration de Salvador Dali avec ces studios (Adoux & Boutiny, 2006). Ce projet, resté semble-t-il à l'état d'ébauche, indique cependant une tentative originale de création interdisciplinaire voire intermédiaire. Cette approche pose plusieurs questions distinctes mais indissociables : celle de l'adaptation du conte traditionnel à la production cinématographique grand public ; celle de l'adaptation du conte traditionnel par un auteur-créateur indépendant et plus autonome – car ciblant un public plus restreint – ; et enfin, celle de la réception individuelle et autonome – aujourd'hui

* Ecole Supérieure des Beaux Arts, Montpellier, France.

rendue possible par le numérique, sur DVD ou autres supports personnels, nomades et bien entendu interactifs.

Cibler ici la question de l'actualisation du conte classique et de sa mise en image par un auteur indépendant conduit à interroger premièrement l'évolution de la structure narrative du récit fictionnel. Ce qui amène ensuite à questionner le type d'écriture narrative adoptée, et la relation entre le propos textuel et le propos iconique développé par l'auteur. Enfin, c'est l'actualisation de l'imaginaire véhiculé qui peut être considérée. Partant d'un cas précis, cet article propose de résumer différentes études portant sur le rapport texte-image; la création fictionnelle multimédia créative initiée dans le cadre d'un travail d'auteur indépendant; et l'évolution de l'écrit vers la microfiction mise en relation avec des photographies plasticiennes dont l'interprétation est particulièrement ouverte et complexe.

Les créations de Sarah Moon permettent ici d'interroger les modalités d'actualisation du conte classique qui – proposé sur livre et DVD – sont déplacées d'une transmission traditionnelle par l'écrit et la lecture vers une diffusion interpersonnelle – impliquant le conteur et l'auditeur dans un processus interactif, dans lequel, au-delà de l'écran, le conteur-auteur est ici présent par le récit, la voix et l'image.

Sarah Moon. Photographie créative et fiction narrative

Peu de photographes ont illustré des contes. Rares sont ceux qui ont assumé la prise en charge du texte et de l'illustration d'un ou de plusieurs contes. Très peu ont imaginé des productions multimédia. Les photographies, publications et films de Sarah Moon (Moon 1998) constituent donc un cas d'étude pertinent pour l'étude d'une telle approche.

Sarah Moon – initialement modèle, et connue à partir des années 1970, pour ses photographies décalées et subjectives pour Vogue, Cacharel, Sonia Rikyel – instaure très tôt sur ses clichés une ambiance onirique, où se côtoient dans l'esthétique des premières images sur plaque de verre mais aussi l'atmosphère simple et réservée des années 1930 – qui ont caractérisé ses créations publicitaires pour Cacharel.

Ce chronotope fictionnel – introduit par un jeu d'hybridations technologiques, de choix de modèles, de décors et d'ambiances visuelles et stylistiques insolites – identifie l'ensemble du travail de cette artiste.

L'ambiguïté du propos photographique, oscillant entre art et communication, tient ici autant à la plasticité de l'image qu'à ses capacités narratives plurielles – où un imaginaire de l'artiste et celui du récepteur se rejoignent sur le terrain du rêve et de la poésie. Dans son propos fonctionnel pour le prêt-à-porter, la photographe pose, en filigrane, à travers l'évocation feutrée d'une féminité provinciale et quelque peu déphasée la question du passé, du souvenir et d'une mémoire mélancolique. L'imprécision du rendu des décors, où sont cadrés ces personnages fragiles, développe un niveau supplémentaire de mystère dans ces fragments de récits sans parole dont la narrativité s'exprime en termes de microfiction.

Optant récemment pour une production autonome, Sarah Moon actualise d'un regard photographique plasticien, une édition du célèbre conte de Perrault, *Le Petit Chaperon rouge* (Perrault, Moon, 1983). Suivra alors une suite de productions personnelles où l'artiste réécrit et met en image quatre contes – initialement écrits par Charles Perrault et Hans Christian Andersen –, évoquant chacun, sous un autre titre, une microfiction, un décor, des personnages et un imaginaire actualisés. Ce sera : *Circuss* (2003), *Le Fil rouge* (2005), *La Sirène d'Auderville* (2007), et *L'Effaie* (2004). Un DVD accompagne chaque publication (Moon, 2003), (Moon, 2004), (Moon, 2005), (Moon, 2007). Le CNDP édite ensuite pour un public scolaire, sur un seul DVD, *Quatre contes* (Moon, 2008). Réalisée dans une perspective sémiologique, une observation comparatiste de ces quatre créations (Ziolko, 2010) s'intéressait à l'originalité de cette actualisation plasticienne. Ici, avec *Le Petit Chaperon noir* (2004), l'accent est porté sur l'utilisation des structures narratives et l'évocation de l'imaginaire urbain. Ces derniers points caractérisent le propos de l'artiste et, au-delà, une reformulation originale et créative de la narration fictionnelle, soit pour un *Lecteur Empirique*, soit par un *Lecteur Modèle* – selon les définitions d'Umberto Eco (Eco : 1996).

Identifier comment l'auteur actualise la structure narrative du conte permet ainsi de comprendre comment s'articulent ces microfictions et en quoi elles s'éloignent ou se rapprochent d'autres formes éditoriales ou cinématographiques.

Structure narrative et contes contemporains

L'adaptation cinématographique de contes anciens par Walt Disney, réintroduisait les structures narratives et les thématiques d'anciens contes européens, tout en actualisant les décors, situations, personnages, voire contenus narratifs et épilogues, en fonction d'une demande nouvelle. Ainsi, les graphistes de Walt Disney – qui disposaient d'ouvrages illustrés et d'originaux de Gustave Doré, Benjamin Rabier, Daumier et autres célèbres prédécesseurs (Adoux & Boutiny, 2006) – sont-ils parvenu à créer un imaginaire visuel hybride symbolisant la transposition du conte populaire européen dans un contexte nord américain évolutif.

L'évaluation des modifications introduites par une écriture plus synthétique et l'adjonction de visuels hautement polysémiques se basent ici sur l'étude des variations du conte populaire identifiées selon les principes de narratologie par Vladimir Propp (Propp, 1970 : 28-37). Cette approche comparatiste permet de comprendre comment, à partir des trente et une fonctions narratives identifiées par Propp (Propp, 1970 : 202-249) s'articulent *Le fil rouge*, *Circus*, *L'Effraie*, *La sirène d'Auderville*, et *Le Petit Chaperon noir*. Ces trente et une fonctions narratives sont-elles ici effectivement présentes? Les trois catégories de regroupement des fonctions par séquence sont-elles mises à contribution de manière équivalente? Les mêmes sept profils de personnages apparaissent-ils dans ces réécritures? La sphère d'action de chacun de ces personnages remplit-elle ici la même fonction?

Ces différentes questions – abordées ici à partir d'une lecture subjective des scénarios qu'une approche plus méthodique ne pourrait que confirmer – conduisent aux constats suivants. Premièrement, les fonctions narratives subissent une réduction drastique. On note seulement entre trois et cinq fonctions narratives différentes par film. Leur répartition par séquence est également surprenante. Dans deux cas, seulement, figurent les trois séquences – la séquence préparatoire : fonctions 1 à 7; la première séquence : fonctions 8 à 18; et la deuxième séquence : fonctions 19 à 31 sont effectivement présentes. Dans les trois autres cas, seules les deux premières séquences apparaissent. Le second constat concerne le nombre et le profil des personnages identifiés, ceux qui sont évoqués par le texte ou visuellement représentés.

Parmi les sept profils : l'Agresseur, le Donateur, l'Auxiliaire, le Mandateur ; l'Objet de la quête; le Héros, le Faux Héros, Sarah Moon ne retient qu'entre deux et sept personnages. Dans *Le Petit Chaperon noir*, seule la fillette est visualisée sur plusieurs plans du film ou clichés illustrant la publication. L'agresseur est symboliquement évoqué par une automobile et un chien. L'ombre gigantesque d'un loup – ou celle du chien accompagnant le véhicule –, affrontant la fillette s'affiche sur un mur délabré comme seule éventuelle référence au conte traditionnel.

La Sirène d'Auderville, présente, pour sa part, plusieurs Agresseurs – des chirurgiens mafieux –, et plusieurs Auxiliaires – les sœurs de la petite sirène vivant au fond des mers. Mais, dans la plus part des cas, la photographie concentre l'action autour d'une figure principale, ce qui permet au lecteur de s'identifier très directement avec ce personnage tout en laissant librement jouer son imagination pour donner corps aux autres protagonistes.

Le dernier constat porte sur la *sphère d'action* de chacun des personnages. Leur nombre correspond donc à celui des personnages. Mais en termes de description, de représentation visuelle et de développement discursif, leur importance respective – à l'écran ou dans la publication – varie. Le conte, comme toute fiction, permet la mise à distance. « En lisant un roman, nous fuyons l'angoisse qui nous saisit lorsque nous essayons de dire quelque chose de vrai sur le monde réel » (Eco : 117).

La tension narrative évolue rapidement entre les deux premières séquences de chaque conte – entre l'amorce et la conclusion rapide de la situation. Tout développement est ici réduit sinon éludé. L'action n'en est que plus percutante. C'est le principe même de la micronouvelle, voire d'autres formes de récits très brefs comme les nouvelles en trois lignes (Alvares, 2011) focalisant l'attention sur les catégories narratives espace, temps, personnage, action. Mais cette formulation elliptique, c'est aussi le principe du traitement de l'information médiatique et de faits divers dans la presse à grand tirage, voire de la rhétorique publicitaire. Le minimalisme du récit, pour *Le Petit Chaperon noir*, peut rendre la réception du conte problématique – même pour des adultes qui apprécient la plasticité de l'image et le talent de l'auteur. Par contre les films qui présentent d'avantage de personnages et dont la structure narrative est plus complexe sont d'avantage appréciés – comme cela a été constaté lors de différentes diffusions dans le cadre d'une

formation artistique supérieure. Il semble donc que la formulation toujours plus concise des messages écrits soit perçue comme évidente et efficace quand elle fonctionne seule, ou lorsqu'elle est accompagnée de visuels graphiques ou photographiques minimalistes, selon les normes de la presse à grand tirage et de la publicité. L'adjonction de visuels relativement complexes et de micro-récits semble, pour sa part, relever ici d'un mode de création expérimental innovant et, à ce titre, solliciter une plus grande participation de la part du récepteur. Aussi il est intéressant d'observer attentivement l'interrelation texte-image dans les contes.

Fiction narrative, propos textuel et propos iconique.

Les contes de Sarah Moon s'apparentent-ils effectivement au genre littéraire de la micronouvelle ? Chaque page de ses publications s'inscrit-elle dans la formule des nouvelles en trois lignes ? Quel propos intermédial s'instaure ici entre le texte et l'image ? La mise en écho du visuel et du rédactionnel souligne ici que le texte adopte la forme incisive et le ton neutre d'un propos évènementiel relatant un fait divers anodin. Cependant, il réintroduit, sous couvert de l'autofiction, la présence du conteur, témoin et narrateur. Entre photographie et micro-récit, le conte invente sa propre formule d'une fiction narrative plasticienne, intermédiaire, ouverte.

L'opposition entre ce registre littéral, ou vocal, et une mise en image plasticienne intrigue, percute et captive d'autant plus l'attention du récepteur. Cette hybridation n'est pas fortuite, elle s'inscrit ici dans la continuité d'une longue pratique artistique professionnelle.

Pour chacun des cinq contes, le choix du titre est un repère essentiel à trois niveaux : celui de la structure, de la forme et du contenu narratifs. Et ceci, tout en permettant au récepteur d'identifier la filiation de la fiction proposée avec un conte ancien largement connu, le titre ancre l'innovation dans une certaine tradition narrative dont la forme et le fond, voire ici l'imaginaire, vont être actualisés, perturbés, ou pervertis en faveur d'autres propositions. La réécriture de *Barbe bleu* s'intitule *Le Fil rouge*. Ce fil conducteur amène une jeune fille, séquestrée par un *serial killer*, à découvrir ce qui l'attend derrière une porte fermée à clé. Ce fil couleur de sang conduira pendant l'imprudente

apprentie chanteuse vers la liberté, loin de son faux imprésario. Ce fil rouge apparaît graphiquement sur l'image. Intégré au récit il fait donc appel à l'imaginaire visuel du récepteur. De son côté, *Le Petit Chaperon noir* fait très précisément référence au personnage, habillé de rouge, dans le conte de Perrault. Mais la qualité colorée évoque également, ici, l'univers du roman policier. Ce qui laisse immédiatement imaginer un dénouement lugubre. Même si, finalement, on peut imaginer que la fillette ici est victime d'un cauchemar. D'autre part l'univers monochrome des visuels, le traitement graphique de la publication et du film suggèrent tout au long du récit un clair-obscur inquiétant. La Traction Avant Citroën noire qui traque l'enfant le long des ruelles sombres évoque aussi la couleur de ces mêmes véhicules utilisés par les occupants lors de la Seconde Guerre mondiale alors que ceux de couleur verte étaient utilisés par les Alliés. Le titre ne fait pas simplement référence au conte, mais à une tradition littéraire qu'il réactive en transposant l'action dans le registre d'un fait divers policier, rapporté en termes elliptiques par un article de presse. Il sollicite donc la participation active du récepteur qui, tout en sachant qu'il s'agit d'un récit fictionnel, se voit confronté à des indices précis évoquant, au-delà de la mémoire de l'auteur, la mémoire commune des survivants de la dernière guerre mondiale.

Dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* Umberto Eco affirme : « Aborder un texte narratif signifie adopter une règle fondamentale : le lecteur passe tacitement un pacte fictionnel avec l'auteur, ce que Coleridge appelait la « suspension de l'incrédulité ». Umberto Eco précise même « le lecteur doit savoir que le récit est une histoire imaginaire, sans penser pour autant que l'auteur dit des mensonges » (Eco, 1996 : 101). Comment, dans un micro-récit, établir ce protocole ? Pour assurer cette « suspension de l'incrédulité », Sarah Moon publie le cliché monochrome d'un châssis tendu d'une toile blanche sur laquelle est imprimée la photographie d'un sous-bois. Au premier plan, une fillette, cheveux au vent, projette son ombre sur ce décor – d'environ 3m x 4m – implanté au centre d'une petite rue pavée, sombre et déserte. Au bas de cette double page, cette phrase de Charles Perrault : « C'était la plus jolie qu'on eut pu voir... ». (Perrault, Moon, 2002). Cette mise en abyme de cadrages monochromes rappelle au lecteur la présence de Sarah Moon venue réactiver, non seulement un texte ancien mais

aussi un imaginaire initial bucolique et désuet, mais aussi intégrer un tragique fait divers dans un contexte périurbain très banal.

Pour illustrer le texte de Perrault, la photographie utilise à plusieurs reprises le cadran d'une pendule. Au-delà du fameux *Il était une fois* introductif, la reprise de ce cadrage de plus en plus rapproché, indique au lecteur que, d'une page à l'autre, le temps s'écoule. Si l'horloge ponctue l'emploi du temps de la fillette, l'heure enregistrée précise l'heure à laquelle elle quitte son village. L'enquête démarre sur cet indice précis *Le Petit Chaperon rouge*, « [...] passant dans le bois, rencontra compère le loup... » à minuit moins cinq. Quand ce dernier déclare « C'est pour te manger », il est 5 heures. Sur la double page suivante, l'ombre géante du quadrupède, dominant la frêle silhouette de l'enfant, se projette sur un mur décrépît. Ces clichés plus allusifs que réalistes permettent cependant d'établir la chronologie du drame.

Même plasticienne, la photographie est donc utilisée ici comme indice et trace et, pour enregistrer un évènement passé, vu et photographié. L'action s'inscrit donc dans une certaine réalité, celle d'un conte photographique qu'il est dès lors difficile de dissocier du fait divers. Sarah Moon joue en effet, à plusieurs reprises, sur les différents registres photographiques, par exemple avec un cadrage permettant pratiquement d'identifier le numéro de la plaque minéralogique de cet inquiétant véhicule garé devant la maison... quand « il ferma la porte et s'alla coucher dans le lit de la grand-mère, en attendant le petit chaperon rouge... ».

Page après page, la surprenante concision du texte prend la forme d'une nouvelle en trois lignes à laquelle s'opposent les possibilités d'interprétation plurielle de chacun des clichés. Il est ici intéressant d'établir, d'un point de vue sémantique, un parallèle entre le traitement plasticien de certains clichés – monochromes, flous, qui semblent être cadrés dans l'urgence, mais qui en fait caractérisent le style photographique de l'auteur – illustrant *Le Petit Chaperon noir* et certaines photographies de reportage réalisées dans les années 1940. La plasticité de certains clichés documentaires – les plus connus ayant été réalisés par Capa – est d'ailleurs largement reconnue, indépendamment du sujet couvert. Le manque d'iconicité de ces clichés, pris sur le terrain dans l'urgence, introduit souvent – en marge d'une esthétique inattendue – de multiples pistes d'interprétations annexes. Ce *ça a été* journalistique se distingue

d'un pictorialisme esthétisant. La photographie plasticienne a réactivé ce regard, cette pratique, cette esthétique du flou, du mouvement capté précipitamment, très souvent la nuit dans la ville. Entre photographie documentaire et photographie plasticienne, cette hybridation stylistique et sémantique semble avoir été pour Sarah Moon un axe de recherche privilégié. Au-delà de la dualité entre l'analogie de l'image et l'arbitraire de l'écrit, ces visuels ne complètent pas un texte volontairement elliptique. Ils véhiculent leur propre propos narratif, tout en faisant appel à un imaginaire visuel multidimensionnel que chacun peut choisir d'explorer selon sa propre perception pour s'approprier librement l'imaginaire proposé par l'auteur. Et c'est sans doute ainsi qu'ils composent également, page par page, autant d'unités narratives, bi-médias et autonomes propices à l'élaboration d'un imaginaire pluriel.

Connotations plurielles et imaginaire partagé

Le plus souvent l'action décrite dans les contes de Perrault ou de Hans Christian Andersen se déroule en milieu rural. Sarah Moon, pour sa part, situe ses films dans un contexte urbain – sauf pour *L'Effraie* (2004) qui se déroule dans une maison de campagne et ses environs. Cependant la plastique de l'image contribue à la création d'une ambiance visuelle homogène, voire d'un chronotope particulier. Celui du souvenir des années 1930 et d'un univers provincial quelque peu désuet.

Cette ambiance urbaine ou périurbaine très particulière – dans laquelle Sarah Moon imagine *Circuss*, *Le Fil rouge*, *La Sirène d'Auderville*, et *Le Petit Chaperon noir* – interroge la transposition de l'univers fictionnel traditionnellement rural dans un contexte urbain ou périurbain contemporain. Car, tout en faisant référence à ses propres souvenirs, la photographe ancre visuellement ses récits dans une urbanité en déshérence qui trouve un certain écho dans le réalisme documentaire contemporain, certains clips ou films d'actions. Sarah Moon cadre des non-lieux urbains et de friches sans identité précise, que l'animation des activités portuaires, ferroviaires ou commerciales semble avoir progressivement déserté après une époque de relative prospérité. Cet univers sans horizon, renvoie l'image d'un abandon économique, social et culturel.

Le regard porté – dans *L'Effraie* – sur ces zones rurales d'où la population a été déplacée par aléas de la guerre vers un quelconque ailleurs, sont elles aussi empreintes de nostalgie. Les personnages évoluent ainsi entre ici et nulle part dans des rues désertes – *Le Petit Chaperon noir* –, des places vides, des terrains vagues sinistres et boueux – *Circuss* –, et de lugubres friches urbaines – *Le Fil rouge*. Aucune perspective ne vient éclaircir ces scénarios. D'ailleurs, les personnages échappent rarement à leur minable destin. Seul *Le Fil rouge* offre une perspective optimiste à l'héroïne qui parvient à s'échapper pour rejoindre - au dernier plan du film - la lumière d'un ailleurs moins carcéral et mortifère. Sarah Moon ne cadre pas de grandes villes et de hautes constructions récentes, sa représentation des paysages relève d'une perception intimiste, d'un imaginaire européen partagé et de références historiques postmodernes. L'image fait forme et sens pour développer un propos précis sur l'urbain. Territoire et théâtre de l'action et de l'imaginaire contemporains, contrairement aux contes anciens qui privilégiaient comme cadre un milieu rural, relativement paisible et verdoyant. L'ancrage fictionnel en périphérie d'une petite ville pour *Le Petit Chaperon noir* s'inscrit donc dans le cadre de vie même du Lecteur Empirique : « Le Lecteur empirique, c'est tout le monde, vous et moi, quand nous lisons un texte » précise Umberto Eco (1996:16).

De plus, vivre en ville caractérise une certaine modernité planétaire. Cette expérience géographique et multisensorielle est aussi symbolique, elle dénote une approche du réel et de l'imaginaire en constante évolution. Françoise Choay, dans *Le sens de la ville* écrit : « En gestation dès l'époque de Rousseau, un "imaginaire urbain" se développe, qui fait de la ville un élément mythique dont le rôle est analogue à celui que jouait antérieurement le milieu naturel » (Choay & al. 1972 : 23. La ville c'est l'ailleurs ; territoire de l'aventure, de tous les possibles. Même pour le citadin, elle reste un espace à explorer, redouté pour les pièges potentiels qu'elle renferme. Même si les propos écologistes valorisent aujourd'hui la nature, la dichotomie ville/campagne subsiste donc. La lecture du conte relevait autrefois d'un rituel domestique propice à l'arrivée d'un sommeil réparateur ou d'un moment de partage intergénérationnel privilégié. Le déplacement du décor du rural à l'urbain et d'une écoute partagée vers une réception l'individuelle modifie les paramètres de diffusion. Les médias en ligne et les réseaux sociaux ont, eux aussi, modifié les

paramètres de diffusion de l'actualité et autres informations. Comme une résurgence de l'idée du poids des mots et du choc des photos. Les clichés de presse sont saisis sur le vif, souvent dans le feu de l'action ou au cours d'une enquête ; ils sont flous et cadrés rapidement et connotent toute la subjectivité d'un regard témoin, pressé par les événements et l'ambiance découverte. L'apparition du Scopitone pour la diffusion de chansons de variétés, puis des lecteurs vidéo, iPhones et tablettes numériques a progressivement libéré la diffusion des productions sonores, visuelles et audiovisuelles des contraintes des salles de spectacles de leurs horaires et protocoles participatifs. La salle de théâtre, de cinéma, ou de concert étaient les derniers bastions d'une réception conviviale et d'échanges directs entre les conteurs-acteurs-chanteurs, musiciens et leur public. Le numérique participe également à une mutation de la diffusion et de la réception du conte et induit le développement d'autres types d'imaginaires.

Micro fiction et imaginaire pluriel

Au XX^e siècle, les productions cinématographiques grand public ont techniquement transposé les modes de diffusion, de réception mais aussi les formes et contenus du conte classique européen pour cibler un auditoire international. L'élaboration d'un nouvel imaginaire moderne tenait alors compte de références narratives partagées, tout en adaptant le profil des personnages, les décors et les scénarios à des préoccupations contemporaines, mais tout en conservant la structure narrative des contes traditionnels. Les Studios Walt Disney ont ainsi décliné et adapté, comme d'ailleurs toute fiction cinématographique, un propos intermédial partant de thématiques narratives centenaires, voire millénaires – littérature, mythologie, récits historiques. Le développement récent de moyens de production et de réception exploitant le numérique a permis, aux créateurs comme aux récepteurs, d'acquiescer une autonomie toujours plus grande, sans avoir à répondre aux exigences lourdes et conventionnelles de la grande production. Les contes anciens, actualisés par Sarah Moon, s'inscrivent ainsi dans une approche créative, indépendante, innovante et postmoderne. Le minimalisme de l'écrit s'inscrit dans les contraintes formelles initiées par *Facebook* et *Twitter* et autres réseaux sociaux qui ont développé

une *novlangue* planétaire. Mais ce minimalisme s'inscrit aussi dans le genre journalistique du fait divers policier, de la fiction narrative et de l'autobiographie dans la mesure où la présence de l'auteur – en voix off dans les films ou en «je» dans les publications – attribue une réelle plus-value en matière de réalisme et d'inscription dans la tradition orale.

En termes de narratologie, les structures du conte traditionnel sont une constante dont l'utilisation accompagne l'évolution de l'écrit – en direction du micro-récit et d'une économie discursive initiée par le journalisme – et peu à peu généralisée par les réseaux sociaux, les tweets, blogs, etc. L'observation de l'actualisation cinématographique de cinq contes classiques européens par Sarah Moon révèle les modalités de cette adaptation du conte à une forme d'écriture postmoderne. Elle se traduit par une réduction considérable des fonctions narratives en privilégiant celles qui s'inscrivent dans la séquence préparatoire et dans la première séquence. La liste des personnages se trouve, dans ces nouveaux contes urbains, également réduite à l'essentiel. Cette réduction correspond à la reformulation des conclusions de Propp par Greimas en trois paires d'actants dont on retrouve ici principalement la première paire, incluant le sujet ou héros et l'objet de sa quête. La deuxième paire – l'adjuvant et l'opposant –; et la troisième paire – l'émetteur et le destinataire n'étant présents que dans trois films sur cinq. Cette construction elliptique induit une tension narrative plus forte, mais elle évacue les fréquents rebondissements présents dans le conte classique.

Cette dynamique créative est le produit d'un imaginaire pluriel, adapté à une époque en mutation. Elle perpétue « la fonction thérapeutique de la narrativité et la raison pour laquelle les hommes, depuis l'aube de l'humanité, racontent des histoires. Ce qui est d'ailleurs la fonction des mythes : donner forme au désordre de l'expérience » (Eco : 117). L'image imprécise et mystérieuse des territoires esquissés actualise un propos narratif ancien sans désigner ni stigmatiser un lieu particulier. L'imaginaire du lecteur peut ainsi s'approprier, au-delà d'un texte sibyllin, ce *topos* imaginaire, comme un ailleurs fantastique mais réel puisque photographié.

Bibliographie

- ÁLVARES, Cristina (2011), «Nouveaux genres littéraires urbains – les nouvelles en trois lignes contemporaines au sein des micronouvelles», in Atas do Simposio Internacional : «*Microcontos e outras microformas*», Universidade do Minho (Portugal), ISBN: 978-972-8083-65-8
- ADOUX, Samuel, et BOUTINY, de, Carlo, (2006), *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney*, RMN, The Walt Disney Company (France), Arte, EDV 288.
- ECO, Umberto (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Meyriem Bouzaher, Paris, Grasset.
- MOON, Sarah (1998), Textes de Robert Delpire R. et Sarah Moon, Paris, Nathan, Photo Poche. PROPP, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- MOON, Sarah (2003), *Circuss*, Texte, film et photographies de Sarah Moon, Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art.
- MOON, Sarah (2003), *Circuss*, Texte, film et photographies de Sarah Moon, Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art.
- MOON, Saraha (2004), *L'Effraie*, L'Effraie, Texte, film et photographies de Sarah Moon, Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art.
- MOON, Saraha (2005), *Le Fil rouge*, *The Red Tread*, Texte, film et photographies de Sarah Moon, Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art.
- MOON, Saraha (2007), *La Sirène d'Auderville*, *The Mermaid of Auderville*, Un film de Sarah Moon, Texte, film et photographies de Sarah Moon, Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art.
- MOON, Sarah (2008) *Quatre contes*, (réalisés par), d'après Hans Christian Andersen et Charles Perrault, DVD (vidéo), Paris, SCéRÉn, CNNDP.
- PERRAULT, Charles [1983], (2002), *Le Petit Chaperon rouge* ; illustré par Sarah Moon, Editions Grasset & Fasquelles-France, Monsieur Chat.
- ZIOLKO, Caroline (2010), «Sarah Moon, conte et photographie : Réactiver le conte merveilleux par la vidéo créative», in *La magie de l'image : images textuelles et visuelles dans les contes de fées*, Relief 4 (2010), RELIEF ISSN 1873-5045, 2. Université d'Utrecht, 2010. www.revuerelief.org/index.php/relief/article/viewPD-FInterstitial/548/682 URN:NBN:NL:UI:10-1-101252 ...

LA LÉGENDE URBAINE : LE NOUVEAU CONTE CONTEMPORAIN ?

Aurore Van de Winkel*

Aurore.vandewinkel@uclouvain.be

Introduction

DE TOUT TEMPS ET DANS TOUTES LES CULTURES, l'homme a eu besoin d'inventer des récits pour relater son monde et trouver des significations appropriées aux événements.

Le récit est multiple et peut être classé dans différents genres narratifs, définis au fil des siècles. Certains genres existent depuis longtemps mais d'autres apparaissent encore, remettant en question les classifications génériques traditionnelles. C'est l'un de ces nouveaux genres que nous étudierons dans cet article.

Il s'agit du genre "légende urbaine". Objets de croyance, les récits légendaires contemporains sont les produits d'une culture informelle sans cesse réinventée et partagée par les individus. Comme ils s'ancrent dans le contexte culturo-spatio-temporel de ceux qui les diffusent, voire les créent et les étudient, "les légendes contemporaines entrent dans cette catégorie des objets inclassables dont on ne sait de quelle discipline ils relèvent" (Campion-Vincent & Renard, 1990 : 8). Elles

51

.....
LA LÉGENDE URBAINE :
LE NOUVEAU CONTE
CONTEMPORAIN ?
.....

Aurore Van de Winkel

* Collaboratrice scientifique de l'Institut Langage et Communication de l'Université Catholique de Louvain.

se rapprochent du conte, des légendes traditionnelles mais aussi des récits mythiques sans en avoir toutefois le statut.

Cet article a pour but de mieux cerner ce genre narratif en expliquant ses ressemblances mais aussi divergences avec le conte, le mythe et la légende traditionnelle ; les phénomènes de glissements transgénériques qui lui sont inhérents ; ses efficacités et son utilisation dans des productions contemporaines artistiques, culturelles et informatives.

Un peu d'histoire

L'intérêt des scientifiques pour les légendes urbaines est né il y a une centaine d'années grâce, notamment, à la revue *Mélusine*.^[1] C'est toutefois dans les années 50 qu'il y eut une véritable prise de conscience de l'existence d'un folklore narratif urbain comprenant des contes populaires urbains et des légendes des gens des villes. Les légendes urbaines furent tout d'abord étudiées, au milieu des années 70 par les folkloristes américains, cherchant à déterminer leur origine, leur signification et leur structure, avant que n'apparaisse un nouveau champ de recherche plus psychosociologique s'intéressant à leur transmission.

La tradition française a quant à elle privilégié une approche sociologique des rumeurs, étudiant leur signification selon le contexte social de leur apparition. Cependant, quelques auteurs les ont abordées selon le paradigme psychologique. Nous avons privilégié le communicationnel en étudiant les légendes urbaines en tant que phénomènes de communication par lesquels ceux qui les diffusent donnent des informations sur eux-mêmes.

Définition de la légende urbaine

Il n'existe pas, à l'heure actuelle, de consensus sur l'expression "légendes urbaines". Cette dernière, créée par Jan Harold Brunvand, folkloriste américain et auteur prolifique, désigne - dans sa perspective

¹ Revue destinée à créer un répertoire de la littérature populaire, des légendes et des mythes de France et de l'étranger. Les onze volumes de la collection, édités par H. Gaidoz et E. Rolland, parurent de 1878 à 1912 à Paris.

- des anecdotes de la vie moderne racontées comme vraies mais qui sont fausses ou douteuses. Le terme “urbain” y est compris comme “moderne”. En effet, prenant une place de plus en plus grande au sein des pays occidentaux industrialisés, la ville peut être considérée comme l’emblème de la modernité. Pourtant, quelques légendes se localisent dans les campagnes et la plupart possèdent une longue historicité. De plus, notre société actuelle n’est déjà plus définie comme moderne.

Confrontés à la difficulté de trouver un mot approprié pour désigner ce phénomène, les chercheurs utilisent donc différents termes : “histoires exemplaires”, “apocryphal anecdotes”, “mythes du temps présent”, “urban myths”, “belief tales”, “modern legends”...

Si les Français parlent de “rumeurs”, les Scandinaves, Allemands et Anglo-Saxons préfèrent “légendes contemporaines” (*apud.* Campion-Vincent & Renard, 1990 : 3) dans la mesure où ils ne veulent pas exclure les communautés rurales et parce que ces termes non seulement mettent l’accent sur le contenu des messages plutôt que sur les processus de circulation (*apud.* Campion-Vincent, 1989 : 91) mais permettent aussi de souligner, par l’association d’un substantif provenant du folklore traditionnel et d’un adjectif actuel, qu’ils désignent l’avatar moderne de faits anciens (Campion-Vincent & Renard, 1990 : 2). Toutefois, l’expression “légendes urbaines” étant la plus familière du grand public, nous l’utiliserons donc dans cet article sans en oublier les limites.

Jean-Bruno Renard définit la légende urbaine comme “un récit anonyme, présentant de multiples variantes, de forme brève, au contenu surprenant, raconté comme vrai et récent dans un milieu social dont il exprime les peurs et les aspirations” (Renard, 1999 : 6).

Ce récit est constitué de plusieurs unités d’informations articulées dans une structure narrative. Véhiculée auparavant majoritairement de manière orale, les technologies actuelles permettent la diffusion de la légende urbaine de manière rapide et internationale par le biais de la presse écrite, de la radio, de la télévision, de la téléphonie, des photocopies ainsi que par Internet (les courriels, réseaux sociaux, blogs, forums, sites web, e-presse, etc.).

La légende urbaine, dont il est très difficile de trouver l’origine et l’auteur, est constamment réactivée et réactualisée par la pensée collective, ce qui permet de la retrouver sous une forme légèrement modifiée longtemps après son apparition.

C'est une histoire exemplaire qui mêle les caractéristiques de plusieurs genres narratifs tout en gardant une spécificité propre.

Légende urbaine vs mythe

Comme le mythe², la légende urbaine permet, grâce à une histoire forte pleine d'actions et ayant une chute, de communier avec les autres. Tout en maintenant la cohésion sociale, ces deux genres de récit légitiment et justifient l'ordre social ainsi que les visions idéologiques de la société. La croyance en leur contenu joue sur leurs diffusion et adhésion. Plus que de simples récits anodins, ils permettent à l'individu de parler de lui, de la société, de son identité, de ses préoccupations et de son rapport au monde. À travers les légendes urbaines, "la société parle de ses propres questionnements dans un langage [principalement] symbolique parce qu'elle ne veut pas ou ne peut pas les dire autrement" (Renard, 1999 : 123).

Le récit des légendes urbaines et des mythes constitue une "représentation symbolique des croyances et expériences du groupe où il circule. Validant les normes partagées dont il clame l'excellence, c'est également un commentaire élaboré collectivement autour des questions sociales complexes non-résolues et jugées préoccupantes" (Campion-Vincent & Renard, 2002 : 422).

Cependant, contrairement aux mythes, ces légendes se rapportent à des personnages humains et non divins. Ce ne sont pas des narrations sacrées relatant l'origine des choses, des institutions ou des humains et elles ne sont pas utilisées lors de rites religieux.

² Dans cet article, nous comprendrons le mythe dans le sens de Mircea Éliade pour qui il est une histoire sacrée qui relate les événements des temps primordiaux. Il raconte comment une réalité en est venue à exister grâce aux exploits d'ancêtres mythiques. Le mythe codifie les croyances et révèle des modèles exemplaires. Grâce à lui, l'homme est devenu un être culturel, sexué et mortel. En effet, en se remémorant les actes des créateurs, l'homme apprend le secret de l'origine des choses et sait comment les faire réapparaître. Le mythe donne ainsi une certaine maîtrise sur les objets et les événements en expliquant l'origine et la finalité des choses. Raconté en privé ou lors de cérémonies rituelles collectives, le mythe "ne prend tout son sens que dans son utilisation répétitive par des groupes sociaux qui fondent leur unité au travers des rites qui rejouent de manière intangible l'événement des origines" (Eliade, 1998).

Légende urbaine vs légende traditionnelle

La légende traditionnelle est un récit ou un ensemble de récits traditionnels sur un thème ou un personnage commun, mêlant merveilleux et faits historiques transformés par l'imagination populaire ou l'invention poétique. Comme elle, la légende urbaine mêle réalité et fiction, est porteuse d'une morale et est située dans le temps et l'espace. Ce sont des récits populaires proposant un discours stéréotypé, des situations et des personnages non-déifiés standardisés. L'important, ce sont les péripéties que doit affronter le héros avant que ne triomphent la justice et le bien.

La légende urbaine apparaît souvent comme la modernisation de motifs légendaires traditionnels. Toutefois elle est organisée autour d'un personnage fictif même si ce dernier est présenté comme réel. Contrairement à la légende traditionnelle mettant souvent en scène des personnalités, son personnage principal est un anonyme : un inconnu ou une personne ayant un lien avec le narrateur. De plus, alors que la légende traditionnelle situe son récit dans un temps antérieur à celui de la narration – une ou plusieurs générations séparent le narrateur et les protagonistes de l'histoire –, la légende urbaine situe, elle, son récit dans un temps très proche de sa diffusion. Cela lui permet de tirer profit de l'actualité latente.

La légende traditionnelle, toujours présente, est rattachée à une société traditionnelle³, est diffusée localement dans des lieux et à des moments spécifiques. La légende urbaine est, elle, reliée à la société contemporaine, influencée par l'internationalisation des échanges et des déplacements, la multiculturalité, le milieu urbain ainsi que le développement des médias. Elle ne s'ancre pas dans un lieu ou un personnage invariants et sa narration n'est pas réservée à des narrateurs attitrés, ni à des lieux spécifiques.

Malgré ces différences, il existe une continuité, voire un chevauchement, entre ces deux genres de récits en raison du processus de modernisation mais aussi par des effets de traditionalisation (plus rares) de certains d'entre eux. Timothy Tangherlini a ainsi démontré que les Turcs ont remplacé les êtres fantastiques (trolls, elfes, sorcières)

³ La société traditionnelle est caractérisée par un enracinement régional et communautaire, un milieu rural dominant et donc une économie agricole, etc.

des légendes traditionnelles, dans les légendes urbaines diffusées au Danemark (Tangherlini, 1995: 32-62).

Pour Bengt af Klintberg, il n'y a pas eu de rupture dans la tradition légendaire. Certaines légendes n'ont attiré l'attention des chercheurs que récemment alors qu'elles existaient depuis un temps considérable. D'autres n'ont pas de contreparties directes dans les traditions folkloriques plus anciennes comme celles relatives aux nouvelles technologies, aux voleurs mutilés ou à la nourriture contaminée (Klintberg, 1985: 274-275).

Légende urbaine vs conte

Le conte est un court récit de faits, d'aventures imaginaires. Appartenant au folklore profane, il est transmis par les traditions orales et écrites, de génération en génération. Chaque récit connaît de grandes modifications et variantes. Le conte met en scène des héros, généralement opprimés, obligés de relever des défis ou d'accomplir des tâches impossibles et qui, aidés par la magie, rétablissent les droits que leur conférait leur origine ou leur valeur propre. Le conte est investi d'une dimension morale et pédagogique. Il a connu son apogée avec la société rurale et, s'il fait l'objet actuellement d'un regain d'intérêt (festivals de conte, lectures publiques, nouveau contage, etc.), son influence a décliné avec le temps.

Le conte et la légende urbaine sont proches l'un de l'autre car ce sont des créations en prose d'essence populaire souvent anonymes et collectives, dans lesquelles l'imaginaire joue un rôle essentiel. En tant que récits, ils contiennent tous deux des éléments rigides, stables et des éléments fluides, plus mobiles selon Michèle Simonsen (Campion-Vincent, 1989: 104).

Leurs personnages sont stéréotypés et anonymes. Leur nom n'est qu'accessoire et ne joue pas de rôle essentiel dans leur identification. Le conte peut toutefois présenter aussi au début de son récit, une référence à un ADUA (l'Ami D'Un Ami), typique de la légende urbaine. Ainsi dans la tradition hongroise, il peut commencer par "quelqu'un qui a vu quelqu'un qui a vu la preuve de ...".^[4]

⁴ Clarissa Pinkola Estés en fait notamment référence à propos du conte de *Barbe-Bleue* (Estés, 1997: 44).

Pourtant contrairement au conte, les événements relatés dans la légende urbaine sont présentés comme véridiques. Même si, souvent par jeu, le narrateur peut présenter le conte comme une histoire vraie, l'auditeur n'est pas dupe et opère une "suspension volontaire d'incrédulité"^[5] qui lui permet d'adhérer au récit le temps de la narration. Dans une légende urbaine, le contrat établi entre le narrateur et son public repose sur un certain degré de croyance de chacun en son contenu. Cela se concrétise, entre autres, par le fait que le narrateur ne se déresponsabilise^[6] pas de sa narration mais s'y implique. Ainsi l'histoire est présentée comme relatant des faits réels. Le personnage principal n'a pas non plus recours à la magie : ce sont les événements qui lui arrivent qui présentent un caractère étonnant, horrible ou drôle, même si leur véracité pourra être mise en doute par une analyse rationnelle du récit.

Glissements transgénériques

Bien qu'il soit habituel de distinguer les légendes, des mythes et des contes, ce classement peut se révéler arbitraire car il existe des glissements d'un genre à l'autre. Les définitions des récits évoluent en même temps que les croyances et les cultures.

Ainsi, un fait d'origine populaire ayant perdu sa valeur religieuse ou sa vertu pédagogique restera, par définition, une référence culturelle, historique ou artistique. Dans le même ordre d'idées, les aventures de héros légendaires, ayant des caractéristiques divines, sont investies d'une portée mythique. Arnold Van Gennep a décrit les procédés permettant le passage d'un récit d'un genre à l'autre : la localisation, la temporalisation et l'individualisation^[7] (Van Gennep, 1910 : 271).

Ces trois phénomènes expliquent que des événements et des thématiques semblables puissent être retrouvés dans des récits de genres différents, attribués à des auteurs, des lieux et des époques divers. Un

⁵ Concept inventé par Samule Taylor Coleridge (Marion, 1997 : 66).

⁶ Allusion au concept de "déresponsabilisation énonciative" développé par Roger Odin et Kate Hamburger (Odin, 1988; Marion, 1997 : 66).

⁷ L'individualisation permet d'identifier et de nommer les sources alléguées ou réelles du récit.

mythe qui s'historicise, qui s'actualise grâce à ces procédés, devient une légende. Une légende transposée dans un monde et un temps où les dieux existent devient un mythe. C'est le processus de l'évhémérisme⁸. Une légende ou un mythe dans lequel on ne croit plus se transforme en conte et ce dernier devient légende en se personnifiant, se localisant et se temporalisant.

Un message peut, aussi, glisser d'un genre à l'autre selon le degré de croyance du narrateur dans le récit et le genre dans lequel il place ce dernier. Ainsi, certaines légendes urbaines voient leur côté comique prendre le pas sur leurs côtés authentique et moralisateur. Elles deviennent des histoires drôles. Inversement, un même récit peut être considéré comme une légende urbaine dans un pays et comme une histoire drôle dans un autre. C'est le cas d'*En plein phare!*⁹ qui raconte comment les gardiens du phare canadiens utilisent l'erreur de navigation d'un navire américain pour ridiculiser ses officiers. Alors que les Américains leur demandent de dévier leur trajectoire pour éviter la collision, les gardiens leur font croire qu'ils préfèrent le rapport de force. Les marines font valoir leur autorité jusqu'à ce qu'ils découvrent qu'ils s'adressent à un phare, immobile. Trois versions de ce récit, diffusé de Terre Neuve à la Galice, circulent sur Internet depuis 1995. Son origine serait une histoire drôle canadienne datant de 1965 mais le *Toronto Sun* l'a présentée comme véridique en juin 1966 et, malgré le démenti de la Navy, les sites internet du *Centre de Droit Maritime et des Transports Français* ou *Maroc Hebdo* insistent encore sur sa véracité.

Un lecteur ou un auditeur peut également classer un récit dans un genre narratif défini qui ne coïncide pas avec celui choisi par le narrateur. En effet, en l'écoutant ou en le lisant, il se remémore d'autres récits semblables qui peuvent être de genre différent. Cela influence son horizon d'attente du texte¹⁰ et peut l'inciter à le classer dans un autre genre narratif, ce qui jouera sur sa manière de le raconter à son tour. Par exemple, en ne croyant pas à la véracité d'un récit pourtant décrit

⁸ Doctrine selon laquelle les dieux de la mythologie étaient des personnages humains divinisés après leur mort.

⁹ <http://www.hoaxbuster.com/hoaxliste/hoax_message.php?Idarticle=35290, dernière consultation le 5 septembre 2013.

¹⁰ Marc Lits fait ainsi référence au concept d'horizon d'attente de Jauss (Lits, 2008 : 98).

comme authentique, il peut le faire passer de la catégorie fait-divers à celle de légende urbaine.

Comme le récit de cette dernière peut passer aisément d'un genre à l'autre notamment par la croyance en son énoncé, il est très difficile de cerner ses codes génériques.

Pour Vincent Fayolle et Michel Barroco (Barroco & Fayolle, 2001: 87-98), la légende urbaine serait un genre de passage. Elle proviendrait de la transformation d'un fait-divers ou d'une légende traditionnelle et serait, elle-même, appelée à se transformer en conte.

Prototypologie

Au sein même de son genre narratif, la légende urbaine peut se distinguer en cinq prototypes en fonction du personnage principal mis en évidence, des objectifs de l'énonciateur, des rôles attribués aux lecteurs et du message implicite du récit^[11].

La légende d'avertissement raconte l'agression physique ou morale de l'ami d'un ami ou d'une personne appartenant à l'un des groupes d'appartenance des sujets-transmetteurs du récit. Ce type de légende transmet un message assez négatif de prévention et de mise en garde par rapport à la nature sauvage, l'étranger, le monde extérieur dangereux suivi d'un message positif d'entraide lié à la diffusion. La légende du Sourire de l'Ange relate, par exemple, l'agression de jeunes filles par un groupe de garçons les menaçant d'un cutter ou d'un rasoir et leur demandant de choisir entre le viol et le sourire de l'ange (coupure des commissures des lèvres pour en faire un sourire permanent). Le récit exhorte les jeunes filles à faire attention, à ne pas se promener seules le soir et à prévenir du danger les femmes de leur entourage.^[12]

¹¹ Cette prototypologie est le résultat d'une analyse sémio-pragmatique effectuée pour 300 récits écrits dans le cadre de la thèse de doctorat intitulée: *Communication, croyance et construction identitaire: le cas des légendes urbaines*, soutenue en mars 2009 à l'Université catholique de Louvain. Vous y trouverez plus de détails au sujet de la méthode utilisée ainsi que les résultats de l'analyse.

¹² Ce récit se diffusa à Bruxelles en 2002 ainsi que dans plusieurs villes wallonnes comme Liège, Namur. Véronique Champion-Vincent et Jean-Bruno Renard l'ont récoltée également avec quelques variantes en Bretagne en 1999 et 2000. (Champion-Vincent & Renard, 2005: 248-249).

La légende moralisatrice relate l'acte imprudent ou immoral commis par un personnage recherchant le plaisir ou le succès. Les conséquences de son acte le conduisent pourtant à la honte, la douleur ou la mort. Cet anti-héros est rejeté par les sujets-transmetteurs et le comportement décrit est déconseillé. C'est l'histoire de la femme ivre qui a avalé un têtard dans le cadre d'un pari et qui se retrouve quelques mois plus tard avec une grenouille énorme vivant dans son estomac (Campion-Vincent & Renard, 2002: 35-36).

La légende de vengeance narre la revanche morale ou physique inattendue d'une victime innocente, agressée, roulée ou trahie par un opposant. Unis par une complicité humoristique et morale, les sujets-transmetteurs se moquent de ceux qui ne partagent pas leurs opinions et se valorisent en tant que communauté bien pensante dont les valeurs morales sont prégnantes. L'histoire du Tamoul qui, houspillé dans un tram par une femme raciste, mangea le ticket de cette dernière au moment d'un contrôle, entre dans cette catégorie. La dame écope d'une amende sous le regard rieur des passagers, témoins de la scène (Burky, 1992).

La légende de mystère raconte la présence et les actes d'un objet, phénomène ou être qui a des caractéristiques paranormales. Son message implicite est que "le paranormal existe" et le narrateur informe les lecteurs de cette existence. Les récits d'auto-stoppeurs fantômes qui apparaissent aux jeunes conducteurs pour les avertir du danger^[13] d'un tournant illustrent bien cette catégorie.

Enfin, la légende cynique raconte l'aventure d'un individu qui n'hésite pas à contrer les règles de politesse pour avoir du succès et dévaloriser une figure autoritaire. Les sujets-transmetteurs s'approprient par procuration cette victoire humoristique et culottée mais aussi immorale qui apporte un message d'espoir sur la possibilité de briller dans une situation délicate. Un étudiant se joua ainsi d'un surveillant refusant sa copie d'examen en retard en la cachant au milieu de la pile de copies (Campion-Vincent & Renard, 2005: 183).

Ces cinq prototypes de légendes répondent à des besoins différents et ont des efficacités diverses pour leurs sujets-transmetteurs mais

¹³ <http://legendes.centerblog.net/343038-Auto-stoppeuse-fantome>, dernière consultation le 5 septembre 2013.

un récit peut passer d'un type à l'autre s'adaptant à toutes sortes de contextes, d'interactions et de lectorat.

Efficacités des légendes urbaines

Selon son type, le degré de croyance en son contenu, le contexte de l'énonciation ou encore la relation entre les partenaires de la communication, la légende se révèle efficace dans plusieurs domaines. On peut ainsi lui attribuer des fonctions didactique, sociale, phatique, cathartique, anxiolytique, normative....

La légende permet de se divertir mais aussi de donner du sens aux événements, de proposer des conseils ou de réduire l'angoisse en répondant à un besoin de certitude et de prédictibilité. Elle souligne d'authentiques problèmes sociaux et crée du sens, avalise des valeurs et promeut des usages, parfois par le biais de l'humour ou d'exhortations, toujours par celui de l'identification ou du rejet des actants. C'est en la communiquant que l'individu rappelle aux membres de son groupe ce qui l'unit à lui : valeurs, interdits... et construit ou affermit, avec eux, une relation de confiance, de complicité et de communion d'idées, nécessaire à la pérennisation du message.

Informers, prévenir d'un danger, interdire ou condamner un comportement, s'approprier la satisfaction d'un acte tendancieux - ou juste mais risqué - ou encore surprendre par l'existence du paranormal dans le quotidien sont autant de messages différents que peut diffuser la légende urbaine. Mais toutes font appel à la solidarité et entretiennent le lien social puisqu'elles rappellent l'existence d'un groupe et ses valeurs et augmentent le sentiment d'appartenance de ses membres.

Utilisations des légendes urbaines

La légende urbaine étant efficace à plusieurs niveaux, elle est utilisée par de nombreux acteurs culturels ou médiatiques.

Elle inspire la littérature. Albert Camus a ainsi repris le récit du Roumain^[14] - assassiné par sa mère et sa sœur qui, ne l'ayant pas

¹⁴ <http://paranormalqc.com/2012/09/jai-tue-mon-fils/>, dernière consultation le 5 septembre 2013.

reconnu, souhaitaient le voler - dans deux de ses ouvrages: *L'Étranger* et *Le Malentendu*.

Elle constitue aussi une source d'inspiration pour le cinéma (les films *Urban Legend* et *Urban Legend 2* ou encore *Candyman*^[15]) et les courts-métrages. Selon Véronique Champion-Vincent (Champion-Vincent, 1999), le partage par méprise ou l'histoire d'une personne pensant qu'une autre est en train de manger un aliment qui lui appartient sans lui demander la permission - alors que c'est l'inverse qui se produit - a été ainsi utilisé de 1987 à 1993 dans au moins cinq courts-métrages. Les auteurs de ces fictions pensaient traiter de manière fictionnelle un fait divers authentique et se sont accusés parfois de plagiat.

Les séries télévisées puisent également dans ce répertoire : la légende du plongeur mort retrouvé dans une forêt calcinée^[16] a été traitée et démentie dans la série policière canado-américaine *Les experts*^[17]. La publicité et les autres genres narratifs fictionnels utilisent régulièrement les légendes urbaines. La légende de la copie rendue en retard (cf. supra) a ainsi été reprise, en 1999, par le jeu de grattage *Instant KIWI*^[18] dans une publicité télévisuelle. Inversement, ces dernières y puisent parfois leurs thèmes ou leur scénario. Des émissions de télévision tel *Mythbusters* tentent de les démystifier ours de légendes.

Une légende peut enfin inspirer des criminels et devenir vraie par le phénomène d'ostension. Ce terme désigne des comportements réels d'individus imitant le scénario d'une rumeur ou d'une légende (Dégh & Vázsonyi, 1983 : 5-34). En 2012, au Canada, un individu s'est inspiré de la légende racontant que des seringues usagées étaient placées sciemment dans des endroits publics pour blesser au hasard des innocents.

¹⁵ Ce film de 1992, réalisé par Bernard Rose, reprend une légende qui explique que lorsqu'on répète à cinq reprises le nom de Candyman devant le miroir de sa salle de bain, celui-ci surgit et tue ceux qui s'y trouvent pour se venger de sa propre mort. Cette légende ressemble en beaucoup de points à celle de Bloody Mary.

¹⁶ Le récit explique que le plongeur devait nager dans un lac et aurait été happé par un canadien se réapprovisionnant en eau. Celui-ci aurait ensuite déversé cette eau au-dessus d'une forêt en feu, larguant du même coup son passager qui mourut dans sa chute.

¹⁷ Dans cette série où la rationalité scientifique est mise en exergue, il n'est pas étonnant que l'on prenne une légende urbaine pour démontrer ensuite son invraisemblance au niveau purement scientifique.

¹⁸ http://www.youtube.com/watch?v=iit_j5h6rbo, dernière consultation le 17 avril 2013.

Il en a placé dans trois magasins de vêtements de Sherbrooke mais n'a heureusement contaminé personne¹⁹.

Conclusion

Dans cet article, nous avons tenté de clarifier les ressemblances mais également les différences entre la légende urbaine et d'autres genres narratifs comme le conte, le mythe et la légende traditionnelle. Par sa définition non-consensuelle et sa transgénéricité, la légende urbaine nous a permis de réfléchir à la pertinence des classements génériques. En effet, ces classements renvoient à des horizons d'attente divers et ont des conséquences en termes de contrat narratif, d'adhésion au récit tant au niveau de son message moral que de la croyance dans son authenticité, de ses efficacités, du choix de son public, celui de la diffusion du message, des objectifs de cette diffusion, des impacts socioculturels, politiques et économiques du récit sur la société, etc.

Jouant sur l'affect et le symbolique, la légende urbaine est une histoire profane localisée, temporalisée et individualisée relatant des événements souvent connotés négativement, arrivés à un individu dans le contexte de la société actuelle, urbaine et multiculturelle.

C'est un récit flottant qui se cristallise dans un contexte spatio-temporel défini dans le récit et contemporain des sujets-transmetteurs. Attribuée à un individu alors qu'elle est anonyme, son histoire évolue superficiellement et s'adapte aux préoccupations, caractéristiques ou spécificités de ceux qui la relatent mais son nœud narratif, son scénario, reste stable.

Même si elle est affirmée, sa véracité n'est pas toujours considérée comme essentielle pour les individus, pour autant qu'ils se sentent impliqués, touchés. En effet, l'important n'est pas de savoir si un événement est bien arrivé mais de tirer des leçons de cette histoire, de croire qu'il pourrait arriver ou d'être persuadé qu'informer de son existence peut être utile pour la société. Finalement l'événement raconté devient réalité à partir du moment où on le raconte. La légende est donc une fiction réelle, une nouvelle forme de conte contemporain qui parle de

¹⁹ <http://www.radio-canada.ca/regions/estrie/2012/05/03/001-seringues-souillees-zellers-sherbrooke.shtml>, dernière consultation le 17 avril 2013.

nos préoccupations en jouant sur nos croyances. C'est ce qui la rend si efficace, inspire les acteurs culturels et modernise le folklore narratif.

Références

- BARROCO, Michel & Vincent FAYOLLE, "Mondes souterrains, légendes urbaines et méta-destination: vers une dynamique des genres narratifs", *Sociétés*, 2001/3, n°73, pp. 87-98.
- BURKY, Pierre (12 octobre 1992), "Le ticket choc", *Le Matin*, Lausanne, p. 2.
- CAMPION-VINCENT, Véronique (1989), "Complots et avertissements: les légendes urbaines dans la ville", *Revue française de Sociologie*, n°30/1, pp. 91-105.
- CAMPION-VINCENT, Véronique (1999), "Les légendes comiques, sous-genre des légendes contemporaines", in DAPHY, Éliane, Diana REY-HULMAN & Micheline LEBARB (dir.), *Paroles à rire. Actes du Colloque Langues'O*, INALCO, pp. 111-126.
- CAMPION-VINCENT, Véronique & Jean-Bruno RENARD (2005), *De source sûre. Nouvelles rumeurs d'aujourd'hui*, Paris, Payot.
- CAMPION-VINCENT, Véronique & Jean-Bruno RENARD (2002), *Légendes urbaines. Rumeurs d'aujourd'hui*, Paris, éd. Payot&Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot.
- CAMPION-VINCENT, Véronique & Jean-Bruno RENARD, et al. (1990), "Rumeurs et légendes contemporaines", *Communications*, n°52.
- DÉGH, Linda & Andrew VAZSONYI (1983), "Does the world 'dog' bites? Ostensive action as means of Legend Telling", *Journal of Folklore Research*, n°20, pp. 5-34.
- ÉLIADE, Mircea (1998), *Aspects du mythe*, France, folio essais.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola (1997), *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage*, France, Grasset.
- KLINTBERG, Bengt Af (1985), "Legends and Rumours about Spiders and Snakes", *Fabula*, n°36 (3/4), pp. 274-287.
- LITS, Marc (2008), *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck, coll. info&com.
- MARION, Philippe (1997), "Narratologie médiatique et médiagenie des récits", *Recherches en communication*, n°7, pp. 61-87.
- ODIN, Roger (1988), "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur", *Iris*, n°8, pp. 121-139.
- RENARD, Jean-Bruno (1999), *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je?.
- TANGHERLINI, T.R. (1995), "From Trolls to Turks: Continuity and Change in Danish Legend Tradition", *Scandinavian Studies*, n°67/1.

- VAN DE WINKEL, Aurore (2009), *Communication, croyance et construction identitaire: le cas des légendes urbaines. Analyse sémio-pragmatique de récits légendaires urbains*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain.
- VAN GENNEP, Arnold (1910), *La formation des légendes*, Paris, Flammarion.

Articles internet

- CAMPION-VINCENT, Véronique, *Dossier. Rumeurs et légendes urbaines*, disponible à http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=DIO_213_0202, mis en ligne en 2006.
- GUILLAUME, *Phare Away!*, disponible à <http://www.hoaxbuster.com/hoaxliste/phare-away>, mis en ligne le 30 mai 2012.
- ANONYME, *J'ai tué mon fils*, disponible à <http://paranormalqc.com/2012/09/jai-tue-mon-fils/>, mis en ligne le 12 septembre 2012, dernière consultation le 5 septembre 2013.
- ANONYME, *L'autostoppeur fantôme*, disponible à <http://legendes.centerblog.net/343038-Auto-stoppeuse-fantome>, mis en ligne le 1er juillet 2006, dernière consultation le 5 septembre 2013.
- ANONYME, *Seringues souillées trouvées dans des commerces : trois nouveaux cas à Sherbrooke*, accessible à <http://www.radio-canada.ca/regions/estrie/2012/05/03/001-seringues-souillees-zellers-sherbrooke.shtml>, mis en ligne le 16 mai 2012, dernière consultation le 17 avril 2013.
- THENINJACTOR, *Instant Kiwi. Pub drôle (1999)*, disponible à http://www.youtube.com/watch?v=iIT_J5H6rbo, mis en ligne le 9 septembre 2012, dernière consultation le 17 avril 2013.

CUENTOS INTERCALADOS Y LITERATURA ORAL EN *LA PUERTA ENTREABIERTA* DE FERNANDA KUBBS (CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS)

Ana Casas *
ana.casas@uah.es

67

LA ÚLTIMA NARRACIÓN DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, publicada en 2013, lleva por título *La puerta entreabierta*. Se trata de una novela –también de un compendio de cuentos, como comentaré enseguida– que explora algunas de las claves más conocidas de la narrativa de la autora, entre ellas la de la alteridad fantástica. Aunque aquí la alteridad fantástica traspasa la realidad, se hace carne, ya que la autora del libro, la que firma la portada, se llama Fernanda Kubbs y no Cristina Fernández Cubas.

Este uso del heterónimo indica, según se ha dicho en varias ocasiones (lo ha confirmado la propia Fernández Cubas y los críticos que han reseñado esta obra), que estamos ante una nueva línea de su narrativa y que ésta, al parecer, tendrá continuación en entregas futuras.^[1] Seguirá, pues, un camino paralelo al de la otra vertiente de su escritura, la que va de *Mi hermana Elba* (1980) a *Parientes pobres del*

.....
CUENTOS INTERCALADOS
Y LITERATURA ORAL EN
LA PUERTA ENTREABIERTA
DE FERNANDA KUBBS
(CRISTINA FERNÁNDEZ
CUBAS)
.....

Ana Casas

* Universidad de Alcalá. Departamento de Filología, Comunicación y Documentación.

¹ Cristina Fernández Cubas rompe así un periodo de silencio creativo, ya que su último libro original es el volumen de relatos *Parientes pobres del diablo*, publicado en 2006. Luego han seguido diversas reediciones de obras anteriores y, en 2008, la compilación de *Todos los cuentos* de la autora.

diablo (2006). “Fernanda Kubbs –ha manifestado la autora- es mucho más alegre y desenfadada, más adolescente, pero como los mundos de ambas se parecen mucho, lo diferente ahora es la mirada y el registro” (Castillo, 2013: s. p.). Una mirada en apariencia más ligera y un registro más abiertamente humorístico, aunque humor también hay en muchos de sus relatos anteriores (como “La noche de Jezabel”, “Helicón” o “La flor de España”, por citar sólo algunos).

No obstante, como advierte Cristina Fernández Cubas, los mundos de ambas se parecen mucho, por lo que en *La puerta entreabierta* resultarán familiares las referencias al altillo, donde transcurre una parte de la acción, los dobles, los juegos de palabras, las canciones infantiles como sortilegios, los mensajes cifrados..., todos ellos motivos habituales en sus cuentos. También la modulación fantástica del relato nos indica que estamos en terreno conocido. Con una particularidad: muchos de los cuentos fantásticos de Cristina Fernández Cubas se mantienen en una ambigüedad irresoluble (es decir, no es posible saber con certeza si ha tenido lugar el acontecimiento fantástico, o si éste ha sido fruto del delirio o de la percepción trastornada del personaje, como podría ser el caso de las protagonistas de “Los altillos de Brumal” o “La mujer de verde”).^[2] “En mis anteriores obras –ha dicho Fernández Cubas (2013b: s. p.)- existía también una puerta por la que, a ratos se colaba lo misterioso o lo desconocido. Pero esta vez la he abierto de par en par y me he zambullido en otros mundos”.

Efectivamente, en *La puerta entreabierta* lo fantástico se instala en la narración prácticamente desde el principio: Isa, una periodista treintañera, descreída y escéptica, visita de mala gana a la pitonisa la Gran Demirovska porque el nuevo jefe de redacción le ha encargado un artículo sobre el mundo de la magia. Mientras la Gran Demirovska trata de ver a través de la bola de cristal el presente y el futuro de Isa, “algo” sucede y la joven, sin saber cómo ni por qué, queda atrapada en la esfera. Reducida a talla liliputiense, no hay duda acerca de la presencia de lo imposible, ya que la propia Isa se encarga de negar que lo sucedido sea un sueño o una alucinación.

² En aquellos relatos que no presentan dudas acerca de su fantasticidad, la presencia de lo imposible suele corroborarse en el desenlace. Así ocurre, por ejemplo, en “La noche de Jezabel” (*Los altillos de Brumal*, 1983) y *El columpio* (1995).

A partir de este suceso, la joven vive una serie de aventuras que acabarán siendo las diversas escalas de un viaje iniciático del que volverá siendo otra. Se trata, por lo tanto, de un aprendizaje vital que empieza a partir de que Isa entra en contacto con una serie de personajes, todos ellos extravagantes y que hacen gala de esa marginalidad (social y moral) tan habitual en los protagonistas de Cristina Fernández Cubas (apud Casas, 2012): la Gran Demirovska/Pepita y sus dos amigas, también pitonisas falsas, Luna y Saray; el dueño de la tienda de antigüedades Baltus y sus vecinas, las gemelas Paz y Luz; el viajante de curiosidades Erian; y el gitano errante Miroslav. A través de ellos –sobre todo a través de sus relatos, insertos en la narración principal- Isa obtiene una serie de enseñanzas valiosas a propósito de la existencia y de ella misma.

Estamos, pues, ante una “novela con cuentos intercalados” (Baquero Goyanes, 1998: 65). Dichos cuentos presentan anécdotas interesantes, pero fundamentalmente, más allá de los sucesos que refieren, encierran enseñanzas acerca del propio proceso de narrar. Ya antes Cristina Fernández Cubas había llevado a la práctica esta técnica, por ejemplo en “La noche de Jezabel” (1983), donde varios personajes narran historias en voz alta y, haciéndolo, ponen en evidencia los “distintos modos de escribir cuentos fantásticos” (Roas, 2007: 43). También en *La puerta entreabierta* los relatos intercalados ofrecen claves de lectura con relación a la novela: “homenajes al arte de fabular”, como los ha llamado Ana Rodríguez-Fischer (2013: s. p.), desempeñan una función tan importante –desde el punto de vista semántico, estructural y meta-narrativo- que figuran explícitamente en el índice del libro. Respecto a los doce capítulos más el epílogo que componen la novela, se insertan en los capítulos 2, 4, 6, 8 y 11. (El último, por lo tanto, rompe con la simetría de los anteriores, probablemente porque es el único texto que está narrado por un personaje al que en realidad no vemos: Miroslav, que habla desde un sueño que tiene la protagonista.)

Todos ellos, de un modo u otro, invitan a reflexionar sobre los mecanismos que rigen la narración. Una narración que se concibe híbrida y que desafía las convenciones genéricas: por un lado, las del relato breve y la novela y, por el otro, las del relato escrito y el relato oral. En este sentido, *La puerta entreabierta* puede leerse también como un diálogo entre los diversos géneros y registros narrativos que se dan cita en esta obra.

Con respecto al primero de estos diálogos –el que se establece entre novela y cuento–, Cristina Fernández Cubas actualiza la relación que une ambas formas desde sus orígenes, antes de que éstas se hubiesen estabilizado como géneros autónomos: la novela en los Siglos de Oro y el cuento en el siglo XIX, a partir del desarrollo de la prensa escrita (apud Baquero Escudero, 2011: 13). En la literatura medieval y áurea, el relato breve se inserta, como aquí, en un contexto de mayor extensión: la colección de cuentos unidos por un determinado engarce, siendo uno de los más habituales la narración a cargo de un personaje, como medio de dilatar o impedir la acción. Algo de eso hay en *La puerta entreabierta*, en la que diversos personajes toman la palabra y narran distintas historias retrasando el desarrollo de la trama y la llegada del desenlace. Como en *El Conde Lucanor* o el *Decamerón*, la historia principal es un pretexto para insertar los relatos breves.

Por otra parte, esta estrategia, según nos advierte Baquero Goyanes (1998: 65), invade la narrativa de los Siglos de Oro, dando lugar a la “novela con cuentos intercalados” –visible en obras como el *Lazarillo* o la primera parte del *Quijote*–, donde “lo importante es la trama general y lo secundario los relatos en ella incrustados”, algo que, sin contradecir lo anterior, también se cumple en *La puerta entreabierta*, gracias fundamentalmente a la relación especular que los relatos insertados mantienen con la narración marco. Por ello, la obra se resiste a una clasificación taxonómica –“ciclo de cuentos” o “novela compuesta”, si empleamos la terminología de Ingram (1971) y Dunn y Morris (1995), respectivamente–, pues resulta casi imposible dirimir qué tiene más peso, si las partes sobre el todo (“ciclo de cuentos”) o el todo sobre las partes (“novela compuesta”).^[3]

La clave está en esa relación especular de los cuentos con la novela, que pone en evidencia los diversos aspectos constitutivos de toda

³ Según las definiciones de Ingram (1971) y Dunn y Morris (1995), el ciclo de cuentos es “a book of short stories so linked to each other by their autor that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significant modifies his experiences of each of its component parts (Ingram, 1971: 19); la novela compuesta, en cambio, es “a literary work composed of shorter texts that –though individually complete and autonomous– are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles” (Dunn & Morris, 1995: 2). Pueden verse las consideraciones en torno a las diferencias y similitudes de ambas nociones en Trabado Cabado (2005: 48-49).

narración, y que se hace visible tanto en los relatos intercalados como en la narración marco. El primero (“Historia de las hermanas Fox”, narrado por Luna, una de las falsas pitonisas) alude al poder invocador de la imaginación. Cuenta la historia “real” de las hermanas Fox (las fundadoras del espiritismo moderno) y de su impostura, ya que hacían pasar los crujidos de los huesos de sus pies por golpes de los espíritus que, de este modo, respondían a los vivos. Sin embargo, en más de una ocasión, según cuenta Luna, obtuvieron respuestas auténticas.

El segundo también se trata de un relato verdadero (“El caso que Sherlock Holmes no supo resolver”, narrado por las gemelas Paz y Luz). Protagonizado por las primas Elsie y Frances (que hicieron creer a medio mundo, incluido Conan Doyle, que las hadas existían gracias a un material fotográfico que, con el tiempo, se reveló trucado), pone el acento en la negativa de las niñas a admitir el fraude. Lo suyo había sido un juego, una broma, y fueron los demás los que aceptaron ciegamente la historia que se les ofrecía.

El fingimiento, que es el motivo central de estos dos primeros relatos, está, por lo tanto, en la base de toda buena historia, ya que quien narra debe ser un embaucador que, a fuerza de fingir (es decir, de simular otras realidades distintas de la nuestra), pone las condiciones para que el misterio se cuele por una rendija. Esa sería una de las ideas que recorren la novela: cómo, gracias a la escritura, pueden filtrarse intuiciones, saberes no pautados o atisbos de una realidad más amplia. Por ello, el relato marco empieza precisamente mostrándonos a la falsa pitonisa Krauza Demirovska en plena acción.

El tema del tercer relato (“El tratante de rarezas cuenta un tormento”, narrado por Erian, el viajante de curiosidades) es el de la imaginación, aunque no sólo la imaginación del autor o del componedor de historias, sino del receptor de éstas (el lector, por lo tanto). Erian, el viajante de curiosidades, invita a su auditorio (Baltus, las gemelas y la diminuta Isa, aunque ignora la existencia de esta última) a pensar en el *culleum*: el castigo que en la Antigua Roma se infligía a aquel que hubiese cometido parricidio. Consistía en meter al condenado o condenada en un saco de cuero junto con una serpiente, un perro, un gallo y un mono; y, a continuación, se lanzaba el saco al agua. Concluye el viajante: “Donde la ley acababa (el saco de cuero lanzado al río) empezaba

(...) a volar la imaginación” (Fernández Cubas, 2013a: 89), ya que era inevitable preguntarse cuál de todos esos animales atacaría primero.

El otro ingrediente que no debe faltar en todo buen relato es el uso preciso de la palabra, algo que a Isa se le revela a través de un cuento dentro de un sueño. Convertida en la narradora oral de esta historia, la titula “El dueño de las palabras”: su protagonista es una especie de flautista de Hamelin, aunque su venganza contra el pueblo que le ha negado su ayuda consiste en robarle, en vez de a los niños, las palabras, lo que deja la aldea sumida en el caos y la angustia.

El último relato (“Habla Miroslav, gitano errante”) corrobora la intuición de Isa de que detrás de una historia se oculta otra historia que es, en realidad, la verdadera. Los tres nombres del narrador que se dirige a ella desde un sueño (el de su bautismo Miroslav, el cariñoso Mirko y su nombre errante Valsimor, que es el acrónimo de Miroslav) aluden al poder mágico de las palabras: introducen la figura del doble (el nombre de Valsimor le permitirá reconocer a su *dopplegänger* cuando lo encuentre), así como la existencia de pasos, fronteras o andenes que permiten viajar (errar) a través de distintas realidades.

Estos serían, pues, los elementos indispensables para obtener una buena historia: la capacidad para fingir (para embaucar) del narrador, es decir para convencer al lector de que en lo que cuenta hay una verdad; y también su capacidad para excitar la imaginación del receptor y para traer a este mundo otros mundos. A todo ello habría que añadir un estilo, un tono y un registro particulares (una puesta en escena, en definitiva, lo que tiene mucho que ver con los ineludibles de todo relato oral) y, junto a esto, el arte de mezclar las fuentes, combinando distintas tradiciones: de los cinco cuentos insertos, tres son relatos reales (cuyas historias están más o menos lejanas en el tiempo, lo que implica un mayor o menor grado de verosimilitud) y los otros dos se sitúan en la órbita de lo maravilloso, con reminiscencias folklóricas y populares. En todos ellos, no obstante, predomina el suceso extraordinario (basado en el misterio, lo escabroso o la maravilla) que, como en el cuento popular, genera asombro en el receptor.

De este modo, la obra también hace que dialoguen literatura escrita y literatura oral. De nuevo, como sucedía con las relaciones entre cuento y novela, Cristina Fernández Cubas revitaliza parámetros semánticos

y formales que caracterizan el relato breve desde sus orígenes. Como anota Ruiz Pérez (1995: 192) acerca de la literatura áurea,

hasta su acomodo, con el cuento artístico decimonónico, (...) el relato breve se debatió, partiendo de una conciencia de la validez intrínseca de lo narrado, en el intento de mantener la viveza del acto de narrar por medio de la subordinación de lo escrito a lo oral o de la instauración de la oralidad en el seno mismo de la escritura.

Desde entonces, han prevalecido las condiciones pragmáticas del género, siendo fundamentales los mecanismos de emisión y recepción. Por ello, recuerda Pozuelo Yvancos (1999: 43) que

el paso del cuento a un registro literario escritural, no oral, ha seguido ofreciendo idéntico énfasis en los procesos pragmáticos, sin que el cambio de una situación de comunicación *in praesentia* a una *in absentia* de los participantes, hiciera decaer la importancia concedida a ese reclamo de la atención del lector como primer ingrediente fundamental en el planteamiento de la estructura del género.

En consecuencia, dicha impronta de la oralidad se hace explícita en *La puerta entreabierta* no sólo en el nivel del enunciado, sino también en el de la enunciación: así, la presencia de emisores y de receptores internos dentro del marco ficcional de la conversación, siendo los primeros virtuosos narradores orales y los segundos oidores entregados, subyugados a las bondades de la ficción. Se trata de una estrategia que, sin llegar a convertirse como aquí en principio estructural, Cristina Fernández Cubas ya había desplegado en otras ocasiones: en sus cuentos son muchos los personajes que poseen las artes del contador de historias,^[4] como un tributo a ese primer encuentro con la literatura

⁴ “El arte de la palabra, el dominio del tono, el conocimiento de la pausa y el silencio, eran terrenos en los que [Lúnula] se movía con absoluta seguridad” (Fernández Cubas, 2008: 34); “Embelesadas ante el relato de nuestra amiga [Fátima], asistimos aún a la narración de varias historias más procedentes de las más diversas fuentes y entremezcladas con tanta habilidad que a ninguna de las presentes se nos ocurrió poner en duda la veracidad del más ínfimo detalle” (Fernández Cubas, 2008: 61); “[Olvido] Pausada, segura, sabedora de que a partir de aquel momento nos hacía suyos, que muy pronto la luz del quinqué se

que la propia autora experimentó, siendo niña, a través de la vivencia de la oralidad. A este encuentro se ha referido Fernández Cubas en su libro de memorias *Cosas que ya no existen* (2011), donde rememora a su antigua niñera, Antonia García Pagès (la Totó), y la impresión que le causaron las historias que ésta solía contarles a ella y sus hermanas.^[5]

En *La puerta entreabierta*, son cinco los pasajes (uno por cada relato inserto), en los que se ponderan las habilidades del narrador intradieético, así como su efecto en el receptor:

-En fin, empezaré de una vez -dijo la lista [Luna].

Y con voz de locutora anunciando un producto o de maestro de ceremonias pregonando la inminencia de un espectáculo continuó:

-LAS HERMANAS FOX. HISTORIA REAL.

Me pegué al cristal. No quería perderme el menor detalle. (Fernández Cubas, 2013a: 26)

Y turnándose en la presentación de lo que iban a contarnos [Paz y Luz] precisaron:

-La historia es cierta.

-Levantó mucho ruido en su tiempo.

-Y ni siquiera el gran Sherlock Holmes (es un decir) tuvo un papel brillante en todo el barullo.

-Pero vayamos ya a Inglaterra.

-A Bradford, condado de Yorkshire.

-Un día de verano.

Las gemelas aspiraron aire al mismo tiempo, lo expulsaron acompañándose de un leve silbido y de nuevo a dúo anunciaron solemnemente:

-EL ÚNICO CASO EN QUE EL GRAN DETECTIVE NO ESTUVO A LA ALTURA DE SU PRESTIGIO.

-Empiecen, por favor -supliqué.

concentraría en su rostro y sus arrugas de anciana dejarían paso a la tez sonrosada de una niña, a la temible faz de un sepulturero atormentado por sus recuerdos, a un fraile visionario, tal vez a una monja milagrera...” (Fernández Cubas, 2008: 96). Son ejemplos tomados de “Lúnula y Violeta”, “Mi hermana Elba” y “El reloj de Bagdad”; los dos primeros pertenecen a *Mi hermana Elba* (1980) y el tercero a *Los atillos de Brumal* (1983).

⁵ Se trata concretamente del capítulo titulado “La Muerte cautiva” (Fernández Cubas, 2001: 32-49).

Y así hicieron. (Fernández Cubas, 2013a: 58)

-Yo, marchante de rarezas, les contaré algo.

Y, tras obsequiarnos con una de sus irritantes carcajadas, chasqueó la lengua remedando el restallido de un látigo, carraspeó para aclararse la garganta, recuperó su actitud pomposa, dijo “un, dos, tres... pruebas” sujetando la empuñadura del bastón a modo de micrófono y, cuando ya el auditorio estaba a punto de perder la paciencia (y yo en el límite de mis nervios), empezó.

-Escuchen, por favor -dijo.

Pero también esta vez se tomó su tiempo. (Fernández Cubas, 2013a: 86)

-Vamos, Isa -dijo una de las gemelas-. Cuéntanos tu sueño.

Apreté los párpados, respiré hondo y antes de meterme en la piel del narrador y robarle la voz, advertí:

-Esta noche he soñado un cuento.

Y como si me encontrara tras un telón, esperando el momento de intervenir en una obra, repasé el papel.

-Se cuenta que una vez... -repetí.

Tampoco me gusté del todo.

-Se cuenta...

Y ahora sí. A la tercera ya fui él. Su eco. Su intérprete. Abrí de nuevo los ojos y miré a mis amigos. Estaban en silencio, interesados, atentos. Tomé impulso y anuncié:

-¡EL DUEÑO DE LAS PALABRAS! (Fernández Cubas, 2013a: 132-133)

-Soy Miroslav, gitano errante.

Y por un momento vi su nombre en mayúsculas. MIROSLAV. Tal como apareció en la sopa de letras, aislado, en posición vertical, sin apoyarse en ninguno de los demás nombres ni compartir una sola de sus letras. Libre. Pero poco a poco el hombre del sombrero, sentado sobre la piedra, fue adueñándose de la escena hasta oscurecer cualquier otra visión. Y empezó a hablar. Yo apreté los ojos. Por nada del mundo quería perderme su historia. (Fernández Cubas, 2013a: 188)

Estos fragmentos ponen de relieve la importancia que tiene en el cuento el “cómo” por encima del “qué”, como recuerda Cipión en el pasaje tantas veces comentado de *El coloquio de los perros* (1613):

los cuentos unos encierran y tienen gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hace algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos. (Cervantes, 2001: 548)⁶

Un consejo basado en la noción de verosimilitud cervantina –deudora a su vez de la *Poética* de Aristóteles-, según la cual todos los sucesos, por muy extraordinarios que sean, tienen que parecer aceptables al receptor; es misión de aquél persuadir al lector de la verdad poética –cuando no histórica- de su relato. Resulta, pues, indispensable dominar el arte de contar historias, de engañar con las palabras, algo que saben hacer muy bien los narradores orales de *La puerta entreabierta*: con sus pausas y silencios bien medidos, con sus cambios de tono y de voz, crean el suspense necesario, atraen la atención de sus interlocutores, encienden su deseo de saber más a propósito de la historia que están escuchando. Estos recursos de la oralidad subyacen, por lo tanto, en el relato escrito, donde el receptor desempeña una función igualmente cooperadora al dejarse seducir por el juego de la ficción: los narratarios intradieгéticos de *La puerta entreabierta* suspenden momentáneamente su incredulidad, del mismo modo que también hacemos nosotros, los lectores de la novela, con el relato fantástico de Isa –la joven atrapada en una bola de cristal- y sus insólitos acompañantes.

Por último, Cristina Fernández Cubas, además de determinados aspectos del enunciado y de la enunciación, actualiza otro de los elementos fundamentales del cuento oral: su didactismo. Aunque no en un sentido moral, porque la enseñanza que obtiene la protagonista, y con ella el lector, consiste en reivindicar la imaginación y el gusto por narrar. Los diversos sucesos de la novela, así como los que se cuentan en

⁶ Por ejemplo en Ruiz Pérez (1995: 192), Baquero Goyanes (1998: 107) y Pozuelo Yvancos (1999: 39).

los relatos insertos, apuntan a una realidad que no pretende ser copiada en todos sus extremos. Al contrario, el modo fantástico que escoge la autora subraya la idea de la ficción como mentira que, sin embargo, encierra verdades. La complejidad de la estructura (con una pluralidad de focos de emisión y recepción), los numerosos actos comunicativos que tienen lugar, los muchos narradores y, por lo tanto, los diversos puntos de vista que el lector está obligado a adoptar, problematizan la noción de autoridad que, con mayor frecuencia, presenta la narración realista que sí posee una ilusión de referencialidad.

Se trata, en consecuencia, de una enseñanza que trasciende los límites del cuento oral e invade de lleno los del relato escrito. De este modo, cuando Isa abandona la esfera y regresa por fin a su casa, recibe la visita en sueños de Miroslav (en el último de los relatos insertos), quien le proporciona una serie de claves a propósito del camino recorrido –el que le ha permitido liberarse de su encierro y volver a su realidad- pero también a propósito del que está todavía por recorrer: un camino que evidentemente no es un camino físico y que debe transitarse con la imaginación y los recuerdos. Isa decide entonces poner por escrito su aventura, y lo hace a toda prisa, consciente de que “la memoria, al igual que la fatiga, suele ser traicionera” (Fernández Cubas, 2013a: 206). Le ocurre como a otros tantos personajes, que, tras experimentar vivencias reveladoras, se lanzan a la escritura con pasión, como si en ello les fuera la vida. Es lo que le sucede, por ejemplo, a Adriana, en “Los altillos de Brumal” (1983), después de haber viajado a la aldea maldita de sus ancestros y haberse reencontrado con su verdadera identidad: “tenía que seguir escribiendo –dice-, anotando todo cuanto se me ocurriese, dejando volar la pluma a su placer, silenciando las voces de la razón; esa rémora, censura, obstáculo, que se interponía de continuo entre mi vida y la verdad” (Fernández Cubas, 2008: 140). Se trata, como anota Masoliver Ródenas (2007: 21), de “la felicidad y la necesidad de la escritura”, tan presentes en la narrativa de la autora; lo que explica que en su obra abunden los escritores (escritores de ficción, pero también aquellos que llevan un diario, escriben cartas y hasta tesis doctorales). Pero aquí, en *La puerta entreabierta*, se trata de escribir como lo hace Adriana, sin la rémora, la censura o el obstáculo de la razón... Son los sentidos (y no la lógica o el intelecto) los que permiten

al personaje abrirse al conocimiento (o, mejor, al autoconocimiento), guiándose por un impulso liberador altamente creativo.

Quien escribe, en estas condiciones, se deja poseer por la historia sin ofrecer resistencia: por eso, Isa redacta “páginas que surgían de mi mente sin el menor problema, de corrido, como si más que recordar estuviera transcribiendo y me hubiera convertido en una intérprete o amanuense de mí misma” (Fernández Cubas, 2013a: 211). Se entrega, de este modo, al juego de la ficción con la lección bien aprendida: “No menosprecies nunca el poder de las palabras” –le había dicho Baltus, y Paz y Luz habían añadido: “Ni el de los juegos” (Fernández Cubas, 2013a: 107-108). El poder de las palabras, porque éstas, además de indispensables como sabemos por uno de los relatos enmarcados, crean realidades, hasta universos enteros. Y los juegos –con su reminiscencia infantil- porque son “el canal idóneo para recoger los restos de lo Prohibido, de lo Desconocido o de lo Sagrado” (Fernández Cubas, 2013a: 124).

La relación, no siempre fácil ni exenta de complicaciones, entre la realidad y la imaginación se resuelve, pues, en términos de contigüidad. Porque, remedando el título de un libro de Jorge Semprún *La escritura o la vida*, los relatos de Cristina Fernández niegan esa disyuntiva para afirmar rotundamente la literatura y la vida. *La puerta entreabierta*, como otros muchos textos de esta autora, busca respuestas a los interrogantes de la identidad y de la realidad en otros mundos distintos de este empírico y tangible: los de la imaginación y la escritura, a los que se llega, como lo haría Miroslav, a través del sueño y transitando sendas secretas.

Referencias bibliográficas

- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2011), *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1998), *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CASAS, Ana (2012), “La epifanía del monstruo. Identidad y perversión en los cuentos de Cristina Fernández Cubas”, in Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 105-122.

- CASTILLO, Amelia (2013), "Juego de palabras", *El País* (16 de febrero), disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/13/actualidad/1360758812_120184.html>, consultado el 10/03/2013.
- CERVANTES, Miguel de (2001), *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica [1613].
- DUNN, Maggie & MORRIS, Ann (1995), *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, Nueva York, Twayne.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (2001), *Cosas que ya no existen*, Barcelona, Lumen.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (2008), *Todos los cuentos*, Barcelona, Tusquets.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (2013a), *La puerta entreabierta*, Barcelona, Tusquets.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (2013b), "Ciclo Babelia. Entrevista digital", disponible en <<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=9920>> (13/03/2013), consultado el 30/07/2013.
- INGRAM, Forrest L. (1971), *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literature Genre*, La Haya, Mouton.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2007), "El desasosiego de la memoria en Cristina Fernández Cubas", in Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cristina Fernández Cubas*, Madrid, Arco Libros, pp. 19-39.
- POZUELO YVANCOS, José María (1999), "Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento", in Carmen Becerra Suárez et al. (eds.), *Asedios o conto*, Vigo, Universidade de Vigo, pp. 37-48.
- ROAS, David (2007), "El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico", in Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cristina Fernández Cubas*, Madrid, Arco Libros, pp. 41-60.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana (2013), "Aventura y fabulación", *El País. Babelia* (16 de febrero), disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/11/actualidad/1360600491_745854.html>, consultado el 30/07/2013.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1995), "La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario (Para la caracterización del relato breve en los siglos XVI y XVII)", in Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, pp. 191-220.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2005), *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, León, Universidad de León.

O RECONTO DO CONTO NA ERA DIGITAL

Natália Alves*

nate.alves@gmail.com

NA SOCIEDADE E NO CONTEXTO ATUAL, verificamos que a atividade profissional prevalece sobre todas as outras, nomeadamente as atividades concedidas ao lazer, ao tempo livre, ao tempo para si. Assim, o ser humano da sociedade contemporânea, dividido entre as suas necessidades existenciais e financeiras, organiza o seu tempo segundo uma rotina, um padrão cronológico cada vez mais voltado para a sua realização profissional. Perante uma sociedade sempre mais exigente, os indivíduos precisam de se tornar produtivos, criativos, eficientes e obter resultados imediatos, visto a competitividade do mercado de trabalho ser grande. Neste sentido, um dos males da atualidade é o pouco tempo de que se dispõe para si-próprio e, sobretudo, para a educação dos filhos, estando a rotina quotidiana mais direccionada para tarefas ligadas ao sustento da família.

De facto, o desenvolvimento da sociedade gerou um fenómeno de saturação que podemos definir como caos – o caos provocado pelas múltiplas tarefas a executar no quotidiano. Constantemente sobre pressão, a existência humana rege-se por um ritmo de vida acelerado,

* Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

senão mesmo alucinante, e para se ser pai é, hoje, necessário conseguir ultrapassar as abundantes solicitações e responsabilidades *in crescendo* e conciliar tudo isto com a educação e formação dos filhos.

Assim, não podendo escapar ao desenvolvimento tecnológico, os seres humanos recorrem a meios modernos para conseguirem – ou pelo menos para tentarem – gerir de forma mais prolífica o seu tempo. As novas tecnologias têm, então, a função de auxiliar o ser humano no seu desempenho profissional, pessoal e familiar, bem como de lhe permitir organizar a gestão do mesmo.

Neste sentido, destaca-se uma vasta gama de materiais didáticos (DVD e livros com CD, por exemplo), disponível no mercado para auxiliar os pais na educação dos filhos e permitir, por um lado, ocupar o tempo livre dos mesmos e, por outro, dispensar, por escassos momentos, os pais na sua tarefa de educadores. Sublinha-se, então, a existência de vastas coleções de contos ilustrados, destinados a sensibilizar os leitores mais novos, a despertar neles o gosto pela leitura.

Na sua forma tradicional, o conto tem de ser entendido como uma representação da cultura e das crenças de um povo, que eram transmitidas de geração em geração, através de histórias maravilhosas, a serem contadas oralmente ou por escrito. Jean-Pierre Aubrit realça, a este respeito, que:

Le terme conte subsiste donc, mais il se recentre le plus souvent autour d'une littérature qui a partie liée avec la mémoire orale. Appartenant au domaine du merveilleux ou à celui du folklore, et souvent aux deux ensemble, ces récits ressortent généralement à la tradition ancestrale du conte, de la transmission d'une mémoire collective. (1997: 83)

Os contos foram, inicialmente, difundidos de voz em voz e passaram, posteriormente, da forma oral para a forma escrita. Daí podermos, ainda hoje, beneficiar do conhecimento de vários contos de fadas, adaptados ao longo dos séculos, continuando a encantar graças a vários nomes ilustres, tais como os irmãos Jacob e Wilhem Grimm, Charles Perrault, Jean de La Fontaine, Hans Christian Andersen, Teófilo Braga, Machado de Assis, Eça de Queirós, entre muitos outros. Na contemporaneidade, os contos tradicionais reformulados conservam marcas da tradição oral e do fascínio pelos mitos e mantendo as

vertentes pedagógicas e didáticas, eles são adaptados de acordo com a realidade e as expectativas do público infanto-juvenil, acompanhando, assim, o desenvolvimento tecnológico.

Neste sentido, pretendemos debruçarmo-nos em específico sobre a coleção editada pelo Pingo Doce, intitulada «Histórias de Encantar», destinada a um público infantil e juvenil, numa faixa etária entre os 2 e os 7 anos. Esta coleção possui, até à data, 36 contos e podemos mencionar, entre muitos, *O Capuchinho Vermelho*, *Os três porquinhos*, *O Pedro e o lobo*, *Pinóquio*, *O Soldadinho de chumbo*, etc.. Estas histórias reformuladas são acompanhadas de um CD, que narra a história escrita do próprio conto – e algumas partes do discurso têm a particularidade de serem cantadas –, mas existe, igualmente, uma música original relativa ao conto.

De facto, com o progresso, os contos tradicionais tiveram de ser adaptados aos requisitos das crianças atuais, manifestamente exigentes. Deste modo, o aumento da preocupação em torno das componentes ilustrativas e paratextuais, no que diz respeito ao estatuto destes contos, prende-se com a necessidade de, de forma lúdica e educativa, proporcionar o gosto pela leitura e de relembrar o que sempre fora veiculado pela literatura oral. A presença da tradição oral, na constituição do género infanto-juvenil é, com certeza, uma mais-valia na formação das crianças e permite desenvolver e enriquecer a reflexão, o imaginário delas. Para além disso, nestes contos ilustrados, a presença e a importância atribuída à moral tem um fundamento didático, pois visa conduzir o público mais novo a refletir sobre a lição a reter de cada história de encantar.

Histórias de encantar: do conto tradicional ao conto contemporâneo

Espelhando o que existia na literatura oral, os contos escritos tradicionais permanecem intemporais, tendo sobrevivido ao longo dos tempos, apesar das constantes modificações e transformações. A este propósito, Louis Forestier defende que “[l]es contes traduisent le plaisir de dire. Ils manifestent l’amour d’une parole par laquelle se transmet au public la vision qu’un narrateur a du monde” (*Apud*. Aubrit, 1997: 129). Neste âmbito, Nicole Belmont define que:

Les contes procèdent du mytique, qui est l'expression de la poésie de nature et dont ils seraient comme des fragments éclatés. (...) Communs à tous les contes sont les vestiges d'une croyance remontant aux temps les plus anciens et qui exprime de manière figurée sa propre interprétation des entités supra-sensibles. (1999: 32-33)

Hoje em dia, estes contos renovados visam estimular a leitura nas crianças, mas, também, por via das histórias maravilhosas, aguilhoar a sua imaginação. À semelhança do conto tradicional, o conto contemporâneo procura, pela magia e pelo maravilhoso, despertar a curiosidade dos mais novos, com uma maior preocupação em estimular o seu raciocínio, a sua reflexão e em transmitir valores e modelos de comportamento. O facto é que novas ideologias também vão surgindo, resultantes das mudanças ocorridas na sociedade:

No conto moderno, os mecanismos de insinuação de sentidos adquirem maior relevo do que as formas de construção narrativa alicerçadas no propósito de contar uma história; conseqüentemente, o conto transforma-se num objecto “que encierra dentro de sí una espécie de poesia” (...). (Ferreira, 2006: 5)

Nesta perspectiva, Nicole Belmont realça ainda que “(...) le conte offre un large champ de significations potentielles aux auditeurs, qui ne reçoivent pas le récit passivement (...)” (1999: 12). Contar histórias sempre foi uma forma de alegrar e divertir as crianças, contudo, na modernidade, procura-se aproximar as narrativas tradicionais à realidade social dos leitores mais novos. Deste modo, o conto contemporâneo associa o fantástico ao real sem destabilizar o leitor, dando maior relevo às vivências e às emoções das personagens e leva, assim, a uma reflexão sobre a natureza humana. Por sua vez, Maria Isabel Rocheta e Serafina Martins referem:

Pensamos que, também no que respeita aos jovens, o conto, na sua riqueza e brevidade, convida à leitura. Amor, humor, acção, fantástico, ficção científica, ironia, sátira, tragédia – tudo podem as narrativas trazer... Na educação dos jovens, têm desempenhado os contos funções muito peculiares e importantes, no âmbito da civilização ocidental, no que respeita

à formação da pessoa e à sua integração numa comunidade: ao ler, o leitor responde ao texto com a sua experiência, as suas emoções, a sua imaginação, a sua razão; integrando com o texto, aumenta e apura o seu domínio da língua materna, alargando a sua competência discursiva, aguça o espírito crítico a apropriar referências e modelos partilhados por sucessivas gerações. (2006: 10)

No entanto, cada vez mais a questão da construção gráfica dos contos requer um estudo aprofundado, pois as ilustrações desempenham a função de permitir aos mais novos, que ainda não sabem ler, acompanhar a narração do conto pelas imagens. Neste ponto de vista José Machado Barbosa considera que “(...) os livros para crianças melhoraram imenso, desde os formatos cada vez mais imaginativos, passando pela maior variedade dos tipos de letra, pela melhoria das ilustrações e da cor” (*Apud*. Mesquita, 2002: 155).

Com efeito, a evolução do texto visual, enquanto instrumento de apoio, mostra que ele é criado conforme a realidade existente, já que as ilustrações são um meio de transmissão de significados e, por isso, de comunicação. As imagens não têm a mera função de adornar o texto escrito, mas são antes a representação de um código verbal escrito, que servem para auxiliar as crianças. Assim, o texto e as imagens completam-se e ajudam a desenvolver e/ou aprofundar, nas crianças, o gosto pelos livros, a sensibilizar para a leitura, ou, ainda, a iniciar a aprendizagem dos mais novos da leitura.

Para além disso, se se reparar nos elementos que constituem essa coleção do Pingo Doce, realçar-se-á que as ilustrações gráficas abrem e fecham a narrativa de todos os contos. Em *Pinóquio*, por exemplo, é notória, logo na capa, a importância que é atribuída à dimensão moral subjacente a este conto, na medida em que é desenhado um boneco de madeira – juntamente com um tronco de madeira – representado com o nariz comprido, materialização das suas mentiras. No fluir da leitura deste conto de fadas, um conjunto pormenorizado de ilustrações coloridas – cuidadosamente articuladas com o código verbal escrito – transmitem as emoções, os sentimentos das personagens, levando o jovem leitor a projetar-se pelo imaginário. Neste parâmetro, José Eduardo Gallo sublinha que “[p]ela imaginação, a criança pode ampliar sua capacidade de integrar experiências, pois estas são transformadas

em novos produtos, por meio das múltiplas combinações que podem surgir das modificações da memória e das imagens” (2000; 20). Ele acrescenta, ainda, que uma história “(...) por meio de imagens simples e diretas, permite à criança não só ordenar seus sentimentos, de modo que estes lhe fiquem mais claros, mas também perceber que, por meio do fazer, suas ideias podem concretizar-se” (*ibid.*: 75).

Na estrutura dos contos desta coleção, predominam: uma narrativa breve muito pouca extensa, um número reduzido de personagens e uma ação cronológica e simples. No que concerne o espaço referido nestas histórias de encantar, deparamo-nos com uma descrição espacial pouco exaustiva, sem indícios, e a sua referência é breve na narrativa. Os espaços onde ocorre a ação e onde se movimentam os protagonistas e as restantes personagens do conto estão definidos sem precisão, de forma a situar, desde logo, o leitor numa realidade conhecida, mas ao mesmo tempo desconhecida, propícia ao surgimento da magia. Todavia, não constam detalhes geográficos, de forma a manter a indefinição dos lugares e a criar a magia. Temos, pois, por exemplo, expressões tais como “na casa do carpinteiro” (2013: 9); “à escola” (*ibid.*: 10); “ao palco” (*ibid.*: 11); “uma ilha” (*ibid.*: 20) e “ao mar” (*ibid.*: 22)^[1].

Quanto ao tempo em destaque nestas histórias, este está associado ao universo mágico, visto que todos os contos da coleção são iniciados com a fórmula mágica: “Era uma vez...”. O tempo da história está ligado à sucessão cronológica das ações das personagens, e as indicações são vagas e imprecisas: “Durante a noite” (*ibid.*: 9), “Na manhã seguinte” (*ibid.*: 10), “No final do espetáculo” (*ibid.*: 14), “Logo de seguida” (*ibid.*). Melhor ainda, o tempo não é definido, preciso quanto à época: “Certo dia” (*ibid.*: 9)^[2]. Relativamente ao espaço e ao tempo, Nicole Belmont define, por sua vez, que:

Le temps et l'espace du conte constituent bien, comme ceux du rêve, une autre scène, dont beaucoup d'éléments semblent cependant familiers: la maison, le château, la forêt, l'étang, y compris, curieusement, les paysages

¹ As referências espaciais mencionadas são provenientes do conto *Pinóquio* da coleção do Pingo Doce “1 2 3 Aprender é divertido – Histórias de Encantar».

² As referências temporais mencionadas são provenientes do conto *Pinóquio* da coleção do Pingo Doce “1 2 3 Aprender é divertido – Histórias de Encantar».

de l'autre monde (...) Cependant, «Il était une fois», qui ouvre la voie du conte, introduit instantanément un temps et un espace autres. (1999: 98-99)

Apesar das referências espaço-temporais serem indeterminadas, verificamos que os contos contemporâneos seguem os mesmos padrões que os contos tradicionais. De facto, a simplicidade da narrativa, a linearidade da ação, a redução das personagens, bem como a escassez das suas descrições físicas e psicológicas, continuam a imperar, e isto no intuito de captar a atenção dos mais novos e, deste modo, de deixar fluir a imaginação e a curiosidade dos mesmos.

O conto digital: uma reformulação do “Era uma vez...”

Na contemporaneidade, e numa sociedade cada vez mais exigente e apressada, no que concerne a educação dos filhos, existe a preocupação de sensibilizar muito cedo as crianças para a prática da leitura, recorrendo, numa primeira fase, à atividade de contar e ouvir contar histórias. Muitas são as editoras motivadas por este propósito e que se dedicam a criar coleções de contos de encantar, com um objetivo didático. Deste modo, o interesse recai sobre a utilização das novas tecnologias, com o objetivo de auxiliar os educadores em luta contra a falta de tempo.

Os contos da coleção “1 2 3 Aprender é divertido – Histórias de Encantar” são constituídos por textos simples, acessíveis para os leitores mais pequenos e cujo enredo narrativo varia consoante as histórias narradas. Neles encontramos momentos de aventuras, de *suspense*, de encontros entre vários tipos de personagens – humanos e/ou animais –, onde quase sempre o mais fraco vence sobre o mais forte ou o mais pobre sobre o mais rico. Italo Calvino diz-nos, a este respeito, que “A moral do conto de fadas surge sempre implícita, na vitória das simples virtudes das personagens boas e no castigo das igualmente simples e absolutas perversidades das malvadas (...)” (Calvino, 1996: 48).

Para além disso, neles se vislumbra uma linguagem híbrida, constituída por palavras e imagens, mais dinâmicas e inovadoras no que toca a representação pictórica. Neste âmbito, Armando Moreno põe em destaque que:

Uma das suas características é que, embora evoluindo, resiste um pouco à inovação, isto é, segue na esteira do conto literário, que abre caminho na novidade da forma literária. Por outro lado, a linguagem é menos rebuscada, isto é, menos erudita, mais chã, de acordo, naturalmente, com o grupo etário a que se destina: a criança de quatro anos não entende ou não aprecia o que se destina à criança de dez. (1987: 99)

Efetivamente, o crítico sublinha a importância da escolha das palavras, da adequação da linguagem para o leitor mais novo, de forma a permitir que ele entenda o conto narrado. Para que o momento de reflexão e de prazer seja gozado em pleno, é fundamental que os contos tradicionais sejam adaptados à época, que o discurso seja simples e acessível à percepção infantil, pois só assim as crianças conseguem desfrutar do mundo mágico, puxar pela imaginação quando surge o “Era uma vez...”. Nesta perspectiva, Sara Reis da Silva e Ana Margarida Ramos acrescentam que:

Através do texto poético e das suas principais características (rima, ritmo, paralelismos, jogos de sonoridades) é recuperada uma história pessoal dos livros e da leitura, dando conta dos elementos que os integram, das personagens que os habitam, dos cheiros e da magia que os percorrem, assim também como daquilo que eles proporcionam a quem se deixar seduzir. (*Apud.* Ferreira & Pereira, 2007: 191-192)

Destinada a um público infantil, esta coleção visa, igualmente, levar os mais novos a refletir sobre as funcionalidades destes contos renovados, desenvolvendo a curiosidade e a reflexão através da lição implícita no conto.

Atualmente, na era das novas tecnologias, na atividade de contar uma história, a presença do adulto, do contista, é dispensável, visto este último ser substituído por um CD, que tem a funcionalidade de contar a história, com o suporte de uma música original. Seduzidos pelas novas ferramentas, tendo aprendido a tornar-se independentes, autônomos no seu manuseamento, os leitores mais pequenos usufruem, nesta atividade educativa e pedagógica, de momentos lúdicos enriquecedores. Natércia Rocha considera que, no que diz respeito ao recurso às novas tecnologias:

(...) quando ao serviço da criatividade infantil, permitem que a criança contacte com os textos, imagens e sons quando deseja, repetindo-os a seu belo prazer, podendo passar à fase da construção das suas próprias histórias ou de uma leitura/construção de natureza individual. (1984: 17)

De facto, está-se em presença de aspetos próprios da literatura oral tradicional, mas estes encontram-se associados a manifestações inovadoras contemporâneas, de forma a aliar a tradição e a modernidade. Os ensinamentos presentes nestas histórias de encantar deslumbram pelo universo mágico que geram, graças ao qual tudo é possível e tudo pode acontecer, porque, segundo Marcel Postic, “[e]spantar-se, maravilhar-se, é espontâneo na criança (...)” (1992: 23). Há que destacar igualmente que estes contos de fadas, para além de suscitarem a curiosidade, despertam para as boas práticas, uma vez que levam os mais pequenos a questionarem-se sobre o seu comportamento e as suas atitudes.

Com efeito, é de salientar a importância destas histórias narradas, reestruturadas de forma a sensibilizar o público infanto-juvenil atual para os valores a ter em consideração, tornando-se num recurso educativo importante, visto que “[de ces] contes émane[nt] une morale naturelle (...)” (Belmont, 1999: 31). Com efeito, o conteúdo moral destes contos é essencial, numa geração em que valores se foram perdendo, e a sua função didáctica agirá sobre a componente psicológica da criança, apta a receber os maiores ensinamentos.

Além disso, no caso do conto *Pinóquio*, as crianças identificam-se com o comportamento do boneco de madeira uma vez que elas também mentem quando se sentem ameaçadas. O objetivo das aventuras do protagonista é demonstrar aos mais novos que não devem temer dizer a verdade, e que errar faz parte do crescimento. Relativamente a este conto, Carmen Bravo-Villasante defende que:

O conto fantástico tem um simbolismo muito profundo, e as aventuras por que passa Pinóquio representam a experiência da vida, os perigos e a dor que ensinam o homem a aperfeiçoar-se. O boneco Pinóquio vai passar do egoísmo ao amor e à afeição filial da criança. E foi assim que Collodi fez mais pela literatura infantil do que muitos moralistas do séc. XVIII e do

seu próprio século. Através da fantasia renovou o conto tradicional do menino bom e do menino mau. (1977: 160)

De facto, Pinóquio, o protagonista de um destes contos, suscita o interesse das crianças, pelo facto de elas se identificarem com ele, de elas se reverem nesta personagem fictícia, uma vez que elas também mentem e sentem a mesma angústia e a mesma insegurança. Ora, se é verdade que o objetivo dos contos de fadas é incentivar o imaginário, levar as crianças a sonhar, não deixa de ser menos verdade que, através das histórias fictícias, “[a] literatura para crianças torna-se cada vez mais descritiva de realidades (...)” (Rocha, 1984: 125). E, nesta ótica, Natércia Rocha acrescenta ainda que: “[n]ão se trata de impor à criança o contacto com o real indesejado, mas sim de lhe propiciar elementos para uma leitura – que será sempre personalizada – das realidades que não podem deixar de rodeá-la” (*ibid.*).

O interesse em ouvir contar ou em ler histórias, contos de fadas, existe, ainda hoje, nas crianças, tendo persistido enquanto fonte de entretenimento, que desperta a curiosidade e a criatividade, e enquanto fonte de ensinamento moral, já que transmite, em simultâneo, modelos de comportamentos. Assim, os contos tradicionais, reestruturados e adaptados aos padrões que caracterizam a sociedade contemporânea, foram apropriados pelas novas tecnologias de forma a poderem ser usados autonomamente pelas crianças. Efetivamente, praticamente todos os leitores, mais ou menos infantis, são adeptos das novas tecnologias e, assim, no ato de ouvir contar histórias ou de ler contos de fadas podem recorrer a um outro suporte, que não o simples livro (em suporte papel). Hoje em dia, tornou-se prática comum o recurso à televisão, ao DVD, à internet, ao CD e, mais recentemente, até mesmo ao *tablet* para mergulhar no mundo mágico do “Era uma vez...”. Conclui-se que, independentemente da ferramenta utilizada para ouvir ou ler histórias de encantar, “Os contos de fadas [...] orientam a criança no sentido de descobrir a sua identidade e vocação e sugerem também quais as experiências necessárias para melhor desenvolver o seu carácter” (Bettelheim, 1985: 34).

Referências

- AUBRIT, Jean-Pierre (1997), *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin.
- BETTELHEIM, Bruno (1985), *Psicanálise dos contos de fadas*, Lisboa, Bertrand.
- BELMONT, Nicole (1999), *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1997), *História da literatura infantil universal*, Lisboa, Veja.
- CALVINO, Italo (1996), *Sobre o conto de fadas*, Lisboa, Editorial Teorema.
- FERREIRA, António Manuel, (2006), *Do canto ao conto Estudos de Literatura Portuguesa*, Aveiro, Ludomedia - Conteúdos Didáticos e Lúdicos.
- FERREIRA, António Manuel, PEREIRA, Maria Eugénia (2007), *Ofícios do livro*, Aveiro, Universidade de Aveiro.
- GALLO, José Eduardo (2000), *A criatividade com a literatura infanto-juvenil*, São Paulo, Arte & Ciência.
- MESQUITA, Armindo (2002), *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a Literatura Infantil*. Porto, Edições Asa.
- MORENO, Armando (1987), *Biologia do conto*, Coimbra, Almedina.
- POSTIC, Marcel (1992), *O Imaginário na Relação Pedagógica*, Porto, Asa.
- ROCHA, Natércia (1984), *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- ROCHETA, Maria Isabel, MARTINS, Serafina (2006), *Conto Português Séculos XIX – XXI. Antologia Crítica*, Porto, Edições Caixotim.

O CONTO EM FORMA(TO) DE ÁLBUM PARA A INFÂNCIA: O CASO DE ANTHONY BROWNE

Sara Reis da Silva*

sara_silva@ie.uminho.pt

93

OS CONTOS EM FORMA(TO) DE ÁLBUM OU OS ÁLBUNS NARRATIVOS (*PICTURE STORY BOOKS*), tendo ganho uma notória visibilidade e um lugar irrecusável no panorama literário/editorial de potencial receção infantil, são domínios privilegiados para a experimentação literária e/ou artística. Exemplos modelares da cooperação entre palavras e ilustrações (as primeiras de caráter mais ou menos elítico, condensado e, por vezes, fragmentário e as segundas ostensivamente generosas e profusas), estes abrem um vasto leque de perspectivas de leitura, em certos casos, situadas no universo da ficção de “receção dual” (crossover fiction). Os originais álbuns narrativos escritos e ilustrados pelo inglês Anthony Browne, Britain’s Children’s Laureate (2009-11), constituem, a este título, objetos paradigmáticos. Efectivamente, estes reconfiguram estruturas diegéticas comuns e congregam “velhas” e novas narrativas, recorrendo a estratégias de interseção e de influência filmica, por exemplo, além de tematizarem e revelarem distintas imagens acerca da infância e de integrarem subtis notas de crítica social. Propomos uma leitura de duas obras da autoria do autor referido, originalmente editadas em 2004 e 2009 e disponíveis em língua

O CONTO EM FORMA(TO) DE
ÁLBUM PARA A INFÂNCIA:
O CASO DE ANTHONY
BROWNE

Sara Reis da Silva

* Universidade do Minho, Instituto de Educação, Braga, Portugal.

portuguesa: *Pela Floresta* (Kalandraka, 2008) e *Eu e Tu* (Caminho, 2010). Ambos baseados ou inspirados em dois contos clássicos – *O Capuchinho Vermelho* e *Os Três Ursos*, respetivamente –, estes álbuns narrativos representam “espaços” de encontro especiais, nos quais são incorporados detalhes das narrativas tradicionais numa nova “ficção escrita e desenhada”, através de um registo que prima pela economia e se impõe pela sugestão. Estas e outras obras de Anthony Browne encerram mensagens morais desafiadoras e profundas, apenas perscrutáveis a partir da leitura dialogada/cruzada da componente verbal e da componente ilustrativa. As opções temáticas, a configuração visual e linguística da obra, o diálogo que se celebra entre estes dois discursos e a relevância da intertextualidade, entre outros, serão analisados neste estudo.

Entendido como uma das mais – senão a mais – originais expressões estéticas da literatura de potencial receção infantil e, até, como um dos maiores contributos desta para a literatura em geral, o conto em forma(to) de álbum, o álbum narrativo ou o *picture story book* (adotando a expressão anglo-saxónica) tem ganho uma notória visibilidade e um lugar irrecusável no panorama literário/editorial em questão. De facto, este, muito devido ao seu carácter multimodal, é um domínio privilegiado para a experimentação literária e/ou artística e muitos dos objetos que integram este género/forma distinguem-se como exemplos modelares da cooperação entre palavras e ilustrações (as primeiras de carácter mais ou menos elítico, condensado e, por vezes, fragmentário e as segundas ostensivamente generosas e profusas), abrindo um vasto leque de perspetivas de leitura, em certos casos, situadas no universo da ficção de “receção dual” (*crossover fiction*). Betty Hearne, por exemplo, acentua esta tendência e regista o facto de, nas últimas décadas, um número elevado de álbuns, apresentando-se demasiado elaborados ou com histórias débeis, ofuscadas pela arte gráfica, serem especialmente apreciados por adultos, mais do que pelas crianças (Hearne, 2005: 205).

Conquanto se afigure indiscutível a filiação do álbum na modernidade/posmodernidade¹ ou o seu carácter inovador, em larga medida responsável pelo largo espectro recetivo ao qual aludimos, bem como

¹ Cf. “los álbumes son producto de su tiempo. La multiplicidade de significados (indeterminación, ambigüedad, discontinuidad), de alusiones intertextuales (citas referencias a otros textos, yuxtaposición con otros textos, etc.), con una subversión a las normas

pela fratura com certos elementos convencionais dos contos tradicionais (Ruiz Domínguez, 2012), o facto é que muitos destes “novos” objetos preferencialmente dirigidos ao leitor infantil nascem “à sombra” de narrativas pertencentes ao património tradicional oral, evidenciando características, tanto formais como ideotemáticas devedoras ou comuns a esse acervo literário^[2]. Na verdade, não são raros os textos nos quais novas visões de velhas histórias são oferecidas ao leitor infantil do presente e, a partir de uma construção simples (sem serem simplistas) e de um número reduzido de personagens, por exemplo, se tratam temáticas constantemente versadas ao longo da história da literatura tradicional. Como regista Hearne,

La simplicidad de los libros-álbum exitosos puede ser engañosa, de la misma manera que los cuentos de hadas más simples enmascaran profundidades superpuestas de significado que, a través del tiempo y el espacio, se revelan al lector. La creación de estupendos libros-álbum requiere de gran destreza, profundidad, y selectividad por parte de autores e ilustradores, cuyo trabajo original, aunque no use directamente los materiales y las formas artísticas populares, suele llevar la semilla de la tradición oral. (*Idem*, 214).

Os álbuns narrativos escritos e ilustrados pelo inglês Anthony Browne (AB) (Sheffield, Yorkshire, 1946), Prémio Hans Christian Andersen (2000) e Britain’s Children’s Laureate (2009-11), entre outros, constituem, a vários títulos e, em particular no que diz respeito às “remi-niscências” a que temos vindo a aludir, objetos paradigmáticos. Com efeito, nas mais de cinquenta obras que tem assinado desde *Through the Magic Mirror* (1976), até *Voices in the Park* (1998), passando por *Me and You* (2011), por exemplo, inventando um universo muito pessoal que, com frequência, não deixa de dar conta da influência de pintores surrealistas, com particular destaque para o belga René Magritte, observa-se uma singular reconfiguração de estruturas diegéticas comuns, bem

estabelecidas (parodia, ironia y sarcasmo) son rasgos que comparten con los textos pós-modernos (...).” (Ruiz Domínguez, 2012: 156).

² Maria da Natividade Pires, em *Pontes e Fronteiras. Da Literatura tradicional à literatura contemporânea* (Caminho, 2005), em particular no capítulo, intitulado “Da Literatura tradicional à literatura infantil actual”, problematiza pormenorizadamente esta questão, detendo-se nas implicações estéticas, pedagógicas e ideológicas dos diálogos sugeridos.

como, em certos casos, a conjugação de narrativas tradicionais e de um discurso inovador, a partir do recurso a estratégias de interseção e de influência fílmica, por exemplo. A estas juntam-se, ainda, a recorrente tematização e expressão de distintas imagens acerca da infância, além da constante integração de subtis notas de crítica social.

Estes traços estético-literários, diferenciadores da expressão de AB, são visíveis nas duas obras que analisaremos neste ensaio. Originalmente editadas em 2004 e 2009 e disponíveis em língua portuguesa, *Pela Floresta* (Kalandraka, 2008) e *Eu e Tu* (Caminho, 2010) são ambas baseadas ou inspiradas em dois contos clássicos – *O Capuchinho Vermelho* e *Os Três Ursos*, respetivamente. Globalmente, estes álbuns narrativos representam “espaços” de encontro especiais, nos quais são incorporados detalhes das narrativas tradicionais numa nova “ficção escrita e desenhada”, através de um registo que prima pela economia verbal e se impõe pela sugestão. Não deixa, portanto, de ser inquietante a forma como, nestes dois álbuns contemporâneos, a partir de mecanismos narrativos complexos como a metalepse e a hipertextualidade, se atualizam e reelaboram os contos tradicionais já mencionados, parecendo, assim, resgatar vivências e formas de ler o mundo que, ao cabo e ao resto, não pertencem exclusivamente ao passado, mas são in/atemporais.

Em *Jugar el juego de las formas*, em concreto, no capítulo dedicado aos contos de fadas, AB refere que a primeira vez que concebeu *Pela Floresta* foi no processo de criação de *The Tunel* (1989) e que o seu título primeiro/original foi *Where are you, Dad?*, elemento catafórico que, em certa medida, surge replicado na inscrição verbal que integra o quadro ilustrativo da folha de rosto: “Volta para casa, pai.”

Pela Floresta é, na verdade, um espaço de reencontro pictórico, ainda que parcial, com o álbum *The Tunel*. Veja-se, por exemplo, a prevalência do jogo de formas concretizado com as árvores, facto que se torna mais agudo à medida que o protagonista mais se embrenha na floresta e se vai notando a presença de diversos motivos dos contos de fadas na própria paisagem, como são os casos de uma pequena casa (talvez a casinha de chocolate de *Hansel e Gretel*), de um lobo³ a espreitar,

³ Note-se que o lobo é uma das figuras mais assíduas na literatura tradicional e, em particular, nos contos maravilhosos. Também na literatura que tem na criança o seu

de uma torre com uma trança de cabelo a cair da janela (*Rapunzel*), de um fuso e de uma roca (*Bela Adormecida*), de um sapatinho perdido (*A Gata Borralheira/Cinderela*), entre outros.

O relato de *Pela Floresta*, desde o início pleno de reminiscências do conto *O Capuchinho Vermelho*⁴, surge colocado na primeira pessoa, sendo da responsabilidade de um narrador autodiegético, que se situa, seguindo as indicações visuais, em idade infantil. Trata-se, na realidade, de uma estratégia mais ou menos assídua tanto na produção artística de AB, como em vários álbuns narrativos contemporâneos, como assinalam e equacionam Gressnich e Meibauer (2010), em “La lingüística, la cognición y los libros-álbum: Una revisión de las narraciones en primera persona”. Neste estudo, estes investigadores recorrem precisamente a um segmento verbo-icónico da obra de AB em análise como forma de explicitação da modalidade da narrativa em primeira pessoa, “desenhada” a partir de “ilustrações que revelam as costas do narrador ou uma perspectiva de câmara subjectiva”.

Outro aspeto de manifesto interesse, em *Pela Floresta*, reside na pluralidade de intertextos que urdem o tecido diegético e que reclamam do leitor uma elevada capacidade de descodificação.

Em termos mais precisos e numa perspetiva de pormenor, nesta narrativa, detetam-se dois níveis/quadros intertextuais:

Um, o mais relevante e estruturante ou de primeiro nível, coincide com o conto célebre do Capuchinho Vermelho, hipotexto cuja presença se materializa em aspetos como o espaço físico da floresta, o percurso desobediente do protagonista – que, como escreve AB, segue as pisadas das personagens de contos de fadas como *João e o Feijoeiro Mágico*, *A Bela Adormecida* e *Capuchinho Vermelho* (Browne, 2011: 212) –, a própria composição do grupo de personagens (uma mãe só, um filho e uma avó) e, ainda, de forma mais direta, o fato do menino ter encontrado um casaco vermelho que logo vestiu. A alusão à memória literária – “Lembrei-me de uma história que a avó me costumava contar sobre um lobo mau. Comecei a correr, mas não encontrava o

preferencial destinatário a sua presença é recorrente. Veja-se a este propósito o estudo Mitts-Smith, Debra (2010) *Picturing the Wolf in Children's Literature*. NY: Routledge.

⁴ Seguindo uma linha criativa ostensivamente fértil, como procurámos atestar em Silva, 2012.

caminho.” (Browne, 2008) – enfatiza a relevância matricial do intertexto em questão. Acrescente-se, ainda, a recorrência da alusão ao medo, aspeto igualmente denunciador de uma ligação à narrativa clássica.

No outro nível/quadro, o segundo, participam personagens dos contos de fadas ou “encarnaciones fantasmales” (Browne, 2011: 213): João e o Pé de Feijão/Feijoeiro Mágico – o narrador autodiegético encontra-se com um menino que lhe pergunta se ele quer “comprar uma bela vaquinha” –; a menina de cabelo dourado (caracóis de ouro) que queria o bolo; e os irmãos do conto *Hansel e Gretel*, por exemplo.

Seguindo o discurso autobiográfico de AB, em *Jugar el juego de las formas, Pela floresta* “basa en parte en una experiencia de mi infancia y en parte es un intento más de hacer ilustraciones para cuentos de hadas, algo que he deseado desde que se publicó *Hansel y Gretel* en 1981 (...) Podría decirse que el libro es una compilación de cuentos de hadas, circunscrita a un relato moderno, y he usado el bosque como escenario de la compilación, a sabiendas de que constituye el tema más prevaeciente en los paisajes de estos cuentos.” (Browne, 2011: 214-215). Neste conto em forma(to) de álbum, existe um subtexto radicado num “realismo social”, marca, aliás, visivelmente recorrente na obra de AB, e que, na verdade e em última instância, possibilita ou estimula a ponderação sobre a vida/convívio familiar na sociedade atual.

Uma configuração matricial e ideotemática muito similar caracteriza igualmente *Eu e Tu*, obra na qual a presença do conto tradicional da menina dos caracóis de ouro e dos três ursos, narrativa originalmente registada por Robert Southey, em 1837, funciona como base intertextual. Nesta obra, AB retoma o esquema actancial do texto tradicional e reconta a história de três Ursos, agora também personificados com pormenor, que veem a sua casa invadida por uma menina. A esta o artista adiciona alguns detalhes contemporâneos, como o fato desta família de Ursos viver numa casa, e não numa cabana, ou do pai Urso e da mãe Urso trabalharem. A recriação de espaços físicos substancialmente diferentes, uns associados à família de Ursos e outros à menina, espelha também uma certa atualização dos cenários – veja-se, por exemplo, os *grafittis* presentes na rua percorrida pela menina –, além de tornar evidente a desigualdade social entre as figuras e de acentuar a dualidade de vidas aqui ficcionalizadas.

Na verdade, desde o início, esta narrativa verbo-icónica de AB biparte-se⁵, como, aliás, dão conta quer o título, quer a oscilação cromática, quer, ainda, a disposição/repartição do texto ora na página par, ora na página ímpar. Mas, aparentemente distintas e distantes, as duas histórias encontram-se no momento intermédio do relato, tornando, assim, evidente uma arquitetura simultaneamente complexa e surpreendente que, em parte e num momento particular, respeita o esquema narrativo repetitivo do conto tradicional. O próprio narrador (e o seu estatuto) – note-se que o “Eu” e o “Tu”, anunciados pelo título, são o filho da família dos Ursos e uma menina que se distancia da mãe para perseguir um balão, respectivamente – repercute-se na coexistência de duas histórias de vida: uma a quem é concedida voz e é contada na primeira pessoa (“Esta é a nossa casa.”) e outra vivida silenciosamente.

Pormenores como a cor dourada do cabelo da protagonista da “narrativa de segundo nível” (chamemos-lhe assim), contrastando com o cenário cinzento, com contornos realistas, onde esta se movimenta, denunciam uma espécie de paradoxo desconcertante que, quanto a nós, reside na ideia de “infância dourada” que, na verdade, nada tem de brilhante. Mesmo a representação da postura das personagens da “narrativa principal/de primeiro nível”, protagonizada pela família de Ursos, e das que participam na “segunda narrativa” (no primeiro caso, predominantemente de frente, com um aspeto solar e, em contrapartida, no segundo, quase sempre de lado e de costas, com um aspeto “noturno” e a sugerir uma situação de marginalidade) espelham a sua posição, as suas vivências e as suas emoções, a vários títulos, divergentes. Além disso, nota-se o recurso a uma técnica visual visivelmente diferente: no caso da “narrativa de primeiro nível”, talvez mais convencional, o autor optou pelas ilustrações compostas a lápis de cor; já na “narrativa de segundo nível”, introduz marcas da narrativa fílmica/cinematográfica, uma película muda, dominada pelo silêncio, ou até da novela gráfica, e ilustrada a preto e branco ou em tons sépia.

⁵ Cf. “Lo primero que se me ocurrió fue contar la historia dos veces; la primera mitad del libro iría dedicada a la interpretación de los osos. (...) La segunda mitad del libro tendría la interpretación de Ricitos de Oro, en la que explicarían las circunstancias que la forzaron a “aprovecharse” de los osos” (Browne, 2011: 225).

Esta alternância cromática, associada ao jogo de volumes e de traços, resultando em texturas diversas, é, ainda, muito relevante do ponto de vista da orientação do percurso de leitura.

Estas – e outras – estratégias de construção narrativa, em especial da narrativa visual, servem, em última instância, o processo de contemporaneização ou de ligação ao quotidiano que caracteriza o volume em análise, colocando em evidência uma construção que, em certa medida, representa um contraponto à conhecida narrativa tradicional.

A temática da família, aliás, já versada, por exemplo, em *A Família dos Porquinhos*, *O Meu Pai* e *A Minha Mãe*, obras também disponíveis no mercado livreiro português, e, naturalmente, em *Pela Floresta*, como assinalámos, associada a questões como a alimentação, a condição infantil ou a constrangedora e expressivamente tratada oposição abundância vs. parcimónia perpassam toda a narrativa, promovendo o questionamento do presente em face do passado e, indiretamente, a vida citadina e a vida campestre. Note-se, por exemplo, que as aparentemente pacíficas união e atenção familiares da “narrativa de primeiro nível” aparecem, de forma subtil, contrariadas durante o passeio no parque, em concreto pelo diálogo adultos/parentais e pelas brincadeiras “por conta e risco” do pequeno Urso.

Não deixa de ser significativa a opção paradoxal por personagens animais para a narrativa dominada por temáticas “humanas” como a união familiar e acompanhamento infantil e por personagens humanas quando se ficcionalizam tópicos como a solidão e a desatenção (pontual, aparente ou real) dos adultos em relação às crianças. Parece, assim, problematizar-se implicitamente a desumanidade dos humanos, “fotografia” da qual não se pretende esconder o “negativo” imponderável daquilo que se afigura como a humanidade dos animais⁶. AB deixa escapar no seu discurso verbo-icónico uma ironia especial que parece decorrer de uma vivência amarga e de uma observação desencantada (realista?) da sociedade contemporânea e, neste caso concreto, da própria infância, vivida diferentemente e condicionada por acentuadas desigualdades sociais e familiares. Trata-se, na verdade, de uma das

⁶ “Los personajes no humanos de mis libros no son animales mágicos dotados del don del habla; son metáforas de gente real con las cuales los niños se identifican.” (Browne, 2011: 217).

singularidades da criação artística do autor, como assume o próprio em entrevista concedida à revista *Imaginaria* e disponível *online* em <http://www.imaginaria.com.ar/?p=5987>. Aspectos como a recriação visual de certos pormenores arquitetónicos dos cenários representados visualmente, como mencionámos, de certos elementos decorativos (a louça na casa dos Ursos, por exemplo) ou, mesmo, as implicações semânticas da dedicatória “Para todos os perdedores”, mensagem de esperança e de otimismo, que poderá tranquilizar um determinado tipo de leitores, possibilitam a inscrição de *Eu e Tu* no universo de uma arte que não perde de vista o quotidiano presente e não se alheia do real. *Eu e Tu*, substantivando, uma vez mais, o génio e o espírito de AB, exemplifica a posição comprometida deste autor que não tem hesitado em criticar, através da sua arte, algumas situações e atitudes comuns na sociedade atual.

Em síntese, a leitura das obras selecionadas, duas “fortes” obras, estimulando uma reflexão que exige o “cruzamento” de elementos do âmbito sociocultural, ideológico e até do domínio da psicologia, prova (como em poucos casos) a “fragilidade das fronteiras” entre aquilo que é lido/pode ser lido pelas crianças e aquilo que é lido/pode ser lido pelos adultos⁷. Por outras palavras, *Pela Floresta* e *Eu e Tu*, de AB, espaços estéticos nos quais se celebra uma multiplicidade de encontros – sendo talvez o mais significativo entre o passado e o presente como procurámos provar, oferecem “layers of meaning to be undercovered by old and young readers alike” (Salisbury e Styles, 2012: 41) e distinguem-se como uma expressão artística denunciadora de alguns dos caminhos mais assíduos e promissores no domínio da reinvenção ou da reciclagem do conto.

Referências:

- BROWNE, Anthony (2008), *Pela Floresta*, trad. de Margarida Noronha, Matosinhos, Kalandraka.
- BROWNE, Anthony (2010), *Eu e Tu*, trad. de José Oliveira, Lisboa, Caminho.

⁷ “Todos los grandes libros para niños pueden, y deben, resultar interesantes para los adultos.” (Browne, 2006: 129).

- S.N. (2006), “Entrevistamos a... Anthony Browne”, *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 75-76, Abril de 2006, pp. 123-133.
- BROWNE, Anthony e BROWNE, Joe (2011), *Jugar el juego de las formas*, Santiago do Chile, Fondo de Cultura Económica.
- GRESSNICH, Eva e MEIBAUER, Jorg (2010), “La lingüística, la cognición y los libros-álbum: Una revisión de las narraciones en primera persona”, Teresa Colomer, Bettina Kummerling-Meibauer e María Cecilia Silva-Díaz (ed.), *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Caracas/Barcelona, Banco del Libro/Gretel, pp. 204-215.
- HEARNE, Betsy (2005), “Libros-álbum perennes sembrados por la tradición oral”, *Parapara Clave, 1 – El libro-álbum*, Caracas, Banco del Libro, pp. 204-222.
- LINDEN, Sophie Van der (2007), *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble.
- RUIZ DOMÍNGUEZ, M^a del Mar (2012), “Metalepsis e hipertextualidad: análisis de los procesos metaficcionales en los álbumes ilustrados”, *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, 10, pp. 155-171.
- SALISBURY, Martin (2004), *Illustrating Children's Books*, NY, Barron's.
- SALISBURY, Martin e STYLES, Morag (2012), *Children's Picturebooks. The art of visual storytelling*, London, Laurence King.
- SILVA, Sara Reis da (2012), *De Capuz, Chapelinho ou Gorro: Recriações de O Capuchinho Vermelho na Literatura Portuguesa para a Infância*, Porto, Tropelias & C^a.

APRENDIENDO A SER MARROQUÍ: LOS CUENTOS DE SONIA OUAJJOU, UNA HERRAMIENTA DIDÁCTICA PARA LA MULTICULTURALIDAD

Rocío Velasco de Castro *

rvelde@unex.es

Sonia Ouajjou y la colección “Malika y Karim”

103

SONIA OUAJJOU⁽¹⁾ (RABAT, 1967) es pintora y escritora e ilustradora de cuentos infantiles. En cualquiera de estas facetas, su producción gira en torno al *leitmotiv* de la infancia. El mundo de los niños, su formación cultural y concienciación social en un mundo global, así como el papel que desempeña la familia en todo este proceso, son temas recurrentes en sus cuadros e ilustraciones.

Su primera incursión en la literatura infantil, dentro del grupo de escritores marroquíes de expresión francesa, dio como resultado la colección “Malika y Karim”. Compuesta por ocho cuentos ilustrados, con ellos pretende acercar al pequeño lector al conocimiento de la sociedad marroquí a través de los dos jóvenes protagonistas: Malika y Karim, quien junto a su amiga Mizet, una simpática y voluntariosa

APRENDIENDO A SER
MARROQUÍ: LOS CUENTOS
DE SONIA OUAJJOU,
UNA HERRAMIENTA
DIDÁCTICA PARA LA
MULTICULTURALIDAD

Rocío Velasco de Castro

* Universidad de Extremadura, Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas Comparadas. Cáceres, España.

¹ Dado que el texto está dirigido a un lector no versado en lengua árabe, hemos utilizado la forma más comúnmente empleada en castellano para los nombres propios y términos en esta lengua y en dialectal marroquí, respetando la grafía utilizada por autores y editores en las referencias bibliográficas.

cabra, participan en las fiestas y costumbres más representativas de la cultura tradicional del país magrebí.

Entre 2000 y 2002, los cuentos fueron co-editados por París-Méditerranée y La Croisée des Chemins en el orden que presentamos a continuación: *Le mariage de Tata Keltoum* (2000), *Les Jnouns de la médina de Fès* (2001), *A la recherche du trésor des Almohades* (2002), *La nuit du Destin* (2002), *Lalla Mizette au bled de l'arganier* (2002), *Le tagine de Ftouma* (2002), *Le feu de bois d'Achoura* (2002) y *Mi Lalla et Bassidi à Merzouga* (2002).

La buena acogida dispensada por crítica y público en Francia, unida a la decidida voluntad pedagógica de las historias para enseñar a los niños la cultura marroquí, al tiempo que sensibilizar a los padres de la importancia de fomentar la lectura entre los niños, llevó a que fuera considerada como una de las autoras más innovadoras de la literatura infantil actual (ALM, 2003).

La segunda consecuencia de este éxito fue la traducción de la colección a varios idiomas, entre ellos el español, entre 2003 y 2004, y el árabe, en 2005 y 2008. Junto a algún título en lengua original, son las traducciones a estos dos idiomas sobre las que se ha trabajado desde distintos planteamientos debido a su significación y valor pedagógico, objetivo fundamental de estas líneas.

Aunque no se incluye en el análisis, Ouajjou cuenta con otros dos libros infantiles en el mercado. El primero, *Comme les autres... Nora et Redouane, enfants trisomiques*, fue editado en 2003 por la Asociación Marroquí de Ayuda y Sostenimiento de los Deficientes Mentales (AMSAHM) en formato álbum bilingüe (árabe y francés) para sensibilizar a niños y adultos ante esta discapacidad. La historia, narrada en 41 páginas, se centra en Nora, una niña sana de 7 años, cuya amistad con Redouane, un niño trisómico, supondrá una gran lección de vida para sus padres.

El segundo, *Selma, David, Pedro et les autres... "Dima, dima tolérance !"*, fue publicada en 2003 por Oxalys en su colección "pequeño ciudadano marroquí" tras los atentados de Casablanca del 16 de mayo de ese mismo años. De nuevo, con niños como protagonistas, esta vez en la escuela, recoge las opiniones y razonamientos que éstos intercambian en una discusión acerca del rechazo a otros compañeros porque son de culturas y religiones diferentes.

En sendos casos, supone una significativa contribución a la sensibilización de la juventud marroquí y a la importancia que supone educarse en valores como la tolerancia y la solidaridad para la construcción de un futuro compartido.

Érase una vez en el cuento: características formales y estéticas

Dirigida a niños a partir de cinco años, los ocho cuentos que conforman la colección comparten la misma extensión: treinta y una páginas, de las cuales la última está dedicada al pequeño glosario de términos transcritos del árabe, aparecidos en cada narración que designan desde objetos y nombres propios hasta tratamientos de cortesía y nombres de animales.

También mantienen una estructura narrativa fija, con la tradicional construcción de la historia en torno al origen, nudo y desenlace, este último siempre en forma de final feliz. El comienzo de cada historia es siempre el mismo: Malika y Karim viajan a algún lugar de Marruecos o están ya en algunos de sus parajes para participar en las fiestas, costumbres y quehaceres de la vida cotidiana de sus familiares y amigos.

El medio elegido para plasmar las ocho historias que conforman la colección sigue la tendencia mayoritaria en lo que a literatura infantil y juvenil contemporánea se refiere: el libro-álbum. Se trata, como sostiene Chiuminatto Orrego (2011: 61), de un objeto literario y artístico en la medida en que, como género híbrido, conjuga la escritura con la imagen. No obstante, en esta dualidad convergente, la función estética se presume en la mayor parte de las ocasiones como la predominante. Esta última circunstancia resulta especialmente reseñable en el caso de Sonia Ouajjou, pues su formación artística y su experiencia como pintora e ilustradora suponen un importante valor añadido al diálogo establecido entre grafía y objeto.

Dicha relación se establece en sentido descendente en el original francés, en el que la escritura está inserta en el margen superior del dibujo, frente al ascendente de las versiones en castellano y árabe, en las que el texto se sitúa debajo de la imagen. Estas dos diferencias, aparentemente estéticas, podrían responder, no obstante, a una intencionalidad. En el caso francés, el texto forma parte de la imagen, fundiéndose en una unidad en la que se trataría de integrar al mismo

nivel de importancia lo que se ve y cómo se cuenta aquello que se ve. En las traducciones al castellano y al árabe, las dos dimensiones de la historia están separadas espacialmente, y al situar el texto bajo la imagen, es ésta última la que adquiere un mayor protagonismo.

En segundo término, es interesante destacar que la utilización de las imágenes en el libro-álbum va más allá de la mera intención de ilustrar o decorar el texto, pues al hacer uso de imágenes complejas que dialogan, contraponen o complementan al texto, dinamizan con él, lo amplifican o potencian y lo enriquecen ofreciendo un tipo de lectura diferente. Pero al mismo tiempo, dicha interrelación también exige al lector vincular ambos planos a través de la imaginación y de la interpretación de los elementos que lo conforman para comprender lo que se dice. Supone, por tanto, un ejercicio que requiere de la máxima atención del lector, cuya capacidad creativa le permitirá establecer distintos niveles de lectura, interpretación y re-creación de la historia desde sus distintos personajes y su interacción en las situaciones que se suceden en el cuento.

Por otra parte, no conviene olvidar que el destinatario principal de estos libros (más adelante retomaremos esta cuestión) son niños, lo que lleva a plantear dos consideraciones. La primera, que el niño puede leer a través de las imágenes que observa, antes de leer convencionalmente. De ahí la importancia de que el dibujo amplíe y se complemente con lo que se dice en el texto. La segunda, que aún alfabetizado, la atención del niño tenderá siempre a fijarse más en la imagen que en la palabra.

En este sentido, la colección “Malika y Karim” constituye un importante manual ilustrado que permite articular una educación en valores a través de unas atrayentes imágenes en las que se muestra la atención a la diversidad, el respeto a los mayores, la solidaridad familiar, el respeto al medio ambiente, etc. Por lo tanto, ya sea por la maestría de Ouajjou, que es considerada sobre todo una gran ilustradora, como por la innegable intencionalidad didáctica de las historias, el predominio de la imagen frente al escaso texto, resulta una de sus mayores fortalezas y de sus mejores logros.

También el elemento gráfico desempeña un papel fundamental por el formato empleado, por las características del material en el que esté impreso, por la tipografía que se utilice para los textos, por la paleta de color que aproxime a los lectores a las sensaciones que el autor

del texto y de las ilustraciones deseen imprimir, etc. De todas estas cuestiones, conviene subrayar la existencia de diferencias en cuanto a la elección del formato y sus dimensiones según el idioma en el que se publique la colección.

En el original francés, se trata de un libro apaisado que emularía el típico bloc de dibujo infantil, con un tamaño muy manejable y pensado para ellos. Un nuevo gesto que corroboraría, junto a los elementos apuntados anteriormente, el tipo de lector al que va dirigido. En cambio, en las colecciones en árabe y en castellano, el formato sigue siendo rectangular, pero dispuesto en vertical y con una anchura muy superior al libro tradicional. Este último factor, si bien permitiría contar con unas ilustraciones de mayores dimensiones, resulta engañoso, pues se mantiene, incluso en la portada, el mismo tamaño de los originales de la colección francesa. Se antoja, por tanto, exagerado en sus dimensiones, además de resultar mucho más incómodo para un lector infantil y de encarecer el coste final de la obra.

Por otra parte, en la colección castellana, el glosario se incluye duplicado, es decir, al que forma parte de la historia como página 31, se antepone otro, sito tras la portada. Este último, realizado a dos colores y en un papel tipo cartulina mucho más resistente, puede ser extraído del libro y consultado durante la lectura sin tener que ir al glosario final. De forma que facilita el ritmo de lectura, que no se ve interrumpida por la ida y vuelta a la página en cuestión, y también el aprendizaje de los términos. Si a esta peculiaridad se une la del tamaño del formato antes mencionado, cabría colegir que los lectores a los que iría destinado la colección en lengua castellana no serían únicamente niños y adolescentes.

Por lo que respecta a la tipografía empleada, en estrecha relación con las demás cuestiones artísticas, también encontramos diferencias en la elección del tamaño, tipología y colores empleados para cada idioma. Incidimos nuevamente en la coherencia del original francés, donde la tipografía elegida para el título de portada emula la escritura infantil: un trazo irregular, que conjuga mayúsculas y minúsculas en un estilo rudimentario, propias de un niño que está aprendiendo a escribir. La versión española ofrece una fuente más formal, distinguiendo el nombre de la autora mediante mayúsculas, sin llegar a la hipercorrección de la colección en árabe. Esta última resulta fácilmente

entendible y explicable por la mayor predisposición a la confusión de letras que presenta gráficamente el alfabeto árabe para quien no esté familiarizado con él.

En lo que sí coinciden los tres formatos es en la elección para el texto del relato de tres fuentes que, aún diferentes, resultan atractivas, de trazos limpios y un tamaño que no imposibilita la lectura. No obstante, la disposición, en la edición francesa, del cuerpo del texto dentro de la ilustración lleva a que el espaciado entre renglones resulte algo escaso. Algo parecido, aunque no comparable, sucede con el texto en árabe. La necesidad de incluir todos los signos ortográficos (las vocales en árabe se representan con símbolos situados encima o debajo del cuerpo de cada letra), crea una sensación visual que dista mucho de la espaciosidad del texto castellano.

En cuanto al colorido empleado para el texto, depende en gran medida de su disposición. En francés, ha de contrastar con el fondo de la ilustración en la que va situado, mientras que en árabe y castellano, la independencia respecto a la imagen permite establecer el negro sobre fondo blanco como elección permanente.

Mucho más interesante resulta el análisis del colorido y estilo empleados en las ilustraciones. A nuestro entender, uno de los grandes logros de Sonia Ouajjou es la caracterización de los personajes, sean personas o animales, mediante trazos sencillos que parecen fundirse con el empleo de una paleta cromática llena de matices, donde se buscan los contrastes y se evitan las estridencias.

Las tonalidades más intensas se combinan con otras más suaves como recurso artístico para establecer la perspectiva al representar las dunas de un oasis (Ouajjou, 2003d: 29 y 2004a: 25-27), el bosque (Ouajjou, 2003d: 7-9); las montañas nevadas (Ouajjou, 2003b: 6 y 17-19), el cielo (Ouajjou, 2003: 11-13 y 2004a: 5-6), el río (Ouajjou, 2003e: 18-21) y el mar (Ouajjou, 2004a: 3-4); las carreteras (Ouajjou, 2003a: 6-7), las calles de las ciudades (Ouajjou, 2003a: 11, 2003c: 26-27) o los edificios y sus dependencias (Ouajjou, 2003: 26-27, 2003c: 8-9 y 2004a: 1-2), etc., sin perder nunca de vista la percepción infantil del dibujo. Esta simplicidad, a veces perjudica el efecto de profundidad del plano o de la escena (véase como ejemplo Ouajjou, 2003b: 20, 2003d: 11 y 15, 2003e: 28-29 y 2004a: 18-19), pero resulta coherente y sobre todo original en el conjunto de una obra pensada para niños.

Con un efecto muy similar al empleado por la técnica acuarelística, los rasgos y gestualidad de los personajes están realmente logrados y consiguen empatizar rápidamente con el lector. Se conjuga así el efecto visual con las pinceladas de humor presentes en los ocho cuentos. Un humor explícito a través de determinadas escenas y situaciones, pero también implícito en la propia concepción física de las figuras, un recurso especialmente perceptible en la caracterización y personificación de los animales: lagartos del desierto (2004a: 17); tortugas (Ouajjou, 2003a:5); gaviotas que hacen sus necesidades encima de la cabra Mizet para mayor risa de los niños (Ouajjou, 2003c: 10); búhos de ojos hipnotizantes, caballos de distintos colores, el dromedario Dodi con sus largos bigotes y ojos saltones, el mono Krida y su personalísimo sombrero y serpientes ataviadas con pajaritas y pestañas postizas (Ouajjou, 2003b: 21); cabras laboriosas que fabrican el aceite de Argán y se engalanan con sus mejores lazos (Ouajjou, 2003d: 26-27); ratones barrigones que toman el sol en bañador (Ouajjou, 2003e: 24-25); o la propia Mizet, que utiliza su cola a modo de pincel para decorar un Tajín (Ouajjou, 2003e: 16) y ofrece complaciente “su mejor queso de cabra” (Ouajjou, 2003c: 23), etc.

Una herramienta didáctica susceptible de mejoras: lengua, valores y multiculturalidad

Siguiendo con el recorrido de los personajes que protagonizan directa o indirectamente las ocho historias, su aparición en escena no obedecería, en principio, a un orden preestablecido en la configuración de la colección, cuyos títulos tampoco fueron publicados atendiendo a una afinidad temática aparente. La colección se iniciaba con una boda familiar (Ouajjou, 2003 y 2008), continuaba con una visita a Fez (Ouajjou, 2003a y 2008a), y otra a Marrakech (Ouajjou, 2003b), la celebración del mes de Ramadán (Ouajjou, 2003c y 2008c), una escapada al campo (Ouajjou, 2003d y 2008d), la búsqueda de un nuevo tajín en Salé (Ouajjou, 2003e y 2005) y los preparativos para la fiesta de la Achura en Tánger (Ouajjou, 2004 y 2008b), para concluir con una breve estancia en el desierto de Merzuga (Ouajjou, 2004a). De esta forma, no se establece una continuidad narrativa de conjunto, salvo en dos casos: la primera aparición en escena de Malika, Karim y Mizet (Ouajjou, 2003 y 2005) y la alusión a la boda de tía Keltum y a la imposibilidad de

asistir del hach Mekki como excusa para que los niños acudan a verle a Fez (Ouajjou, 2003a y 2008a), lo que nunca ocurre, ya que se trata de un simple recurso literario para ubicar a los niños en dicha ciudad.

Esta ausencia intencionada de correlación también se percibe en los glosarios, donde encontramos algunos términos repetidos, tales como “argán” (Ouajjou, 2003, 2003b y 2003d), “tajín” (Ouajjou, 2003d y 2003e) o “chilaba” (Ouajjou, 2003 y 2003c); nombres como “Lala” (Ouajjou, 2003, 2003a, 2003b, 2003c, 2003d y 2003e), “Chumicha” (Ouajjou, 2003, 2003a, 2003b, 2003c, 2003d y 2004a) y “Mizet” (Ouajjou, 2003, 2003a, 2003b, 2003c, 2003d, 2003e y 2004a); y expresiones como “nari nari” (Ouajjou, 2003a y 2003d). Y también en las diferentes representaciones iconográfica de los abuelos desde su primera aparición (Ouajjou, 2003: 14) a la segunda (Ouajjou, 2004a).

En cualquier caso, el núcleo central de las aventuras de los tres protagonistas es la familia, en torno a la cual se trasladan de un lugar a otro para participar con sus distintos miembros en las costumbres y tradiciones de la cultura marroquí. A las tres generaciones: padres (Aziz y Zubayda, en Ouajjou, 2003c y 2008c), hijos (Malika y Karim en Ouajjou, 2003 y 2005) y abuelos (Ouajjou, 2003 y 2008), se suman otros familiares, como la tía Keltum y la prima Nora (Ouajjou, 2003 y 2008).

Se trata, por tanto, de una familia marroquí cuyos protagonistas, dos niños, podrían fácilmente corresponder con el alter ego del lector: Malika, con la que se identificarían las niñas, y Karim, en el que se reflejarían los niños. El hecho de que Malika sea la mayor explicaría en buena medida la actitud protectora al tiempo que vigilante, respecto a su hermano, pero también suscita cierta polémica en cuanto a la perpetuación de una imagen tradicional de la familia que, por un lado fomenta la complicidad entre hermanos, pero por otro los diferencia al asumir la mujer el rol de cuidadora y garante del núcleo familiar (véase como ejemplo Ouajjou, 2003a: 25-27 y Ouajjou, 2003c: 20-22). Esta idea se refuerza ante el hecho de que sea el pequeño Karim (no Malika, o incluso ambos), el que reme en la barca que les lleva a Rabat, lo que implica la asunción de que no es una tarea de mujeres (Ouajjou, 2003e: 18-21). Nada se dice de ello en el texto, pero las imágenes sí resultan suficientemente ilustrativas de esta situación.

Otro tanto podría decirse de la situación que ocupan física y simbólicamente los personajes masculinos y femeninos. La tradicional

división de espacios entre hombres y mujeres en la mezquita (Ouajjou 2003c: 8) se perpetúa en la disposición de la mesa familiar, donde padre e hijo se sientan a un lado y madre e hija al otro mientras la cabra sirve la harira (Ouajjou, 2003c: 27), y también cuando los cuatro salen a pasear: la madre cogida de la mano de la hija y el padre sosteniendo al hijo en brazos (Ouajjou, 2003c: 28).

Y lo mismo cabría colegirse de la indumentaria elegida para representar a las tres generaciones. Mientras los abuelos son caracterizados con la indumentaria tradicional marroquí en todas sus apariciones, la madre viste chilaba de manga larga y tacones altos frente a la extraña mezcla que presenta el padre: ataviado con unas cómodas babuchas, una moderna camiseta de manga corta y pantalones a medio camino entre los bombachos a media pierna y el clásico serual marroquí (Ouajjou, 2003c: 28).

En este sentido, y pesar de algún que otro meritorio esfuerzo por mostrar una sociedad plural (véase la ilustración de Ouajjou, 2003c: 24-25), esta última no resulta convincente ni coherente con el conjunto de las imágenes ni con el tratamiento de las historias. La percepción que se ofrece de la interrelación texto-imagen es la de una sociedad marroquí excesivamente tradicional.

Si tomamos como lector al niño mayor de cinco años, hijo de inmigrantes marroquíes en Francia, es cierto que estos aspectos -la vida en el campo, el uso de las plantas y de los elementos de la naturaleza con fines medicinales, el tener a una cabra de mascota, etc-, estarían entre los aspectos menos conocidos y más atractivos de su propia cultura. Pero, como se ha apuntado, no es el único lector, y aún así, la imagen que se ofrece de la sociedad marroquí en época contemporánea no puede reducirse a alfareros y ceramistas de Salé (Ouajjou, 2003e) y faquires, vendedores o cuentacuentos de la Jmá el-Fná de Marrakech (Ouajjou, 2003b).

O, todavía peor, una sociedad en la que las mujeres se casan (tía Keltum, en Ouajjou, 2003), cargan con varios hijos (Ouajjou, 2003a: 19) o con los animales de labranza sin que se atisbe la presencia masculina (Ouajjou, 2003b: 11), tocan la darbuka (prima Nora, en Ouajjou, 2003), se untan la piel de aceite (mujeres del concurso de Argán, en Ouajjou, 2003d), gritan desfavoridas porque creen en la existencia de genios (Ouajjou, 2003a), son videntes (Ouajjou, 2003b), o cocineras algo torpes

que, curiosamente, presentan un color de tez muy oscuro y unos rasgos africanos que la distinguen del resto de personajes (Ouajjou, 2003e).

Se trata de un retrato real, pero parcial e incompleto de la heterogeneidad que presenta la sociedad marroquí actual, por lo que cabría suscribir la opinión de González Parrilla y Rodríguez (2007: 304), al señalar que estas historias adolecen de un sesgo folclórico excesivo en contenidos y tratamiento.

No obstante, a pesar de ésta y de otras observaciones que se harán a continuación, consideramos que sigue siendo una buena herramienta didáctica con la que el docente debe estar familiarizado para matizar, ampliar y llevar a discusión todos estos aspectos. Se evitaría así que se acabaran compartiendo los estereotipos forjados en torno a la cultura magrebí. Una práctica que, como señala Mijares Molina (1999: 167-178), resulta mucho más habitual de lo que pudiera pensarse, especialmente en el ámbito escolar.

Dentro de esta faceta como herramienta didáctica para el fomento de la multiculturalidad, el sentido del humor que rezuman algunas de las situaciones por las que atraviesan Malika y Karim contribuyen a fomentar el debate en el aula y a establecer reflexiones críticas como parte de la formación en valores. Así, la interrupción de la siesta de la abuela en plena duna, por los concursantes de un rallye y por unos maratonianos (Ouajjou, 2004a: 14-16) daría pie a hablar del medio ambiente, de los inmensos recursos que ofrece, como es el caso del Argán, y del peligro que conlleva no cuidarlo. También la típica travesura de disfrazarse (aunque involuntariamente), causando el terror en la medina de Fez, en la que sí hay una crítica directa contra el exceso de turistas, quienes además “no se enteran” de lo que está pasando e ignoran a un pobre gato hasta el punto de pisarlo en su transitar por la ciudad (Ouajjou, 2003a: 13-20), incidiría en esta misma línea.

El ecologismo y el respeto a los animales tiene también una presencia importante en la visita a Marrakech. Allí los niños piden al monito que dé una voltereta, pero éste se queja de que está cansado de hacerse daño con las acrobacias, al igual que las pobres serpientes, sumidas en un eterno baile para deleite de los turistas (Ouajjou, 2003b: 12). También los caballos, cuyos pulmones están llenos de la polución de los autobuses (Ouajjou, 2003b: 14) y el dromedario, que se queja de que tiene los ojos enrojecidos a causa de los flashes de las cámaras fotográficas (Ouajjou, 2003b: 15).

El hecho de que, tras una breve fuga, todos ellos decidan regresar con la excusa de que no están ya acostumbrados a vivir en medio de la naturaleza y que son necesarios para la supervivencia económica de sus dueños (Ouajjou, 2003b: 24) -dos presupuestos bastante cuestionables- daría pie, en cualquier caso, a debatir sobre el maltrato animal.

Otro de los valores más destacables de esta colección es el respeto a los mayores. Un respeto que queda manifiesto en el tratamiento y actuación de Malika y Karim con sus abuelos a los que, siguiendo la tradición marroquí, no les llama por sus nombres de pila, sino por un respetuoso a la par que cariñoso “Bassidi” y “Mi Lalla” (Ouajjou, 2004a).

Por lo que respecta al multiculturalismo, Talavera Muñoz (2010) señala en su recorrido por la evolución del cuento que siempre ha sido un género especialmente indicado por su maleabilidad, y capacidad de adaptación y modernización a los tiempos, un recurso muy empleado para fines no literarios. En este sentido, coincide con Couto Cantero (2011), quien sostiene que dentro del papel de la literatura en la configuración y promoción de los criterios, valores y actitudes sociales, el cuento infantil constituye uno de los mejores medios para el fomento y el respeto a la multiculturalidad. Una cuestión que Sonia Ouajjou plantea en forma de pelea entre cabras porque unas tienen los cuernos negros y otras blancos (Ouajjou, 2003d: 24-26). En el cuento, la unión entre ellas las lleva a producir el mejor aceite de Argán de la región: una valiosa moraleja (Ouajjou, 2003d: 29).

Asimismo, el desconocimiento de lo diferente, que acaba siendo considerado hostil, adquiere una especial relevancia con el factor religioso. No resulta casual, que de las ocho historias, dos de ellas estén dedicadas íntegramente a festividades musulmanas. La primera, el mes de Ramadán, sirve para acercar y hacer entender al lector el significado de los ritos y costumbres que rigen el mes del ayuno y que conforman los preceptos morales del musulmán, como la ayuda a los más desfavorecidos, la oración, la unidad de la familia, etc. (Ouajjou, 2003c). La segunda, la celebración de la “Achura”² (Ouajjou, 2004),

² Festividad que podría equipararse a la de los Reyes Magos en España en cuanto a que es un día festivo en el que los niños reciben regalos y a que se corresponde con el día 10 del mes de Muharram, el primer mes del calendario islámico.

se contraponen al recogimiento de la “Noche del Destino”³ y supone, por tanto, una visión plural que suscitaría a buen seguro el interés del lector (joven o adulto), además del alumnado, al que se le podría proponer una posible comparación con las festividades y tradiciones profanas y religiosas existentes en nuestro país (hoguera de San Juan, Reyes Magos, Cuaresma, etc.).

Estas últimas prácticas se insertan en un contexto cultural más conocido, quizá, pero igualmente estereotipado en algunos casos. La tradición en torno a los *jins* o espíritus que forman parte de la creencia popular con la que se asusta a los niños (Ouajjou, 2003a), a la terrorífica Aicha Kandicha (Ouajjou, 2003b: 9), y a las celebraciones familiares como el matrimonio (Ouajjou, 2003), constituyen dos buenos ejemplos sobre los que ampliar y profundizar al respecto, además de proponer posibles correspondencias.

Junto a las múltiples dimensiones de elementos de carácter social y cultural que se vislumbran en las ilustraciones, encontramos pocas licencias literarias. Entre ellas, el tajín que flota en el río (2003e: 22) o las gaviotas que se transforman con la luz de la luna en unicornios (2003c: 12-13). Por el contrario, las referencias al imperio almohade (Ouajjou, 2003b) y a los “hombres azules” del desierto, los tuareg (2004a:14-16) ofrecen una amplia gama de posibilidades para introducir el factor histórico, y con él la existencia de un pasado compartido que debe servir para impulsar la convivencia y tolerancia.

También en el aula, el valor de estos cuentos como refuerzo identitario proporcionaría un valioso y divertido material en el proceso de aprendizaje a “ser marroquí” que podría integrarse en el programa de enseñanza de lengua y cultura de origen (ELCO) existente en nuestro país (véanse sus bases en Mijares Molina, 2005: 352-279).

Finalmente, cabría destacarse su relevancia en la enseñanza y aprendizaje lingüístico. El pequeño glosario de términos transcritos del árabe aparecidos en cada narración, que designan desde objetos y nombres propios hasta tratamientos de cortesía y nombres de animales, sirve de guía al lector (ya sea niño o adulto) en el conocimiento de la lengua, vehículo imprescindible en favor de la integración y el conocimiento.

³ En la noche del 26 al 27 del mes de Ramadán se conmemora la revelación del Corán al Profeta. Es una noche de recogimiento y oración para estar en familia .

A este respecto, conviene mencionar la existencia de algunos guiños en la traducción castellana que permiten identificar el vocablo árabe original. El mono Krida (del árabe *kerd*) que da volteretas en la plaza Jma el-Fná (Ouajjou, 2003b: 8); el gato *Ktita* (del árabe *kitt*) al que pisan sus patitas blancas en Fez (Ouajjou, 2003a: 14); el sol al que llaman Chumicha (diminutivo de *chams*) en varias historias (Ouajjou, 2003: 6 y 2004a: 13); los ratones conocidos como el señor y la señora Firane (del árabe *firan*) que ayudan a los niños a llegar a Rabat (Ouajjou, 2003e: 24), etc.

Pero es sobre todo en su versión árabe donde encontramos un interesante recurso que puede ser incorporado a los estudiantes de esta lengua. Del mismo modo que Crespo (2007: 169-183) resalta las cualidades del cuento como recurso para la enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ELE), las historias de Ouajjou permiten un acercamiento cultural y socio-lingüístico al árabe y a la realidad marroquí que puede dar mucho juego en la didáctica de la lengua. El lenguaje sencillo y totalmente vocalizado en el que se incluyen expresiones coloquiales con las que establecer distintos registros; los términos propios de la cultura marroquí; el uso de las imágenes para asimilar, aplicar y ampliar los conocimientos y destrezas adquiridas, completando así los cuatro estadios del aprendizaje, etc. Todo un abanico de posibilidades que no debiera caer en saco roto.

Conclusiones

A lo largo de este recorrido se ha tratado de exponer en qué medida la colección de cuentos de Sonia Ouajjou contribuye a romper barreras y a fomentar la construcción de una sociedad plural desde distintos ámbitos. Por un lado, puede actuar como refuerzo identitario para los niños marroquíes de segunda y tercera generación. Por otro, fomenta el conocimiento y el debate en torno a las particularidades de la cultura y de la sociedad magrebí. También supone un recurso interesante para el aprendizaje del árabe y de algunas expresiones del dialectal marroquí. Y en cuarto término, constituye una útil herramienta para inculcar a los más pequeños unos valores universales que incluyen el respeto a la diversidad cultural y al medio ambiente.

Por todo ello, la UNESCO y organizaciones como la Anna Lindh Foundation han incluido esta colección entre las obras de lectura

recomendadas. Sólo resta confiar en que, junto a otras interesantes iniciativas que llevan años en el panorama literario, estas historias para la diversidad alcancen la difusión que merecen.

Referencias bibliográficas

- ALM (2003), "Sonia Ouajjou et son miroir pourpre", disponible en <http://www.aujourd'hui.ma/maroc-actualite/magazine/sonia-ouajjou-et-son-miroir-pourpre-915.htm>, acceso 25/08/2013.
- CHIUMINATTO ORREGO, Magglio (2011), "Relaciones texto-imagen en el libro álbum", *Revista Universum*, vol. 26, nº 1, pp. 59-77.
- COUTO CANTERO, Pilar (2011), "La promoción del multiculturalismo a través del cuento infantil", en VV.AA., *XII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea: El papel de la literatura, el cine y la prensa (TV/internet/mav) en la configuración y promoción de los criterios, valores y actitudes sociales* [CD-rom], A Coruña, Andavira.
- CRESPO SASTRE, M^a Teresa y GONZÁLEZ VILLÁN, Carlos (2007), "El cuento en la enseñanza de español como lengua extranjera: una propuesta didáctica", en *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española*, Onda, JMC, pp. 169-183.
- FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ruth (2007), "Marruecos y España traducidos en libros", en Bernabé López García (ed.), *Historia y memoria de las relaciones hispano-marroquíes: un balance en el cincuentenario de la independencia de Marruecos*. Madrid, Ediciones de Oriente y del Mediterráneo, pp. 283-307.
- MIJARES MOLINA, Laura (1999), "Cuando inmigrantes y autóctonos comparten estereotipos: niños, escuela e imágenes sobre la inmigración marroquí en España", *Anales de Historia Contemporánea*, nº 15 [Ejemplar dedicado a: Inmigración magrebí y escuela], pp. 167-178.
- MIJARES MOLINA, Laura (2005), "Sobre inmigración, interculturalidad y escuela: el programa de enseñanza de lengua árabe y cultura marroquí", en Ana Isabel Planet Contreras y Fernando Ramos López (coords.), *Relaciones hispano-marroquíes: una vecindad en construcción*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, pp. 352-379.
- OUAJJOU, Sonia (2003), *La boda de la tía Keltum*, Barcelona, Bellaterra.
- (2003a), *Los espíritus de la medina de Fez*, Barcelona, Bellaterra.
- (2003b), *En busca del tesoro de los almohades*, Barcelona, Bellaterra.
- (2003c), *La noche del destino*, Barcelona, Bellaterra.

- (2003d), *Lala Mizet en el país de Argán*, Barcelona, Bellaterra.
 - (2003e), *El tajín de Ftuma*, Barcelona, Bellaterra.
 - (2004), *Le feu de bois d'Achoura*, Casablanca, La Croisée des Chemins.
 - (2004a), *Mi Lalla et Bassidi à Merzouga*, Casablanca, La Croisée des Chemins.
 - (2005), *Tajeen Fattouma*, Casablanca, Yanbow Al Kitab.
 - (2008), *Le mariage de Tata Keltum*, Casablanca, Yanbow Al Kitab.
 - (2008a), *Jenoon Madinat Fes*, Casablanca, Yanbow Al Kitab.
 - (2008b), *Le feu de bois d'Achoura*, Casablanca, Yanbow Al Kitab.
 - (2008c), *Laylatu Al Qadr*, Casablanca, Yanbow Al Kitab.
 - (2008d), *Lalla Mizette au bled de l'arganier*, Casablanca, Yanbow Al Kitab.
- TALAVERA MUÑOZ, M^a José (2010), “El género cuento a lo largo de la historia”, *Océanide*, n^o 2, disponible en <<http://oceanide.netne.net/articulos/art2-9.php>>, acceso 29/08/2013.

GROGOTÓ!, DE EVANDRO AFFONSO FERREIRA: COMO NARRAR A CIDADE COM PALAVRAS SONORAS?

André Corrêa de Sá*
andredcsa@hotmail.com

*I didn't notice
while I wrote here
that nothing remains of the world
except my table and chair.*

Charles Simic

119

ATÉ AOS QUARENTA E CINCO ANOS, Evandro Affonso Ferreira (1945) não lia livros, não escrevia, não pensava em ler livros, nem pensava sequer em escrevê-los. Quando sofreu um enfarte do miocárdio e passou um mês internado a escutar os passos das parcas nos corredores, deu-se conta tanto do vazio sem ambições em que perdera a vida, como da reperfusão anímica que viria a ser indispensável para sobreviver às três safenas obstruídas. *Grogotó!* quer dizer «agora é tarde, acabou-se!» e esse urro ininteligível é o sulco por onde o oxigénio vai novamente fluir. Durante esses dias, não nos custa imaginar que Evandro se tenha sentido incompetente, um «paíba» envergonhado, tal como o que fala no conto homónimo:

Teria sido melhor ficar de vez na UTI, bosta, encarar de frente todas essas visitas, amigos sogra cunhados esposa filhos, bosta, sou o fracasso em figura de gente, o palonço, aquele que não deu certo na porra da vida, bosta, leio nos olhos dela, minha sogra, que diz lá com os seus enfatuados botões, *genro de merda* (Ferreira, 2007: 45).

.....
**GROGOTÓ!, DE EVANDRO
AFFONSO FERREIRA:
COMO NARRAR A CIDADE
COM PALAVRAS SONORAS?**
.....

André Corrêa de Sá

* Universidade de Évora

Para recuperar a atividade de um coração submetido a um enfarte, com parte do seu tecido muscular destruído numa cicatriz contínua, a palavra-chave é supressão: há que deixar de fumar, perder peso, praticar exercício físico, controlar o colesterol e a pressão arterial. No fundo, trata-se de sincronizar os órgãos com a fisiologia perturbada que se instala. E viver num espírito de antídoto. Esta analogia, se não é adequada, pelo menos parece-o: de súbito, Evandro, o sobrevivente, mas *afuazado*, assustado, teve que dobrar-se sobre um interior criativo de que não tinha, até aí, extraído qualquer parcela. A ironia começou imediatamente a brotar. A amargura também:

Ainda não morri por artes de berliques e berloques, como diria o meu avô; dia desses recebo um trapescosco bem dado na fuça, babau: preciso me conter, ser menos impulsivo, ficar sempre de bico fechado, domesticar a minha linguagem chula, patatipatatá; pensando bem, nasci assim, não dou quartel aos inimigos, esse idiotas, bandos de seres repetitivos, sem imaginação [...] (Ferreira, 2007: 33).

Evandro nascera em Araxá, Minas Gerais, e de lá saíra ainda criança, primeiro para Brasília, depois para São Paulo. Empregou-se num banco e foi redator publicitário, enquanto flanava pelos botequins da cidade. Bebia e ouvia os outros falarem de literaturas que nunca lera. Os dias e as noites assim. O enfarte, como ele próprio conta, obrigou-o a mudar os hábitos. Observo que o enfarte também deu ímpeto à sua mitologia pessoal. Começou a ler durante o internamento; ler tornou-se uma obsessão; colecionou três mil livros e quis vendê-los porque ficou sem emprego. Acabou por montar o próprio sebo. Estávamos em 1991. *Sagarana* durou poucos anos, mas tornou-se ponto de encontro de uma geração de novíssimos escritores paulistas.

Tal como muita gente se diz fumador social, talvez um dia alguém escreva a propósito dos escritores sociais. A poesia, o microconto e, atualmente, o meio digital dos blogs e das redes sociais, são os seus campos de ação premeditados. Ora, enquanto pivô num palco de ambições literárias, Evandro deve ter-se apercebido, sem surpresa maior, de duas coisas: uma, de que tinha, também ele, vida suficiente para escrever; outra: de que as colunas apertadas dos dicionários estão repletas de alto a baixo de palavras que se desagregam muito devagar,

como rebuçados na língua. Muitas delas chamavam por ele. Insistindo na analogia médica, posso até conceber que as tais palavras tenham a função de um *stent*, uma endoprótese extensível que se introduz nas artérias para que não haja uma obstrução.

Em 1993 publica um livro, que depois recusa. Em 2000 é a vez de *Grogotó!*. São mais de setenta curtíssimas narrativas. Podemos dizer que a cada uma corresponde, pelo menos, uma personagem distinta. Mas também podemos dizer que todo esse universo narrativo é dividido por um punhado de personagens. Minimalistas, algumas são composições de trinta palavras só. E sim, o livrinho pode destacar-se pelo brio técnico e pela ironia madura de Evandro, mas destaca-se com muito mais propriedade pelo tanque de palavras de que se alimenta. O pleonástico Evandro designa-as *palavras sonoras*. Exuberantes, originais, resilientes. Em qualquer dos ângulos que o tente auscultar, esse torna-se, como um refrão publicitário, o programa efetivo de leitura e o êxito crítico das obras de Evandro não é imune ao magnetismo destas séries sonoras (além de *Grogotó!*, é ainda autor de *Araã!*, *Erefuê*, *Zaratempô!*, *Carâmbrias!*, *Minha mãe se matou sem dizer adeus* e *O mendigo que sabia de cor adágios de Erasmo de Rotterdam*).

Grogotó! não é especialmente bem escrito. Numa entrevista a um canal de televisão, Evandro chega a dizer que a pouca instrução escolar o dotou de uma escrita débil, no sentido de não conhecer satisfatoriamente a técnica de colocar as palavras e a pontuação na ordem correta. Salientá-lo quando já tem a ovação da crítica é uma *boutade*, mas, entretanto, é preciso reconhecer que o seu dicionário se tornou uma via compensatória para uma técnica em progresso. De qualquer modo, não vejo uma única razão para afirmar que *Grogotó!* é um livro de principiante, ou que não tem o cunho da originalidade. A sua ousadia linguística mantém-se ativa e podemos inclusivamente afirmar que os seus objetos hiper-breves não passam de forma nenhuma despercebidos na realidade contemporânea da microficção. Não quis por certo ser um livro insuperável na pléiade da ficção universal, nem na inovação técnica nem nos seus retratos humanos, mas possui uma noção de musicalidade, bizarra e aditiva, que merece ser convictamente realçada. Se as lermos vezes suficientes, levando-as de uma banda à outra da língua, as suas palavras sonoras acabam por compor uma

reserva mnemónica, na forma de uma sintaxe que Evandro transfere de uns textos para os outros.

Contam-se histórias em tempo real. Um minuto ou dois da vida de pessoas simples, legendados com os seus lamentos e a amargura dos seus avisos à navegação pelo caos da cidade. Tudo isso incorpora fatalmente qualquer coisa de slogan publicitário e realça o carácter artificial dos vocábulos-fétiche. Pressente-se a pena de Evandro travestido em todos os protagonistas. No ambiente artificial, o teor de realidade das suas imagens é consequentemente baixo: se ninguém fala assim, como é possível que os contos possam decalcar as passagens de Evandro pela realidade à sua volta? Que histórias se conta? Não é Evandro, o recolector de palavras raras, quem se oculta, e mal, detrás de «Tantofonia», por exemplo?

Silêncio é quase enlouquecedor abro este baú, mexo um tempão nesta catrevage toda, veja, dedal caixinha de música postais porta-retrato caixinha de rapé pincenê caneta-tinteiro, herdei da minha avó, brogúncias sem-fim, mais útil deles é este chocalho, sim madre, barulhinho intermitente que a senhora ouve tanto o dia da minha clusura, verdade, silêncio quando é quase enlouquecedor, chiquichiquichiquichiquichiqui (Ferreira, 2007: 54).

Para exacerbar essa condição, Evandro é um escultor do epigrama e dono de uma respiração ofegante, que, geralmente mais cedo do que tarde, acaba por ceder ao repto publicitário do seu dicionário. Ler as primeiras entrevistas que deu, em que a sua fala vinha também dominada por essa obsessão linguística, não é propriamente uma experiência memorável. Não admira que esse tom repetitivo, por vezes monocórdico, se tenha transformado numa fonte de angústia para o escritor que quer progredir no seu ofício. Compreende-se, portanto, que Evandro, na nova fase de escrita que tenta afinar, já se tenha desinteressado do projeto de reunir em volume o acervo de mais de duas mil palavras que colecionara anos a fio em volumosas frases sonoras.

Ainda que eu tenha dúvidas da legibilidade futura de *Grogotó!*, a posição de Evandro Affonso Ferreira enquanto autor irá provavelmente depender, literalmente, dos efeitos estéticos desse cânone acústico e do paradoxo de representação que essa técnica constitui. Aquelas histórias são contadas por presenças reais e, apesar de não

haver nenhuma hipótese daquelas palavras pertencerem à sua linguagem, as frase sonoras estão surpreendentemente tão perto de nós que é como se fossem o seu jargão. Há uma cidade real, habitada por gente real, que interpela o escritor para o ocupar, num momento apenas, com as suas misérias portáteis. Evandro é um estilista que não está à procura da palavra precisa, mas que se deixa, ao invés, confiscar por uma intuição sonora invulgar. Não noto nas suas histórias qualquer estrutura panfletária, no sentido político, mas um peso tecnológico, mediático: esta linguagem é uma forma de marketing e dá textura ao seu próprio tempo, puramente circunstancial. Perspicaz, está destinada a persuadir e a convencer. Serve para vender os benefícios e não propriamente a matéria em si.

Para entendermos a qualidade deste som, convém-nos, antes de mais, que nos liguemos à sua melodia insólita e à linha com que garante a voz das personagens. O senso de realidade destes contos depende dessa melodia. Não é arbitrariamente que falo em voz: este discurso tem características manifestamente orais. Somos forçados a pronunciá-lo em voz alta e temos que ouvir as suas complexidades tonais; caso contrário, não há intencionalidade que lhe valha. O âmbito é o da performance. Desembanhar palavras que o léxico nunca comportou, ou que estão já em desuso completo, exige-nos uma resposta emocional muito maior que a que empregamos para seguir aquilo que é um conto nos moldes tradicionais. Não temos acesso direto a muitas das palavras sonoras que Evandro transcreve dos seus dicionários. Nem ele pretende que o façamos. São *palavras sonoras*, entrechocam-se, e nesse som está, pelo menos parcialmente, a chave estética destas formas narrativas. E por isso afirmamos que não subsiste qualquer neutralidade acústica nos contos de *Grogotó!*. Quem os escreveu pres-supôs que fossem ouvidos.

Ouvidos como?, perguntamo-nos. Com que ritual? Em *A pele da Cultura*, Derrick de Kerckhove distingue entre dois modos de escutar, que designa de «audição oral» e «audição letrada». O conteúdo que se obtém de cada um não é o mesmo. A audição oral é global, evoca situações e pessoas; a audição letrada induz ao alinhamento de significados. Se fecharmos os olhos e imaginarmos o mundo sem a referência visual, como afirma o ensaísta, somos invariavelmente menos seletivos e podemos «ouvir os sons como esculturas sobrepostas

contendo texturas e formas, todas a fazerem pressão sobre si» (De Kerckhove, 1997: 147). Até que ponto a instrumentalização lexical de Evandro pode ter alguma coisa a ver com estes modos de ouvir? Ou seja, poderá dizer-se que mergulhar no seu dicionário nos instrui a ouvir os extratos sonoros de indivíduos anteriormente silenciados, com todos os ruídos da memória e dos afetos em pressão simultânea?

A despeito da ousadia estilística, não me parece que a ambição de *Grogotó!* seja assim tão entusiástica. Como dissemos, o exercício da originalidade tornou-se uma obsessão e a obsessão não é senão uma trama a que é saudável pôr um fim. Nota-se, no entanto, uma convergência entre estes planos acústicos e a arquitetura frásica sobre a qual são montados. Tem todo o ar de um paradoxo, mas o facto de Evandro esticar as frases sobre um arame de ruído, sem qualquer significação latente, é que nos constrói a realidade das suas figuras. Julia Studart (2008: 23), autora da primeira dissertação sobre esta obra, sugere-nos que os minicontos correspondem ao momento em que as personagens explodem do silêncio. A imagem parece-me justa, tendo em atenção que é precisamente o ruído das palavras sonoras que se estende, sem peias, em roda do leitor, e se torna um obstáculo ao silêncio.

Isto leva-nos a uma das perguntas mais urgentes a que precisamos de responder ao analisar este livro: afinal que gente é esta de que se fala? José Paulo Paes, crítico e ensaísta brasileiro já falecido, no prefácio a *Grogotó!* (que, por lapso do editor, entrou na edição de 2007), afirma que as figuras de Evandro são geradas num equilíbrio notável entre intensidade expressiva e exuberância linguística. A sua análise é exata. Cada conto é um conciso andamento sonoro – atonal, estridente, anguloso, impronunciável –, a partir do qual, na sofreguidão de um final que surpreenda (José Paulo Paes alude a um domínio do *twist*), se estira a imagem vívida de alguém, de alguém numa circunstância vívida. Aquela legenda pode não se articular com aquela figura, mas convence-nos. Faz-nos voltar. Tal como um spot publicitário bem desenhado: faz-se com pouquíssimas notas, mas nenhuma delas é neutra: «estrabuleguice», «ruvinhoso», «mangrorra», «huifa», «labéu», «ingranzéu», «malacafento», «urubuzar», «umbroso», «socarrão», «suspicaç». Nunca ninguém falou como estas pessoas, mas a sua presença é definitivamente real.

E, dentro deles, quem é quem? Haverá alguma boa razão para não presumirmos que tais álbuns de personagens tenham sido decalcados das perambulações de Evandro, dos botequins às ruas, da agência publicitária ao pó dos sebos? A qualidade da seleção, afinal de contas, é rápida a persuadir-nos: na maioria, é gente simples, de ofícios manuais, frequentemente infeliz ou desinteressante (estatisticamente, a maioria é das classes D e E, outros classe C) e é dos seus retratos que Evandro nos dá imagem nos minicontos de *Grogotó!*. Fale quem falar, o fluxo está avivado por características psicodinâmicas. A propósito de um dos últimos romances, *Evandro Lobo Ferreira Antunes* chega mesmo a dizer que comunicava telepaticamente com as pessoas do shopping em cujas mesas ia redigindo o romance em centenas de bloquinhos.

Ainda assim, desconfio consideravelmente dessa autointerpretação do método de escrita, ou, pelo menos, que tal esfera criativa tivesse produzido este *Grogotó!*. Como desconfio da sua propalada habilidade para condensar e refletir a cintilação urbana de São Paulo a partir de perspectivas diferenciadas. *Grogotó!* não o faz. O olhar elíptico é sempre o de Evandro, e o papel principal também, de ouvido dirigido à multidão, à espera de a intersejar com sua coleção de vocábulos. É por aí que oxigena a leitura, até porque o grau de empatia a que assisto é ainda de baixa intensidade, e, enquanto espacialização terapêutica, está sobremaneira afetado por movimentos contratransferenciais. «Araã!», nem de propósito, ilustra perfeitamente essa ocorrência:

Vivo numa borreguice daquelas, pudesse passava o resto da vida nesta cadeira de balanço; ando numa indecisão, numa maré-me-leva-maré-me-traz que só vendo; ó vida custosa; agora, para mal dos meus pecados, dei pra soltar perdigoto na cara das visitas, cada vez mais rareadas, é verdade, também pudera, virei uma loba da estepe, caturra; ó vida besta; estou durando muito tempo, velha como a serpe; incomoda mesmo é a solidão; careço ouvir voz que não seja a minha, risada que não seja a minha, choro que não seja o meu; casmurrinha que não seja a minha, tosse que não seja a minha, peido debaixo do lençol que não seja o meu, arroto depois das refeições que não seja o meu [...] (Ferreira, 2007: 26).

Apesar de tentar fazer passar essa ideia nalguns relatos (como no do homem que se encarregava do sino numa igreja de província),

Evandro não procura as suas vozes, ressoando as suas tragédias e patrocinando-lhes a individualidade por meio da pena do escritor: são elas que o assistem na vontade em exprimir a condição precária do mundo e interpretam a mensagem publicitária de que Evandro é a mente criativa. A pegada polifônica é pouco determinada e, aliás, mesmo quando prepara romances, Evandro está, essencialmente, a compor contos mais demorados. Em todo o caso, a assunção psicodinâmica mantém-se como o ponto de partida. O mote é dizer: dizer sempre qualquer coisa que sirva para contrair o enorme volume do silêncio. Falar a qualquer preço. Aí está toda a ação. E dizem-no, arduamente, com as tais palavras esquisitas, num enorme dispêndio de energia vocal. Detenhamo-nos, por momentos, e para concluirmos estas observações acerca da técnica de Evandro, na primeira dessas personagens:

Trinta e cinco anos fazendo roupas de talhe masculino, eah, trezentos e cinquenta ternos talvez, tesourei um sem-fim de casimiras linhos que tais, vida toda quase, debruçado sobre aquela Singer velha de guerra, infarto maldito me trouxe de repente para esta UTI, destino fez chanfreta comigo, gostaria tanto de fazer o meu próprio jaquetão de oito botões pra chegar visto que só vendo diante do criador do Univer... (Ferreira, 2007: 19).

Em *Grogotó!*, Evandro provou ser um contista de mão-cheia, digno representante de um gênero imemorial que tem sido ameaçado pelos ritmos do romance. Ainda que nos vinculemos à definição de Isack Dinesen (cf. Mariás, 1998: 155), que explicitava o conto como a forma que pode ser contada, que pode ser *repetida*, *Grogotó!* continua a ser uma coleção de contos. A sua dicção é, sem sombra de dúvida, o elemento que os torna capazes de serem recontados, uma e outra vez. E é também a dicção particular que os torna concluídos, num silêncio que é também ele parte da história que se conta e que a natureza epigramática de muitas das suas frases felizmente não perturba em demasia. O objetivo dos minicontos de Evandro é despertar o leitor para a angústia da sobrevivência. O alfaiate deprevenido a quem o destino pregou uma rasteira e dele se ri em sonoras gargalhadas parece-nos uma boa introdução a *Grogotó!*. Uns segundos de antena bastam para a mensagem ética que quer passar e não vale a pena ouvi-lo de novo. Com que palavras devemos dar som à nossa vida?

Obras Citadas

DE KERCKHOVE, Derrick (1997), *A pele da cultura*, Lisboa, Relógio d'Água.

FERREIRA, Evandro Affonso (2007), *Grogotó!*, São Paulo, Editora 34.

MARÍAS, Javier (1998), *Literatura e fantasma*, Lisboa, Relógio d'Água.

STUDART, Júlia (2008), *Evandro Affonso Ferreira: vidas desengraçadas e o arquivo debilitado*, Dissertação de Mestrado, Florianópolis, UFSC.

CONTES DE FÉES AUJOURD'HUI – CONTINUATIONS ET/OU MUTATIONS (?)

Aleksandra Komandera*

aleksandra.komandera@us.edu.pl

129

LE CONTE EST UNE FORME NARRATIVE BRÈVE QUI SEMBLE ACTUELLEMENT SE DÉBARRASSER DE L'ÉTIQUETTE DE « GENRE MINEUR ». Bien que la mode à l'écriture des contes de fées, une de ses variantes, s'étende dans le temps « en vague », comme le soutient Christophe Carlier (1998: 20), c'est-à-dire qu'ils relèvent de la vogue selon les époques, celle à l'écoute ou à la lecture paraît continuelle, passant d'une génération à l'autre. Ce goût pour la production, la réception et la description théorique du genre en question, se voit encore croissant aux XX^e et XXI^e siècles, observé dans des ouvrages critiques^[1] et vu l'activité de certains auteurs français qui, plus ou moins fidèlement, réécrivent les histoires féeriques des répertoires traditionnels des contes de fées, connues des textes de Charles Perrault ou des frères Grimm, et en proposent de nouvelles versions pour satisfaire le lectorat moderne. Parmi les ouvrages manifestant des

.....
CONTES DE FÉES
AUJOURD'HUI –
CONTINUATIONS ET/OU
MUTATIONS (?)
.....

Aleksandra Komandera

* Université de Silésie, Faculté de Lettres, Institut des Langues Romanes et de Traduction, Katowice, Pologne.

¹ Cf. BELMONT, Nicole (1999), *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard; PÉTTAT, André (dir.) (2002), *Contes: l'universel et le singulier*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, Nadir s.a.

emprunts à la tradition du conte de fées on peut énumérer les recueils suivants: *Contes à l'envers* (1977) de Philippe Dumas et Boris Moissard, *Métamorphoses de la reine* (1984) de Pierrette Fleutiaux, *Les Contes de crimes* (2000) de Pierre Dubois ou *Blanche Neige et les lance-missiles*^[2] (2001) de Catherine Dufour.

En général, au XX^e siècle, les écrivains qui s'exercent à la pratique du conte de fées plutôt occasionnellement, se servent d'un élément facilement identifiable, tel un personnage, un objet ou un motif particulier issu du conte de fées traditionnel, comme par exemple Michel Tournier dans son récit *La Fugue du petit Poucet* (1978) ou dans son roman *Le Roi des aulnes* (1970), Jacques Chessex dans *L'Ogre* (1973) ou Nacer Khemir dans *L'Ogresse* (1977).^[3] La lecture des récits brefs français contemporains se référant aux contes de fées traditionnels et se distinguant par un certain nombre de modifications récurrentes nous incite à formuler l'hypothèse que cette poétique de continuations et de mutations s'autorise des transformations si spectaculaires mais radicales et irréversibles qu'il est hasardeux de parler du merveilleux compris au sens traditionnel. Notre étude, englobant les aspects de la structure et de la réception des adaptations modernes des contes de fées, vise à répondre aux questions concernant l'impact des transformations sur la poétique du conte de fées, ses fonctions et son public. Nous examinons ces aspects à partir du recueil *Les Contes de crime* de Pierre Dubois.

Poétique de continuation et/ou mutation

Avant d'analyser en détail les continuations et les mutations présentes dans de nouvelles adaptations des contes de fées, il nous paraît utile de caractériser en substance les notions qui constituent les points de repères de la présente analyse. Dans *Le Dictionnaire du littéraire*, le conte est défini à travers ses caractéristiques primordiales : la présentation des événements imaginaires ou merveilleux ; la fonction ludique accompagnée souvent d'une visée didactique ; la provenance de la tradition

² *Blanche Neige et les lance-missiles*, publié originellement séparément, fait actuellement, avec *Blanche Neige contre Merlin l'enchanteur*, partie de la série *Quand les dieux buvaient*.

³ L'auteur y réunit des contes provenant de la tradition orale de Tunis.

orale « multiséculaire et quasi universelle » (Aron & Saint-Jacques & Viala, 2002: 118). Quant au conte de fées, ce type de récit se distingue avant tout par le passage de la tradition orale à la tradition écrite et par « l'intervention d'êtres surnaturels du sexe féminin, doués de pouvoirs merveilleux, bons ou mauvais » (*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 2001: 163). Nous reviendrons à ces caractéristiques inhérentes à la poétique du conte de fées pour vérifier à quel degré les textes de Pierre Dubois maintiennent la tradition ou, à quel degré, ils s'en éloignent. En ce qui concerne la réception, nous soumettons cet aspect à l'objectif qui vise à saisir le procédé de lecture de nouvelles versions des contes de fées. Selon Robert Escarpit, une complicité automatique entre l'auteur et le lecteur conditionne la bonne réception du texte :

Il ne peut y avoir lecture que s'il préexiste chez l'auteur et chez le lecteur une même participation au code commun qui est en réalité un ensemble de codes (...) pour que le message soit compris et reçu dans son intégrité. C'est grâce à ces codes communs qu'il y a compréhension et participation au même contenu de pensée.^[4]

Ceci paraît d'autant plus important pour les récits de Pierre Dubois parce qu'ils sont non seulement inspirés par les contes de fées connus mais aussi parce qu'ils prennent en considération les goûts changeants du public. Cette entente mutuelle, connue également sous l'appellation de pacte ou contrat de lecture, se noue à deux emplacements du texte narratif: le paratexte, avec ses deux éléments essentiels – le titre et la préface –, et l'*incipit*. Comme le recueil des *Contes de crimes* de Pierre Dubois n'inclut pas de préface, nous pouvons passer immédiatement à l'analyse des intitulés. Le titre du recueil, tout d'abord, éveille une sorte de déséquilibre lorsque le lecteur le compare avec les noms des contes constituant le recueil parce que ces derniers s'inscrivent entièrement dans le répertoire merveilleux. Dans la majorité des cas, les titres des contes trompent la vigilance du lecteur car ils répètent fidèlement les intitulés de leurs modèles (« La Belle au bois dormant », « Riquet à la houppe », « Cendrillon », « Peter Pan », « Petite table couvre-toi », « Le Petit Chaperon rouge » ou « Blanche-Neige »). Seul le titre de « Barbe

4 ESCARPIT, Robert (1970), *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion, p. 223.

de Grive» suggère un conte de fées modifié par rapport à l'histoire de «Barbe Bleue» de Charles Perrault.

Il en revient que, d'une part, l'absence de préface, qui pourrait fournir des informations sur la nature des contes et le protocole de lecture qui en découle, et, de l'autre, les références explicites à la tradition populaire dans les intitulés, à l'exception du nom du recueil, orientent le lecteur vers la catégorie du merveilleux, ce qui est ensuite confirmé par l'emploi d'une formule d'ouverture typique des contes de fées, ce marqueur générique. Le canonique «Il était une fois...», qui ouvre neuf sur dix contes, sert à installer l'action dans un monde de la féerie. Citons à titre d'exemple l'*incipit* de «Barbe de Grive»:

«Il était une fois une damoiselle rose et rousse dotée de tous les avantages apanages propres aux vraies princesses – celles à qui un petit pois glissé sous cent matelas, en leur dormant, torture la peau de lys» (Dubois, 2000: 155).

Le seul conte où Pierre Dubois omet cette séquence initiale classique, en préférant s'attarder sur la situation de la narration, c'est le dernier récit, «Blanche-Neige», où l'auteur présente quelques retraités d'une pension qui demandent à l'un d'eux, un ancien détective de fées, de les divertir en racontant l'histoire de Blanche-Neige.

Toutefois, dans le même recueil, il y a aussi des ouvertures qui transgressent la poétique du conte de fées soit par un jeu intertextuel, soit par une suite bouleversante. Le premier procédé est visible dans «Riquet à la houppe» où l'auteur emploie des anachronismes:

«Il était une fois, au temps où les princes n'épousaient plus les bergères mais se pacsaient aux bergers, un enfant qui naquit si laid, si contrefait que le Dr C. Perrault – de grand renom –, craignant de ternir sa réputation, préféra nier sa présence à l'accouchement» (*Idem*, 31).

Cette modification de l'*incipit* n'empêche pas que le conte ne plonge dans le domaine du féérique, ce qui n'a plus lieu dans «La Belle au bois dormant», où la formule d'ouverture suspend l'entrée dans l'univers merveilleux par une suite inattendue: «Il était une fois un homme qui vivait dans l'espoir d'assassiner sa femme» (*Idem*, 11). Devant un tel

conte, le lecteur peut se sentir dérouté et même trompé parce que son « horizon d'attente », pour reprendre la notion introduite par Hans Robert Jauss (1978), est déjoué. Ainsi, l'étude du contrat de lecture rend loisible la constatation que Pierre Dubois ne se contente pas d'une imitation servile mais s'amuse à détourner les histoires d'autrefois et à leurrer le lecteur. Cette intention semble plus facile à réaliser par le fait que l'auteur s'interdit tout conseil ou toute suggestion de comment lire son recueil. Cela revient à dire que le destinataire des *Contes de crimes* possède une liberté totale dans le décodage des textes et doit se fier à son savoir ou expérience :

« Lorsque le livre comprend seulement des contes, et que l'auteur a fait l'économie d'un texte de présentation, il laisse au lecteur le soin d'entrer dans un monde auquel rien ne le prépare, et dont il sortira de la même manière, sans qu'épilogue ni conclusion lui fraye à nouveau un chemin vers la réalité » (Carlier, 54-55).

C'est par l'annonce de la violence dans le titre du recueil et dans l'incipit du conte « La Belle au bois dormant » que le lecteur s'aperçoit des premières marques signalant que Pierre Dubois déroge à la poétique du conte de fées. Effectivement, ceci est encore plus évident si nous pensons à Raymonde Robert (1981) qui affirme que le conte de fées doit d'entrée de jeu assurer le lecteur que le dénouement sera heureux. Notons au passage que les phrases initiales annoncent plus ou moins directement le dénouement. Il n'est pas étonnant que, dans les scènes finales, Pierre Dubois perturbe encore une fois les habitudes lectorales.

Toutes les modifications structurales au niveau de l'*incipit* doivent être reliées à la première caractéristique du conte évoquée au début de notre analyse, à savoir la présentation des événements imaginaires ou merveilleux. Ainsi, est-il temps d'examiner de plus près l'univers représenté des *Contes de crimes*, avec ses éléments constructifs : cadre spatio-temporel et personnages. La poétique du conte de fées veut que le chronotope soit défini déjà dans l'*incipit*, moyennant la formule d'ouverture traditionnelle qui, d'emblée, situe l'action dans un passé révolu, sans date ni réalité, auquel nous n'avons plus d'accès, et dans un espace éloigné, féerique, qui rappelle le nôtre mais dont les lois sont

inversées, et où tout est possible. Comme l'affirme Christophe Carlier, la formule « Il était une fois » est d'une importance primordiale dans le conte de fées: « On voit ici à quoi sert la référence au passé: non pas à faire croire (...), mais à faire admettre. Non pas à convaincre, mais à établir un code, à installer une convention » (*Idem*, 41).

Dans certains contes de Pierre Dubois, le lecteur accepte initialement ce « seuil formulaire d'un univers fictionnel » (Heidemann & Adam, 2010: 235) comme ouverture sur le merveilleux pour deux raisons. La première concerne l'éloignement temporel, assuré par l'emploi de « Il était une fois », la deuxième, se rapporte au rapprochement de la tradition à travers l'identification des motifs issus des contes de fées canoniques. Ce sont, par exemple, la grande demeure héritée par la marâtre de Cendrillon, les richesses de Barbe de Grive, la forêt où se promène le Petit Chaperon rouge. Notons, pourtant, que ce sont des cas rares dans le recueil des *Contes de crimes* quand l'optique du merveilleux est suggérée au lecteur parce que l'auteur remanie les histoires de base et s'éloigne de la féerie. Il y a, par exemple, des lieux repérables géographiquement comme Londres (« Blanche-Neige ») ou des endroits faciles à imaginer, tel Bregin-en-Hainaut (« Riquet à la houppe »), un village flamand « au plat pays des beffrois et des carillons » (Dubois, 32) ou un Luna Park moderne (« La Belle au bois dormant »). Pour compléter cet éventail inhabituel, notons que même si le cadre est apparemment ancien et imprécis, au fur et à mesure de la lecture, il se révèle plus contemporain par des anachronismes: c'est un taxi, au lieu de carrosse, qui emmène Cendrillon au bal, le Petit Chaperon rouge fait de l'auto-stop, la maîtresse de Barbe de Grive passe son temps à la piscine, en boîte et sirote des drinks.

Vu la nature du cadre spatio-temporel des *Contes de crimes*, nous constatons que les mutations apportées au moment où se noue le contrat de lecture suggèrent des récits transgressant la poétique du conte de fées. Par là même, la convention dont parle Carlier semble illusoire. Quant aux personnages des contes de Pierre Dubois, nous observons le même procédé de recours à la tradition et de transformations apportées. Les similitudes dans leur présentation tiennent à faire les portraits des protagonistes par leurs actes. Il nous semble, pourtant, que les différences dominent les ressemblances.

L'éloignement spatio-temporel ainsi que l'éloignement logique qui conditionnent le conte de fées ne sont pas les seuls moyens d'introduire le lecteur dans un univers régi par les lois de magie. La même fonction est remplie par des personnages caractéristiques du merveilleux : rois et reines, princes et princesses, fées, sorcières, ogres, etc. Ils assurent l'éloignement social, introduisent dans un monde imaginaire et maintiennent sa nature surnaturelle. Pour Pierre Dubois, c'est une occasion de plus pour se détacher de la poétique du conte de fées, ce qu'il réalise dans «La Belle au bois dormant» et «Riquet à la houppe», où les figures royales n'apparaissent guère.

A côté de l'effacement total de ce type de personnages, l'auteur des *Contes de crimes* déplace souvent l'intérêt principal de l'histoire sur un nouveau personnage. Dans «La Belle au bois dormant», Monsieur Pepinster projette d'assassiner sa femme; dans «Barbe de Grive», une jeune femme frivole et avide de fortune abandonne son mari pour le héros éponyme; dans «Le Petit Chaperon rouge», finalement, l'action commence avec l'histoire de Viktor Kirschendorf, un homme mis dehors par sa femme et connaissant des problèmes professionnels à cause de ses goûts trop lascifs. Pour ce qui est des fées, personnages surnaturels, elles sont pour l'essentiel effacées des contes, comme, par exemple dans «La Belle au bois dormant» et «Riquet à la houppe». Dans le premier récit, le sommeil de l'héroïne est dû à l'hypnose; dans le second, Riquet devient beau non pas par l'amour de sa bien-aimée, mais comme résultat d'une opération de chirurgie esthétique. S'il y a une fée dans un conte, souvent, elle est dotée de pouvoirs magiques douteux, comme en témoigne «Cendrillon», où la fée, dénommée Éloïse Lafée, offre à l'héroïne une parure de danseuse nue et l'expose ainsi au danger du viol de la part du prince charmant :

« Mais !... mais Majesté, que faites-vous ? s'effraya Cendrillon quand le couronné lubrique l'entraîna à travers d'innombrables couloirs, de leur balcon entrelacé d'odorantes glycines... sur sa couche... » (Dubois, 71-72).

Le fait que le rôle de la fée, être bienfaiteur, se voit diminué, invite à réfléchir si les héros des *Contes de crimes* peuvent s'attendre une aide quelconque. Dans l'optique de la lecture narratologique, nous découvrons que le rôle d'«auxiliaire», un des sept actants définis par

Vladimir Propp (1970), ou d'«adjuvant», dans le modèle actantiel de Algirdas Julien Greimas (1986), est assigné plutôt à des humains ou laissé aux protagonistes eux-mêmes. Expliquons ceci à l'aide du conte «Cendrillon»: lorsque l'héroïne tue le prince avec sa dague de parade, elle est aussitôt recherchée et réclamée vivante par la Reine, mais les enquêtes n'aboutissent à rien car le détective choisi pour l'affaire, un certain C. Marmaduke Perthwee, soupçonné de croire aux fées, efface des traces, c'est-à-dire cache la pantoufle de vair perdue par Cendrillon au moment de sa fuite. Il est inattendu de voir cet adjuvant participant au bal dans le domaine royal et travaillant en même temps pour le Scotland Yard. Tout le conte acquiert à ce moment une nouvelle allure. Toujours dans le même conte, on pourrait clamer que le rôle d'adjuvant échoit aussi au chausson de vair et aux oiseaux, animaux et aux bêtes qui consent la première robe de bal, détruite, dans la suite, par la marâtre et ses deux filles. Nous partageons tout à fait cette opinion, mais préférons considérer ces adjuvants en tant que manifestations du merveilleux pur dans le recueil de Pierre Dubois. Le travail des oiseaux, des souris et de la petite faune se révèle magique; nous nous permettons une citation plus longue :

Les pies par les lucarnes entrebâillées picoraient des perles de jais, les geais par les champs d'or d'août cueillaient au plus beau blé l'épi; les sansonnets à leurs propres ailes empruntaient la pailletine, les merles le long des allées bequetaient les écus de l'aurore. Le roitelet montait au ciel quérir la marceline des nuages et l'hirondelle loin, loin, traversait les rives incertaines et, plus loin encore, allait dévider le lin de lune à la quenouille des fées... Et les souris, si grises et si petites, qui connaissent comme leur poche les profonds corridors, descendaient plus profondément que le royaume des taupes, jusqu'aux forges souterraines, aux orfèvreries des Gnomes leur troquer des lueurs de jour contre des éclats de trésor. Et brin par brin, chippe par chippe, chiquettes à miettes, dans la cheminée, cousue par les soyeuses araignées, une parure se tissait... Bien sûr, à la mode de chez elles.^[5]

⁵ DUBOIS, P., *op. cit.*, p. 64-65.

Ce passage atteste que la poétique du merveilleux pourrait définir l'ouvrage de Pierre Dubois, mais l'auteur montre sa prédilection plutôt pour une tonalité déroutante, criminelle et perverse. Quant à la seconde manifestation du phénomène surnaturel, elle a lieu indirectement par l'intermédiaire du raisonnement du détective chargé de l'affaire Cendrillon. L'enquête a été suspendue lorsqu'une jeune fille, identifiée et soupçonnée pour le meurtre d'un prince, a prouvé qu'à minuit elle se trouvait chez sa marraine à vingt-huit kilomètres de distance du lieu de crime. Le détective Perthwee est convaincu que la pantoufle de vair qu'il a ramassée la nuit du crime a permis à Cendrillon de traverser vingt-huit kilomètres, c'est-à-dire sept lieues, et lui a assuré un alibi parfait. Ici, la pantoufle de vair, dotée de pouvoir magique des bottes de sept lieues, est aussi secourable que pour le Petit Poucet. Il est vrai que le recueil des *Contes de crime* n'est pas dépourvu d'apparitions de la force irrationnelle mais il serait erroné de prétendre qu'elles suffisent à qualifier les récits de Pierre Dubois de contes merveilleux parce qu'ils semblent renvoyer davantage à d'autres catégories, ce qu'on observe dans le réseau des relations intertextuelles.

137

Pour qui ce jeu ?

Depuis les travaux de Julia Kristeva, qui affirme que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1969: 145), et d'autres théoriciens⁶, tels Mikhaïl Bakhtine, Philippe Sollers, Roland Barthes, Gérard Genette, il est impossible de négliger l'examen des relations intertextuelles qui unissent une adaptation à son texte modèle. À côté de Roland Barthes, c'est aussi Michel Riffaterre qui fait de l'intertextualité une dimension essentielle du décodage du texte littéraire. L'auteur de *La Production du texte* (1979) affirme que l'intertextualité oriente la lecture du texte et conditionne son interprétation. Le théoricien développe la réflexion

.....
CONTES DE FÉES
AUJOURD'HUI –
CONTINUATIONS ET/OU
MUTATIONS (?)
.....

Aleksandra Komandera

⁶ Cf. Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard ; Sollers, Philippe (éd.) (1971), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil ; Barthes, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil ; *Idem*, « Texte (théorie du) » in (1973), *Encyclopædia Universalis* ; Riffaterre, Michael (1979), *La Production du texte*, Paris, Seuil ; *Idem* (1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil ; Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. Littérature au second degré*, Paris, Seuil.

en introduisant la notion d' « intertexte », qu'il définit comme « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » (1979: 9). Dans *Les Contes de crimes*, cet effet de lecture ne consiste pas uniquement à repérer les emprunts manifestes aux contes de fées de Charles Perrault ou des frères Grimm, mais, il impose également au lecteur une attention redoublée aux signes génériques qui d'ordinaire ne s'associent pas au merveilleux.

Premièrement, la référence au fantastique. Cette catégorie voisine du merveilleux, car toutes les deux appartiennent au surnaturel, s'en distingue, entre autres, par le jeu avec la peur et l'irruption de l'élément surnaturel dans le monde réel (Castex, Caillois), par l'hésitation sur l'explication de la nature du fait irréel (Todorov), par un répertoire de personnages et de thèmes singuliers ou par un dénouement souvent malheureux. De toutes ces caractéristiques, c'est l'hésitation todorovienne que nous retrouvons dans *Les Contes de crime*, plus précisément dans « Le Petit Chaperon rouge ». Le récit met au centre la figure d'un homme aux goûts lubriques et avec une tendance à la pédophilie, bien qu'elle reste initialement hors d'état de nuire :

« Son patron (...) s'y était mis également : menaçant de le renvoyer parce que, prétendait-il injustement, il arrondissait beaucoup trop les fesses et les formes des petites filles qu'il dessinait dans les catalogues de la manufacture de sous-vêtements d'enfant qui l'employait » (Dubois, 247).

Le héros, Viktor Kirschendorf, attribue ses infortunes à l'activité des êtres insolites : Nains Tracassins, Gremlins, Tourmentines, Harpines. Lorsqu'il rencontre le Petit Chaperon rouge, une petite fille qui semble accepter ses avances amoureuses, il croit recevoir une sorte de récompense pour ses malheurs. La fillette lui propose de se rencontrer dans la maison de sa grand-mère pour y passer la nuit. A l'arrivée de Viktor, il se révèle que Mère-Grand git sur son lit assassinée avec une longue aiguille à tricoter. C'est à ce moment que Viktor entend la sirène approcher et, aussitôt, la voix du Petit Chaperon rouge qui l'accuse du meurtre de sa parente. Le fantastique concerne justement cette dernière scène parce que le lecteur hésite sur la nature du surnaturel présent : la maison est entourée de gnomes et Viktor reconnaît parmi eux même un ogre. Sont-ils de vrais êtres irréels ou, plutôt, des soldats dans leurs

uniformes verts et noirs ? Outre le fantastique, l'intertextualité des *Contes de crimes* relève des renvois au roman policier, avec le motif de l'énigme policière. Les fonctions structurales de ce genre – la victime, l'enquêteur, le suspect, le coupable –, peuvent être récupérées dans «Blanche-Neige». Rappelons que le roman policier est «une fiction qui met en scène une enquête criminelle portant sur un ou des assassinats et dont le récit se fonde sur une narration régressive» (Aron *et al.*, 552). Cette définition s'adapte parfaitement au texte de Pierre Dubois, qui se sert de la figure de Blanche-Neige pour développer l'histoire d'une longue série d'assassinats dont l'auteur rendait ses victimes, des petites filles, pareilles à l'héroïne du conte de fées :

«On retrouva la première Banche-Neige, un matin, dans un jardin public embué de sa floraison printanière (...) Lèvres rouges comme la rose, cheveux noirs comme l'ébène et blanche comme neige (...) Une fillette de onze ans, morte, une pomme d'amour coincée entre les dents» (Dubois, 269–270).

Cette pomme d'amour est une sorte de friandise vendue habituellement dans les foires, ici empoisonnée avec du cyanure. L'énigme n'est déchiffrée qu'après un certain temps par le détective Perthwee, connu du lecteur du conte «Cendrillon» du même recueil, qui identifie l'Empoisonneur de Blanches-Neiges – un homme terrorisé par sa femme qu'il hait au point de vouloir la tuer. Ne pouvant jamais passer à l'acte, il se contentait du crime par procuration. Il y a, enfin, d'autres références explicites: dans «La Belle au bois dormant», Pierre Dubois introduit des expressions comme «invisible Horla» et «tenue barbey d'aurevillyenne» (*Idem*, 20); dans «Riquet à la houppe», il décrit le protagoniste en évoquant d'autres personnages littéraires: «Il était laid sans l'attrait monstrueux du fantôme de l'Opéra, la sauvagerie de Han d'Islande, le pathétisme romanesque de l'Homme qui rit» (*Idem*, 32); Cendrillon est annoncée au bal comme «la princesse de Clèves» (*Idem*, 70); les retraités qui écoutent l'histoire de «Blanche-Neige» habitent une sorte de «pension de Famille Adams» (*Idem*, 261). Tous les jeux intertextuels saisis dans *Les Contes de crimes* font preuve des modifications diverses, qui influent, en conséquence, sur les fonctions du conte de fées moderne et son public.

Traditionnellement, le conte de fées doit remplir deux fonctions : ludique et didactique. Il distrait le public tout en infiltrant souvent une visée morale et c'est pourquoi il peut s'adresser aussi bien aux adultes qu'aux jeunes. Selon Yves Stalloni (2005), le didactisme est très transparent : « (...) les fins heureuses ont pour but d'affirmer la victoire des forces du bien, de l'ordre et de la morale » (2005: 73). Dans le recueil de Pierre Dubois, l'aspect ludique est gardé, bien qu'il ne consiste pas en une simple lecture du conte, mais aussi en un jeu se résumant à la recherche des continuations et des mutations par rapport aux textes antérieurs. Quant à l'enjeu didactique, il en est effacé et remplacé, selon notre opinion, par la peinture des pulsions criminelles ou sexuelles destinée aux adultes. Les images de violence ou de perversion se substituent au monde manichéen et détrônent des êtres magiques. L'absence des fées pourrait être expliquée par le fait que Pierre Dubois s'inspire des textes des Grimm dont l'imaginaire existe sans elles.

Un autre argument pour l'hypothèse que Pierre Dubois écrit aux adultes se rattache au goût pour un dénouement malheureux. Nous avons déjà mentionné que le conte de fées type assure, dès son début, que les épreuves des protagonistes seront couronnées par une issue heureuse, par une récompense. Ceci n'a pas lieu dans *Les Contes de crimes* : la Belle au bois dormant sort de son hypnose par hasard, grâce à une panne d'électricité et prépare une vengeance sanguinaire ; Riquet à la houppe reçoit un beau visage, mais il c'est celui d'un tueur en série recherché et il l'apprend aussitôt après l'assassinat de sa bien-aimée ; Barbe de Grive, avant d'être assassiné par le mari de sa maîtresse, la tue, profane son corps et utilise sa peau pour fabriquer des décorations pour sa maison. Seulement Cendrillon et le Petit Chaperon rouge échappent au viol ou meurtre. Mais on est loin ici de la fin heureuse, d'autant plus qu'on soupçonne que Mère-Grand a été assassinée par la fillette. Tout nous mène à conclure que *Les Contes de crimes*, ces anti-contes, s'adressent à un lectorat adulte.

Les emprunts aux contes de fées traditionnels, les allusions à d'autres textes littéraires, le déplacement de l'intérêt sur les humains, la violation du « principe de non-contradiction »⁷⁾ ou le dénouement

⁷ ADAM, Jean-Michel et REVAZ, Françoise (1996), *L'Analyse des récits*, Paris, Éditions du Seuil, p. 28.

ambivalent font des *Contes de crimes* des textes hybrides, déconcertants, maintenus dans la modalité de la perversion, définie par Jean De Palacio:

Pervertir un conte, c'est attenter à son sens, à son esprit et à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée (...) C'est altérer les lois du genre, y introduire la disparate, en déformer le registre. C'est faire violence, de quelque façon que ce soit, aux attendus du merveilleux. C'est encore privilégier la partie aux dépens du tout, être infidèle aux proportions, grossir le détail minuscule, dénaturer les mobiles, brouiller les rôles, abâtardir le langage. C'est enfin inverser le beau et le laid, le bien et le mal, de façon, non plus passagère, mais durable et permanente. ^[8]

Si la lecture peut être comparée au jeu^[9], compris au sens proposé par Johan Huizinga (1951), comme une activité consciente « d'être autrement que dans la vie courante » (58), Pierre Dubois fonde ses règles sur les procédés de continuations et de mutations que le lecteur doit détecter et sur un imaginaire violent et indécant.

Références

- ADAM, Jean-Michel et REVAZ, Françoise (1996), *L'Analyse des récits*, Paris, Éditions du Seuil.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.) (2002), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CARLIER, Christophe (1998), *La Clef des contes*, Paris, Ellipses / Édition Marketing S.A.
- DE PALACIO, Jean (1993), *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier.
- DICTIONNAIRE DES GENRES ET NOTIONS LITTÉRAIRES (2001), Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel.
- DUBOIS, Pierre (2000), *Les contes de crimes*, Paris, Éditions Hoëbeke.
- ESCARPIT, Robert (1970), *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion.

⁸ DE PALACIO, Jean (1993), *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, p. 29.

⁹ Cf. PICARD, Michel (1986), *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit.

- GREIMAS, Algirdas Julien (1986), *Sémantique structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, «Formes sémitiques».
- HEIDEMANN, Ute et Adam, Jean-Michel (2010), *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Éditions Classiques Garnier.
- HUIZINGA, Johan (1951), *Homo ludens*, Paris, Gallimard.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- PROPP, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, «Points».
- RIFFATERRE, Michel (1979), *La Production du texte*, Paris, Seuil.
- ROBERT, Raymonde (1981), *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- STALLONI, Yves (2005), *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin.

DOROTEIA: O CONTO SEM FADAS

Anabela Coutinho *

belinhamc11@hotmail.com

Le conte est chose vivante, il respire, et comme tout être animé, porte en soi ses multiples et fascinantes contradictions. Il est à la fois toujours le même et toujours différent, car il reflète les craintes et les désirs de l'humanité.

Lily Boulay.

OS PRESSUPOSTOS ESTÉTICOS IMPLÍCITOS NA EXPRESSÃO “NARRATIVA BREVE”, que, segundo Lily Boulay, “s’ouvre [...] sur une opposition posée entre le sujet et l’objet de son désir. Et il se termine, soit par la résolution, soit par la non-résolution de l’opposition” (Boulay, 2001: 5), adaptam-se, com grande acerto, ao conjunto de alguns textos literários compostos por Hélia Correia.^[1]

143

DOROTEIA: O CONTO SEM FADAS

Anabela Coutinho

* Universidade de Aveiro – Departamento de Línguas e Culturas. Aveiro. Portugal

¹ Nascida em 1949, em Lisboa, licenciou-se em Filologia Românica, tendo feito, também, um curso de Pós-graduação em Teatro Clássico. Hélia exerceu funções de professora do ensino secundário, dedicando-se presentemente, sobretudo, à escrita. É poetisa e dramaturga, mas é enquanto ficcionista que ela se destaca nos anos oitenta, aquando da sua publicação da obra *O Número dos Vivos*.

No que respeita à ficção narrativa, notória pelo número de obras editadas, passamos a destacar: *O Separar das Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985), *Soma* (1987), *A Fenda Erótica* (1988), *A Casa Eterna* (1991), *Insânia* (1996), *Lillias Fraser* (2001), *Apodera-te de mim* (2002), *Fascinação* (2004), *Bastardia* (2005), *Contos* (2008). As obras que se circunscrevem à década de oitenta refletem a tendência deste período para uma proficiente produção narrativa fantástica e, no que diz respeito aos motivos e processos retórico-linguísticos, verificamos que Hélia realiza um percurso que vai do fantástico ao neofantástico.

Esta escritora sente necessidade de viver “mais ou menos afogada nas heras” (Correia, 19-02-2012), conforme a própria transmitiu a Paula Moura Pinheiro, no programa “Câmara Clara”.

Hélia Correia – a poetisa dos gatos – vive em constante (des)harmonia com as suas personagens. Em muitos dos seus contos, valeu-se dos traços neofantásticos para transportar o seu leitor para um plano metafísico e maravilhoso, constituindo gentes metamorfoseadas, estranhas, loucas e paranormais. O sobrenatural não é o único âmago das narrativas de Hélia Correia, pois ela também se serve do quotidiano para maravilhar e encantar e fazer sobressair o esplendor das suas personagens.

Foi um dos contos alusivos ao quotidiano, *Doroteia*, que mais me despertou a atenção, principalmente pela ausência – absoluta – de qualquer análise crítica e, sobretudo, pela temática – recorrente em Hélia Correia – ligada à morte.

Sobre esta mesma questão, diz-nos António Manuel Ferreira, no livro *Do canto ao conto- estudos de literatura portuguesa*:

No conto moderno, os mecanismos de insinuação de sentidos adquirem maior relevo do que as formas de construção narrativa alicerçadas no propósito de contar uma história; conseqüentemente, o conto transforma-se num objeto «que encierra dentro de sí una espécie de poesia» (*Apud* Zavala, 2002: 94) havendo, assim, a partilha da mesma natureza estética, cuja «condensação discursiva», no dizer de Rosa Maria Goulart, aproxima do poema as «formas narrativas breves» (Goulart, 2004: 12), entre as quais o conto vem ganhando um esforço de apreciável destaque (cf. Ferreira, 2006: 5).

Não de forma tão explorada, Hélia deleita-nos, no entanto, também com poesia: *A Pequena Morte. Esse Eterno Canto* (1986), resultante da parceria com o seu companheiro Jaime Rocha, e *Apodera-te de Mim* (2002).

Também escreve literatura infantil – *A Luz de Newton – 7 Histórias de Cores* – e teatro: *Perdição. Exercício sobre Antígona*, seguido de *Florbela* (1991) e *O Rancor. Exercício sobre Helena* (2000) – cuja presença dos mitos clássicos é evidente –, e *O segredo de Chantel* (2005). A intertextualidade é, pois, evidente, em algumas das suas obras, especialmente no que diz respeito à literatura clássica grega.

O lugar das trevas

O conto *Doroteia* é uma história de miséria e obscurantismo, que segue a órbita de Emily Brontë, uma fonte de inspiração para Hélia Correia.

Como todo o conto,^[2] “[qui] appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la littérature écrite” (Simonsen, 1984: 9), este tem uma fórmula de abertura que localiza a ação num tempo longínquo e num espaço vago e impreciso:^[3] “No tempo em que esta história ocorreu, há já muitos anos, nenhuma árvore^[4] crescia nos terrenos do cemitério” (Correia, 2008: 95). De forma surpreendente, descobrimos tratar-se de um lugar mórbido, desprovido, evidentemente, de vida humana, mas também vegetal, ou seja, o oposto ao desejado – o paraíso –, um termo que, em aramaico, significa “terra regada e fértil” (Cohen, 2011: 228-229).

Depois, a descrição do espaço parece querer jogar com a verossimilhança: o cemitério encontra-se “na encosta sul da colina, imediatamente abaixo da capela dedicada a Nossa Senhora das Dores” (Correia, 2008: 95).

O lugar, o cemitério, está diretamente relacionado com a morte e encontra-se no centro da narrativa, uma vez que todos os espaços e todas as personagens estão ligados a este sítio. A morbidez instala-se e lança as suas ramificações, de forma a não deixar a vida instalar-se.

Neste conto, tal como em *Montedemo*,^[5] da mesma autora, faz-se referência a uma cabana. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant,

² Na Literatura Portuguesa, o conto demorou a impor-se. Como nos transmite Moisés Massaud na sua obra *O conto Português*, “[a]o contrário de alguns países vizinhos, como a Espanha, França, Inglaterra, Itália, que cultivaram a narrativa breve, já nos séculos medievais, Portugal precisou aguardar o século XVI e, mais rigorosamente, o século XIX para conhecer ficcionistas de escol e que produzissem de modo regular e contínuo” (Massaud, 1981: 11).

³ Armando Moreno, na sua obra *Biologia do conto*, informa-nos que “no conto, a densidade exige uma economia de espaço que não é adequada ao ambiente fantástico” (Moreno, 1987: 52).

⁴ Sobre a árvore dizem-nos Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no seu livro *Dicionário dos Símbolos*, que esta serve “para simbolizar o carácter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração; as frondosas, evocam um ciclo, pois despojam-se e cobrem-se todos os anos de folhas.” (1982: 89)

⁵ Correia, Hélia (1984). *Montedemo*. Lisboa: Ulmeiro. Novela escrita por Hélia Correia tendo como ponto de partida a história de uma rapariga que, sendo inicialmente apresentada

na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, a “cabana simboliza a habitação do nómada, do viajante que não pertence a uma cidade permanente (...). A cabana desempenha, portanto, um papel iniciático: o de um vestíbulo que introduz no outro mundo” (1982: 136). Esta é lugar de isolamento, de separação entre a população e os indivíduos indesejados, que, neste caso concreto, se resumem à mãe de Doroteia, em *Doroteia*. Contudo, nesta obra, a cabana está próxima da colina e do cemitério, símbolos, respetivamente, da redenção inalcançável e da morte. Como nos diz António Matias Coelho, no seu livro *Atitudes perante a morte*, “os cemitérios funcionam como espelhos das aldeias, vilas ou cidades que os produzem. O conhecimento de uma qualquer comunidade ficará sempre incompleto se não incluir o seu cemitério” (Coelho, 1991: 8).

Após a morte da mãe e da partida da filha, a cabana fica coberta de heras e é frequentada por répteis, impedindo a entrada do resto dos seres humanos.

Assim, é num ambiente infértil, de ausência de vida e de excesso de religião, que nasce Doroteia: vislumbra a luz do dia da cabana de pedra, mas nem vê nem sente o sol, pois só sai à noite, e de penitência. Gaston Bachelard, na sua obra *La terre et les rêveries de la volonté*, afirma que “le paysage devient un caractère (...) si la volonté participe à sa construction” (Bachelard, 1947: 71-72). Esta paisagem tem, à semelhança do povo que lá mora, um carácter fúnebre e sinistro. Quanto à noite, Barbara G. Walker informa-nos “que represent[a] a escuridão do ventre no qual todas as coisas são geradas, a escuridão do abismo e o espaço infinito, fonte das estrelas e dos outros corpos celestes” (Walker, 1988: 328).

Entretanto, a reiteração da ausência de árvores no cemitério (cf. Correia, 2008: 98) marca a viragem da diegese. Com efeito, umas chuvas purificadoras e fonte de vida vão varrer o passado – isto é, os caixões e esqueletos do cemitério – e contribuir para duas gerações depois a

como mulher-anjo – símbolo da pureza – se metamorfoseia, surgindo-nos, posteriormente, com a imagem da mulher fatal – símbolo de desejo sexual. Esta, depois de engravidar de alguém, desconhecido pelas gentes da vila, é expulsa “pelas vozes do povo” e vê-se só, com uma criança no colo que, como se não bastasse a sua bastardia, tinha a cor negra, como a terra.

vida voltar a regenerar-se: “E como ninguém se atrevia a pensá-lo e muito menos a proferi-lo, levou algum tempo, mais duas gerações, até que se plantassem árvores que pudessem segurar o terreno e simultaneamente alimentar-se do sumo dos corpos” (*Ibidem*, 98). Só então volta a esperança. A chuva, dizem-nos Jean Chevallier e Alain Gheerbrant, é a “filha das nuvens... fertilização espiritual e material” (1982, 193) e o caixão, segundo Barbara G. Walker, “à semelhança de um cofre, era concebido na antiguidade como outra versão do ventre simbólico, do qual os mortos podiam levantar-se quando renascessem” (Walker, 1988: 125).

A vida, ou a ausência dela

Esta obra tem, como título, o nome de uma personagem, Doroteia, nome esse que tem o mesmo início do da santa a quem todos os habitantes da aldeia rezam (Nossa Senhora das Dores). Doroteia é, pois, o prolongamento da dor e do sofrimento da mãe.

No nascimento de Doroteia – nome oriundo do grego e que significa oferenda de Deus –, surgem, de imediato, comentários maldosos do povo: “dizia-se que seu pai tinha sido generoso ao cedê-la à jovem mulher grávida, providenciando-lhe um forno, um tecto e até uma porção de terra, de modo a que tivesse couves para comer e pudesse mesmo criar alguns animais para ter carne” (Correia, 2008: 95). Pelo verbo “dizer-se”, a escritora pretende enfatizar o boato, parecendo querer valorizar a opinião da população, que influencia, condiciona as escolhas e as decisões das personagens e marca devastadoramente o desfecho trágico das suas vidas.

Pelo contrário, Hélia faz uma crítica à mentalidade conservadora e retrograda da sociedade, pois Doroteia não recebeu nem o nome do pai, nem usufruiu das regalias inerentes ao matrimónio dos progenitores, pois estes nunca chegaram a casar.

Abandonada pelo pai, desleixada pela mãe, Doroteia arranja formas de sobreviver, o que leva a mãe a conjecturar que ela é “O demónio” (*Idem*, 95). É criada sem luxos e sem afeto, pois a sua mãe tinha outras prioridades. Tudo o que produzia era vendido para que pudesse ter dinheiro para acender velas na igreja, não deixando “sequer que a

criança tirasse leite da cabra” (*Ibidem*) dizendo-lhe “Faço queijo^[6] e vendo-o” (...) “Não é para os nossos dentes.” (*Ibidem*)

Doroteia só saía à rua de noite,^[7] para ir com a mãe às procissões (*Ibidem*). A mãe, fervorosa devota, obrigava-a a dolorosos esforços: tinha de seguir a procissão descalça. Surgia, então, o único momento de ternura: acreditando que Deus estava contente com o sacrifício, lavava-lhe os pés e beijava-os (cf. *idem*: 96), tal como Jesus beijou os pés dos apóstolos, em sinal de humildade. A noite, para Doroteia, e para o resto das crianças, encontra-se diretamente ligada à dor e ao sofrimento do ritual coletivo: a aliteração em “p”, reforçada pelo advérbio de modo, mostra quão penosa era a procissão: “as **p**lantas dos seus **p**equenos **p**és **p**elavam **l**entamente”^[8] (*Ibidem*, 96). Tal como as crianças, também as mulheres eram pecadoras e, por tal facto, para remissão dos seus pecados, iam na procissão das velas. (cf. *idem*: 95).

A descrição do pai de Doroteia é antitética à da mãe, pois, embora nunca tivesse visto a filha, não a quis deixar desamparada e deu casa e terra à mulher que tinha engravidado involuntariamente. Era um homem de condição social elevada, com responsabilidades de gestão do património da sua família, mas, sobretudo, era um homem de princípios e com valores morais: “Ele tentou explicar [ao povo] que não seria a vontade de Deus que um homem rico deixasse uma criança morrer de fome e frio nas noites rigorosas do Inverno” (*Idem*, 97).

No entanto, acaba em desgraça: sucumbiu ao vício da bebida e “caía por terra sem sentidos nos bairros mais pobres e sujos da vizinhança. Deixou de comer e finalmente, morreu” (*Ibidem*). O narrador instala a dúvida expondo o pensamento do Padre da aldeia: “esperava que o pecado saísse com o sangue. Por pecado entendia ou paixão ou remorso, ninguém sabia ao certo” (*Ibidem*). Ser íntegro, antes de morrer, pede ao

⁶ Sobre o queijo, diz-nos Bárbara G. Walker (1988), no *Dicionário de Símbolos e objectos sagrados da mulher*, Lisboa, Planeta Editora, Lda, p. 457, que: “Como produto do leite, o queijo foi durante muito tempo associado aos mistérios do nascimento e da lactação. Os Egípcios retratavam o corpo humano como um produto do leite «coalhado» da mãe em matéria sólida à medida que a criança crescia e desenvolvia nova carne. Um remanescente desta ideia decorre da Bíblia: «Fizeste-me de leite, e coalhaste-me como queijo?»

⁷ Segundo Hesíodo, foi da Mãe-Noite que nasceram todos os deuses (Cirlot, J.E (1962). *A Dictionary of Symbols*, Nova Iorque, Philosophical Library, p. 218.)

⁸ O negrito é da nossa autoria.

primo para não expulsar Doroteia e a mãe da cabana, acrescentando: “Não vão durar muito” (*Ibidem*).

Contrariamente à mãe de Doroteia, mulher dura e forte, a noiva do pai de Doroteia tem as características da personagem romântica: é frágil e inocente. Desconhecia o erotismo e os prazeres carnais, estando predestinada ao casamento, sendo este “tudo aquilo que se pode desejar” (*Idem*, 97) e era tão inevitável como a morte. Assim associado à morte, ele funciona como um presságio. O seu desconhecimento do mundo e do sexo, a sua fragilidade teriam forçosamente de resultar numa fatalidade: a morte, e Hélia fê-la morrer de desgosto.

A mãe de Doroteia, por sua vez, também vai ter de morrer devido aos seus dois crimes. Segundo a perspectiva da sociedade, ela engravidou e levou a noiva do pai da sua filha à morte. Contudo, primeiro, terá de se penitenciar pelos seus erros e, só depois, a morte a poderá levar.

Transforma-se para acalmar a fúria da sociedade e inverter a sua atitude em relação a ela. Passa a agradar a todos, penitenciando-se de forma exacerbada, de forma a “ser aceite no teatro da aldeia” (*Ibidem*, 97). O narrador, ao utilizar este substantivo, emite uma opinião crítica acerca dela – sendo que está a desempenhar um papel – e em relação à sociedade que rodeia esta mesma personagem feminina que assiste ao espetáculo.

A persistência da vontade da mãe de Doroteia, a sua falsidade e hipocrisia foram convencendo os aldeões e o padre: tornou-se tão fervorosa devota, tão sofredora e triste que eles viram nela uma imagem de “Maria Madalena” (*Ibidem*). No entanto, era o ódio e o rancor que a inspiravam e que a impulsionavam. Esta ideia parece-me ligar-se, de modo evidente, com o conceito de erotismo, tal como o vê Bataille, que considera que “todo o erotismo é sagrado” (Bataille, 1988: 20).

Não conseguiu os seus intentos, uma vez que o povo aumentou ainda mais a sua crueldade e quis “apressar a sua aceitação no céu” (Correia, 2008: 98).

Doroteia, que sempre sentira amor⁹ em relação à mãe, nos momentos de agonia desta enfrenta o desconhecido para a salvar. Tal como em

⁹ Sobre o amor dizem-nos Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no seu livro *Dicionário dos Símbolos*, que “é a alma do símbolo, a actualização do símbolo, dado que é a reunião

outra obra da mesma autora, *Bastardia*,^[10] a natureza torna-se oponente, molestando a criança e dificultando o seu percurso na busca de salvação: “A estrada estava tão seca que parecia coberta de uma areia fina, mas aqui e ali os seixos feriam-na como se tivesse facas afiadas por baixo dos seus pés” (*Idem*, 99). A aliteração em “f” marca a insistência e a agressividade da natureza. Vai em direção contrária à aldeia e dirige-se para a colina – onde se encontra o cemitério, na intenção de descobrir o pai, pois a mãe havia-lhe dito, já sob o efeito da loucura, que ele vivia “no topo da colina” (*Ibidem*). Segundo António Matias Coelho “*quem faz os cemitérios não são os mortos, mas os vivos. E fazem-nos não apenas para os mortos mas também (para não dizermos sobretudo) para os vivos*” (Coelho, 1991: 8).

Ao chegar ao cemitério, a sua imaginação de criança, a sua ignorância da morte e a sua inocência, leva-a a crer que “houvesse gente a viver por debaixo da terra como as toupeiras. As lápides seriam com certeza os seus tectos” (Correia, 2008: 99-100). Por isso, nada mais admira o leitor, quando ela fica com esperança de encontrar o seu pai e quando o descobre na figura de um homem “sentado numa pedra tumular caída, na sombra da estátua de um anjo, a beber água^[11] de um cantil” (*Idem*, 100). Para ela, a morte era o desconhecido, por isso, aceita ser esse o seu pai, sem nunca questionar os limites da vida e da morte.^[12]

A única pergunta que Doroteia faz é “O senhor é meu pai?” (*Ibidem*). À qual o homem responde: “Sim, sou o teu pai, minha filha” (*Ibidem*). À semelhança da temática de duas novelas, da mesma autora – *Montedemo* e *Bastardia* –, é um ser à margem da sociedade que vai ser o adjuvante.

de duas partes separadas do conhecimento e do ser. O erro mais grave no amor é tomar uma parte pelo todo”. (1982: 62)

¹⁰ Correia, Hélia (2005), *Bastardia*, Lisboa, Relógio D’ Água. É uma novela repleta de mistério, e o próprio título, *Bastardia*, tem uma forte carga simbólica, transportando-nos, desde logo, para o que é ilegítimo e perverso. O leitor sente-se atraído, fascinado pelo nome da novela e tem, por isso, vontade de a ler.

¹¹ Sobre a água dizem-nos Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no seu livro *Dicionário dos Símbolos* que “a água simboliza a vida: a água da vida, que se descobre nas trevas, e que regenera”. (1982: 44)

¹² Sobre estes mesmos limites António Matias Coelho estabelece uma comparação entre a vida e a morte transmitindo-nos que “[a] vida, dominada pelo pensamento da morte, leva a que a ‘arte de bem morrer’ se converta numa ‘arte de bem viver’, porque para viver no mundo é necessário saber combater a vaidade das coisas no meio das quais se vive” (Coelho, 1991: 31).

Todas estas personagens sentem afeto, ternura e compaixão pela personagem que foi afastada e marginalizada pela sociedade. No Mal, cria-se uma cumplicidade que visa o alcance do Bem. Dirigem-se, pois, para a cabana onde se encontra a mãe, e esta, sob o efeito da febre, quando vê o homem, pensa tratar-se de uma assombração do pai de Doroteia.

Este homem espoleta em Doroteia todas as emoções. Ela estabelece mais facilmente contacto físico com este homem do que com a sua mãe, a companhia de sempre, e nele procura refúgio, afeto e proteção, aninhando-se no seu colo. Ele quebrou as suas barreiras com este aconchego familiar, e ela adormeceu.

Recuperada da febre, a mulher reconhece não ser esse o pai de Doroteia, no entanto, pede-lhe para salvar a filha das garras do povo.

Uma vez mais, a sensibilidade do ladrão-desertor impera e aceita ajudar aquela mãe moribunda. A mãe morre, pai e filha partem. A morte espoletou a fuga da aldeia e tornou-se na libertação final. O desaparecimento da criança é interpretado como uma obra do Diabo e não de Deus.

O olhar mortífero da mulher

De acordo com Georges Bataille, “a respeito do olho, parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror” (Bataille, 2003: 99). O olhar da personagem de Hélia também é de sedução, tornando-se, assim, arma mortífera, que acompanha o olhar do Outro, o subjuga pela força da alma. Em suma, é uma linguagem muda, que revela os desejos interiores, a alma,^[13] os sentimentos, mas também os intentos do ser.^[14]

¹³ Sobre a palavra alma dizem-nos Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no seu livro *Dicionário dos Símbolos* que “evoca um poder invisível: ser distinto, parte de um ser vivo, ou simples fenómeno vital; material ou imaterial, mortal ou imortal; princípio da vida, de organização, de acção, salvo fugazes aparições, sempre invisível e manifestando-se apenas através dos seus actos. Pelo seu poder misterioso, sugere uma força sobrenatural, um espírito, um centro energético”. (1982; 52)

¹⁴ O erotismo, consoante o conceito de Bataille é “a aprovação da vida até na própria morte” (Bataille, Georges (1988), *O Erotismo*. 3ªed. Trad. João Bénard da Costa, Lisboa, Antígona, p. 11

Ao longo da obra *Doroteia* apercebemo-nos de diferentes tipos de olhares, com distintos significados. Estes são associados à gradação da revolta da personagem e às várias fases da sua vida: primeiro, é energia oculta e contida; depois, é revolta e fúria; de seguida, é mentira e falsidade; por fim, é loucura e desespero.

No primeiro caso, “Os seus olhos olhavam sempre para baixo e estava a ganhar o hábito de andar curvada, como se fosse velha e estivesse a minguar” (Correia, 2008: 96). O olhar direccionado para o chão prova que a personagem quer esconder um sentimento, que o quer conter dentro do seu ser e que não quer que esse transpareça através do seu olhar.

No segundo caso, “Quando se atrevia a olhar directamente para o altar, com os olhos a arder como duas pedras de carvão, dizia-se que estava a viver a graça do perdão de Deus” (*Idem*, 98). Neste olhar conjugam-se o mineral e o fogo porque a revolta e a fúria da mãe de Doroteia são um fogo que teima em durar.

No terceiro caso, “Se assistia aos funerais (...) com um grosso véu sobre a sua cabeça e ombros, não era com a intenção de ficar temporariamente privada da visão, (...), era antes para evitar que pudesse vislumbrar o brilho de triunfo que emanava dos seus olhos” (*Ibidem*, 98). Escondendo as suas reais intenções sob o manto da hipocrisia e da falsidade, esconde o olhar para que não transpareça o prazer da vingança.

No quarto, e último caso, “Os seus olhos ficavam vermelhos de raiva” (*Idem*, 99) e “As lágrimas que caíam dos seus olhos misturavam-se com o suor da sua febre” (*Idem*, 101). A raiva que a mulher sente leva-a à loucura; o seu olhar, injetado de sangue, é revelador da demência em que ela se encontra. Mas, rapidamente, esta loucura transforma-se em desespero e ela abandona-se às lágrimas. A sua loucura acalma quando se trata de proteger Doroteia.

Constatamos, então, que o olhar está em sintonia com a ruína da mulher e que este se vai transformando ao ritmo da sua infelicidade.

Um outro olhar, de suma importância, traz fé no futuro: o de Doroteia. Ela “olh [a] em volta cheia de esperança e ali estava ele” (*Ibidem*). O olhar desta criança, ainda não pervertida pelo homem, pura nos seus sentimentos e crente na vida é o reflexo da sua alma.

Como é usual na ficção heliana, a mulher é quem vê, e ao homem resta, por meio dos seus olhos, vislumbrar a realidade. Em *Doroteia*

vemo-lo quando o homem, que Doroteia foi buscar para auxiliar a sua mãe, se apercebe que a mãe desta está muito mal, quase a morrer, e tenta impedir que a criança presencie a morte, a sua morte: “observou a agonia da mulher e dormitou novamente. Encostou a cabeça da criança ao seu peito de modo a que não pudesse ver a mãe a morrer [mas e]la morreu antes de amanhecer” (*Idem*, 102).

A vida da mãe de Doroteia é sinónimo de infelicidade. Sofre até ao fim da sua vida. Sobre o sofrimento da paixão, Georges Bataille afirma que “parece a quem ama que só o ser amado – por causa de correspondências de difícil definição e que acrescentam à possibilidade da união sensual a da união dos corações – pode, neste mundo, realizar o que nossos limites proibem, ou seja, a plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos. A paixão arrasta-nos assim para o sofrimento, porque a paixão é, no fundo, a busca dum impossível e, superficialmente a busca de um acordo dependente de condições aleatórias” (Bataille, 1988: 19).

O demónio em forma de gentes

Em *Doroteia*, “os aldeões costumavam subir e subir, para rezar ou para chorar, regressando de seguida a sua casa” (Correia, 2008: 97). A descrição desta personagem coletiva revela o seu carácter fanático-obsessivo e permite antever a intromissão dela na vida das personagens, enquanto seres individuais, influenciando, assim, os seus destinos. A primeira referência aos habitantes da aldeia pretende mostrar, através da enumeração, os sentimentos que os acompanham: “Os aldeões (...) regressando de seguida a sua casa, senti[am] pouco alívio pois **o sagrado, a dor e a morte**¹⁵ acompanhavam-nos sempre, mesmo na cama, mesmo no seu mais profundo sono” (*Ibidem*). Nem a ida à capela da Nossa Senhora das Dores, com o esforço que esta deslocação acarreta, expressado na repetição do verbo “subir e subir” (*Ibidem*), acalma a maldade que parece estar sempre presente na vida da população.

Ora, a posição dos aldeões, e a forma como eles influenciaram e prejudicaram as vidas de Doroteia e de sua mãe, torna esta personagem coletiva vil e perversa. Embora nenhuma atitude tivesse sido tomada

¹⁵ O negrito é da nossa autoria.

diretamente contra a vida de ambas, a força oponente do povo era, no entanto, fortíssima e era impulsionadora de desgraças: “O povo era da opinião que ele deveria abster-se de se preocupar com a criança. De algum modo, a pecadora estava a ser recompensada pelo seu pecado, com uma cabana e uma porção de terra”. (*Idem*, 97)

A notícia desta gravidez entrou nas casas dos aldeões “como ratos apressados pela fome” (*Idem*, 96). O povo da aldeia, assim associado aos ratos, adquire a simbologia da destruição: “o papel destruidor que os ratos possuem”, dizem-nos Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “pode justificar (...) a utilização (...) por vingança” (1982: 562) e, neste caso, tratar-se-á, sem dúvida, de uma vingança, que também entrou na casa da futura noiva e que a levou à morte.

Os aldeões são atentos observadores dos movimentos e comportamentos da mãe e da filha. Assumem o papel de Deus, pois consideram-se seus vigilantes e vingadores. O teocentrismo é evidente ao longo de todo o conto: Deus é a figura com que o povo justifica as suas atitudes, a sua inércia social, a sua apatia e a sua má conduta. Sob uma aparência de não intervenção, sempre influenciam os acontecimentos. O povo pretende que o sofrimento de Doroteia e da mãe surja como moralizador dos costumes, como uma lição para a sociedade, para que as outras raparigas não cometam o mesmo pecado. O exemplo da vida de Doroteia e da mãe funciona, pois, como uma panaceia para os bons costumes.

Os aldeões escondem-se por trás da religião e de Deus para fazer valer a sua maldade. Em *Doroteia*, a personagem coletiva é a representação do Mal. São sempre falsos moralizadores, pecadores e falsos penitentes, que se vingam daqueles que se entregam aos prazeres do corpo e ao amor.

A mãe – sem identidade – moldada pelo povo

Apesar do título do conto, *Doroteia*, reenviar para o nome de uma personagem, esta não é a personagem principal da trama. Doroteia não sofre, ao longo do conto, qualquer alteração; enquanto criança, mantém-se sempre casta e pura. Mártir, sofre, sem se queixar, as maldades da mãe e os dissabores da vida.

Mas, rapidamente, compreendemos que a protagonista da história é a mãe desta criança – que não tem nome próprio, como se não tivesse

identidade própria, independentemente do seu estatuto de mãe. Esta começa por ser apresentada como “uma mulher caída em desgraça” (Correia, 2008: 96), que se foi tornando falsa e hipócrita para enganar as gentes da aldeia, que exigiam que ela se penitenciasse dos seus pecados.

Era vista como uma “pecadora” (*Ibidem*), pois tinha cometido o pecado da carne com um homem de alta sociedade. Esta sua atitude levou-a à excomunhão por parte do padre da paróquia.

O sofrimento causado pelo resto da sociedade tornam-na louca e ela passa, assim, de pecadora a louca. Endoudecida, vê que a chama da sua vida está quase a acabar, tenta assegurar a proteção da sua filha e pede ajuda.

A mulher fria e infeliz transforma-se, então, na mulher-anjo, capaz de se sacrificar por amor ao filho.

No conto *Doroteia*, também são as vozes das gentes da aldeia que ditam as regras. Esta personagem coletiva nunca interferiu relativamente à punição que a mãe de Doroteia incutia a si-própria e à sua filha: “nunca interferiram com o processo de punição pessoal, nem da pecadora nem do fruto do seu pecado e restringiam os seus impulsos caridosos para que Deus não fosse iludido e para que os rituais de apaziguamento fossem cumpridos. É a lição da sociedade” (Correia, 2008: 96). Limitavam-se a olhar para o sofrimento e a regozijar-se com a infelicidade delas, acreditando que a vontade de Deus estava a ser cumprida.

O povo era rigoroso e não permitia que as regras e os bons costumes fossem quebrados. Por exemplo, opunham-se ao sustento que o pai de Doroteia queria deixar à filha: “[o] povo era da opinião que ele deveria abster-se de se preocupar com a criança. De algum modo, a pecadora estava a ser recompensada pelo seu pecado, com uma cabana e uma porção de terra. Era um escândalo” (*Idem*, 97). A mãe de Doroteia, por sua vez, quer “agradar a todos” e, por isso, “comporta-se como uma penitente” (*Ibidem*), desempenhando o papel de redentora na perfeição. A obra finaliza com a população a fazer, uma vez mais, juízos críticos, sobre Doroteia e a sua mãe: “‘Era realmente uma criança do demónio’, afirmaram as pessoas quando encontraram o corpo morto da mulher e nenhum rasto da menina. A busca da santidade da mãe de Doroteia falhara. Afinal de contas, a sua filha tinha desaparecido e certamente não teria sido Deus a levá-la”. (*Idem*, 102)

Conclusão

Diz-nos Hélia Correia que “para [ela], a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros” (Correia *apud* Pereira, 2006: 63).

Este conto diverge do tradicional; a inexistência de fadas, de magia, de amor e, sobretudo, a falta de encantamento, transportam-nos para a realidade. Sendo o conto, como nos diz Ana Paula Garcia de Almeida, “uma das formas narrativas mais antigas, inerentes à condição e à natureza humanas” (Almeida, 2008: 371), Hélia espelha essa dura realidade selecionando a figura feminina, para o retratar.

O mundo campestre também é realçado, impondo-se como território singular para a investigação sobre a natureza do ser humano, no que ele tem de mais construtivo e corrupto, como um pormenor obsessivo e desorientador, numa linha estética que a crítica qualificou de expressionista e camiliana. A sua escrita é intimamente contagiada pela linguagem poética, mas alcança, com rigor, as desiguais marcas linguísticas do falar das gentes portuguesas.

Neste texto, emergem, também, algumas das obsessões temáticas de Hélia Correia: o universo feminino, marcado pela maternidade e os respetivos fantasmas; o esmagamento de um certo mundo rural, desfasado do seu tempo; a sociedade como voz da razão; a desigualdade social e a luta pela subversão; a colina é, genericamente, um símbolo de ligação entre o céu e a terra, mas também simboliza a ascensão espiritual; do ponto de vista da religião católica, a obra deixa transparecer a interdição do prazer, permitindo apenas o ato sexual dentro do casamento, para a perpetuação da espécie.

Apesar de este conto possuir as características que o definem enquanto conto, e seguindo o pensamento de dois autores, Henriqueta Maria Gonçalves que diz ser “um género do modo narrativo” caracterizado pela “curta extensão sintagmática, unidade e linearidade de acção (...), reduzido número de personagens, (...) brevidade temporal (...), limitação espacial de modo a permitir uma maior concentração diegética” (Gonçalves, 1999: 1267-1268) e António Moniz que o designa como “relato breve, oral ou escrito, de uma história de ficção, na qual participa reduzido número de personagens, numa concentração

espácio-temporal” (1997:49), o mesmo encerra, não com o final feliz desejado, mas com a morte que, não pedindo licença, se apresenta e “rouba” a inocência de Doroteia.

É, desta forma, e citando Armando Moreno no seu livro *Biologia do Conto*, que podemos afirmar que a mutação, deste conto, incide no facto de ser um “conto do real [e que] decorre sob premissas genericamente aceites como realizáveis no mundo existente de cada um, sem intercepção de forças ditas sobrenaturais” (Moreno, 1987: 47), com “portas abertas” para o penoso caminho rumo à morte.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston (1947), *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti.
- BATAILLE, Georges (1988), *O Erotismo*, Lisboa, Antígona.
- (2003), *História do olho*, São Paulo, Cosac Naify.
- BOULAY, Lily (2001), *Magie du conte – ses rythmes, sa dynamique*, Paris, Armand Colin Bordas/HER.
- CHEVALIER, Jean e GHEEBRAUT Alain (1982), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema.
- CIRLOT, J.E. (1962), *A Dictionary of Symbols*, Nova Iorque, Philosophical Library, p.218.
- COELHO, António Matias (1991), *Atitudes perante a morte*, Coimbra, Livraria Minerva.
- COHEN, Chaim (2011), “Eden”. *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*. Ed. Adele Berlin, and Maxine Grossman, Oxford University Press, pp. 228-229.
- CORREIA, Hélia (2008), *Contos: Doroteia*, Lisboa, Relógio D’Água.
- FERREIRA, António Manuel (2006), *Do canto ao conto: estudos de literatura portuguesa*, Aveiro, Ludomédia – Conteúdos Didácticos e Lúdicos.
- GONÇALVES, Henriqueta Maria (1999), “Conto” in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol.1, Lisboa, Verbo.
- GOULART, Rosa Maria (2004), “Escritas breves: o poema em prosa”, *Forma breve* 2, pp.11-17.
- MOISÉS, Massaud (1981), *O conto português*, São Paulo, Cultrix.
- MONIZ, António (1997), *Dicionário breve de termos literários*, Lisboa, Editorial Presença.
- MORENO, Armando (1987), *Biologia do conto*, Coimbra, Livraria Almedina
- PROPP, Vladimir (1992), *Morfologia do Conto*, Lisboa, Vega/Universidade.
- SIMONSEN, Michèle (1984), *Le conte populaire*, Paris, Puf Littératures modernes.

- WALKER, Barbara G. (1988), *Dicionário dos símbolos e objectos sagrados da mulher*, Lisboa, Planeta Editora, Lda.
- ZAVALA, Lauro (2002), *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinossáurio” de Augusto Monterroso*, Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana/Alfaguara. https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1367/1/Tese_de_Mestrado.pdf, consultado em 17/08/13

A BUNCH OF FIVES: HELEN SIMPSON'S SHORT FICTION

Ana Raquel Fernandes *

The aim of my paper is to analyse the fictional work of the contemporary British writer Helen Simpson (1959). Simpson is perhaps best known for being a short story writer, aiming her attention at contemporary urban themes. I will be focusing in particular on Simpson's most recent collection of short stories entitled *A Bunch of Fives: Selected Stories* (2012). The collection is especially interesting because it gathers five stories taken from her five previous short story publications. *A Bunch of Fives* becomes an interesting case study not only because it displays the writer's quest for a unity of subject-matter in the stories but also because it evinces the potential of the short story as a genre.

IN A KEYNOTE LECTURE, entitled 'Understanding the Short Story: A Personal Odyssey', and delivered at the University of Birmingham, UK, last November 2012, Susan Bassnett mentions:

Trying to illustrate the difference between the novel and the short story, I find myself thinking of a painter like Canaletto. His canvasses of cities across Europe are full of movement, light, colour – the eye moves across great buildings, water, clouds and patterns of light, which he combines so cleverly to create images of vastness. But if one looks more closely, the figures all seem to be engaged in different forms of activity. [...] I see the novel as comparable to the big canvas, with all the strands of human activity woven together; then if we isolate a single scene, we have something comparable to the short story.^[1]

* CEAUL/ ULICES, University of Lisbon Centre for English Studies
Cátedra Gil Vicente, The University of Birmingham, UK
Universidade Europeia, Laureate International Universities

¹ Susan Bassnett, 'Understanding the Short Story: A Personal Odyssey', *Comparative Critical Studies* 10.3 special issue on *Contemporary Short Fiction in Translation: the Cases of Portugal, the United Kingdom and Ireland*, edited by Ana Raquel Fernandes and Claire Williams (Edinburgh University Press, October 2013). Forthcoming.

I find this an enlightening definition that applies perfectly to Helen Simpson's short stories. In them we often find a middle-class setting and sharp descriptions of contemporary British urban life. Simpson (London, 1959) is well-known for being a short story writer. Indeed, except for one novella, *Flesh and Grass* (1990),^[2] all her publications are short story collections: *Four Bare Legs in a Bed & other stories* (1990), *Dear George & other stories* (1995), *Hey Yeah Right Get a Life* (2000), *Constitutional* (2005) and *In-Flight Entertainment* (2010) . Her most recent work entitled *A Bunch of Fives: Selected Stories* (2012) is especially interesting because it gathers five stories taken from each of her five previous short story publications. The collection becomes an interesting case study not only because it displays the writer's quest for a unity of subject-matter in the stories but also because it evinces the potential of the short story as a genre.

The stories do not form a 'short story cycle' – to use the concept proposed by Maggie Dunn and Ann Moris in their study *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*^[3] – but they are closely related and each individual story acquires a larger semantic dimension if read in the context of the whole collection. Indeed, Simpson's stories may be classified as 'realist social-psychological' short stories, one of the dominant genres in British and Irish short fiction, as suggested by David Malcolm.^[4] This scholar further explains:

The realist social-psychological short story focuses on more or less complex human characters in their social relationships. It does so within the conventions of realism: the fictionality of the created world of the text is not stressed; the contemporary material-social world is fundamental; characters may believe in a metaphysical realm but no visitors from it call (except, subjectively, to those characters); places are documented, or

² Helen Simpson's *Flesh and Grass* was published with Ruth Rendell's *The Strawberry Tree*, the first volume in a series of suspense novellas published under the general title *Unguarded Hours*. See Simpson's website: <http://www.helensimpsonwriter.com/>.

³ Maggie Dunn and Ann Morris, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition* (Boston: Twayne, 1995).

⁴ David Malcolm, *The British and Irish Short Story Handbook* (Malden, USA; Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), p. 74.

very like documented ones; technology is recognizable; and figures have no powers. (Malcolm 2012: 74)

Except for 'Labour' (from *Four Bare Legs in a Bed*), an experimental short story subtitled 'A Dramatic Story observing not only the Aristotelian Unity of Time (taking place within twenty-four hours) but also the later stricter Unities of Place and Action'⁵, all other stories oscillate between first and third person narrations. Nevertheless, they all suggest the individuality of experience and world view. And from the twenty-five short stories collected, except for 'If I'm Spared' (from *Constitutional*) and 'The Tipping Point' (from *In-Flight Entertainment*), all the stories display or suggest a female point of view. Indeed, in these stories one finds central (female) characters displaying (apparently not in any particular order) women's experience at different stages of their lives: from the young, adolescent Nicola in 'Bed and Breakfast' (from *Dear George*), to the successful businesswoman in 'Burns and the Bankers' (from *Hey Yeah Right Get a Life*), the worn out mother of three in 'Hey Yeah Right Get a Life' (from the collection with the same title), or the lonely spinster in 'The Door' (from *Constitutional*), to mention just a few examples.

The short stories are variations on recurring motifs. As the author mentions in her introduction to the collection, an introduction which is actually a pseudo-interview:

What I am interested in – among other things – is how men and women (and children) live together. Or don't. [...] [T]he short story form is particularly good for uncomfortable or edgy subjects because it doesn't allow you to sink down or lose yourself. [...] [Y]ou have to stay alert; it's more of a performance. Short doesn't have to mean small or slight [...]. The challenge is, maximum power for minimum length.⁶

⁵ A subtitle that presupposes a certain level of knowledge in the readership, or at the very least some kind of ludic/ironic intention on the part of the author.

⁶ Helen Simpson, 'Introduction', *A Bunch of Fives* (London: Vintage Classics, 2012), pp. xxv-xxvi.

The individual and psychological focus of most of the stories in the collection brings together the protagonists, who become very similar to each other, sharing the same life experiences. Simpson further explains:

In a way I imagine stories are less likely to be autobiographical than novels – by their very nature they are likely to draw more heavily on generic experience and less on the idiosyncracies of individual characters. [...] The stories I've been interested in writing recently have been those where the experience is common or typical – as in a song [...]. (Simpson 2012: xxii)⁷

This 'common or typical experience' is also conveyed through the use of orality in writing, as a matter of fact: '[a] strong orality effect will make the reader more aware of the presence of a speaking subject, and consequently of the subjectivity of discourse.'⁸ This is true, in particular, in stories such as 'The Bed' (from *Four Bare Legs in a Bed*), which starts in a very conversational style: 'Let me tell you how a piece of furniture changed my life' (Simpson 2012: 45); 'Give Me Daughters Any Day' (from *Four Bare Legs in a Bed*), in which the opening question of the grandmother signals her speech tone: 'Does he *have* to be here? said her grandmother' (Simpson 2012: 31), or the elision at the very beginning of 'Constitutional': "'I just think she's a bit passive-aggressive,' said the woman to her friend. 'In a very sweet way. D'you know what I mean?'" (Simpson 2012: 322) (from *Constitutional*). These brief examples help to create a mimetic effect. Since the stories in the collection are realist one must keep in mind that: 'Realist stories [...] will emphasize a closeness to words as they are produced in the vernacular language: idiolects, sociolects, abbreviations, distortions will be used in order to make the reader experience a closeness with ordinary characters of a certain period or *milieu*' (Lepaludier 2006). Furthermore, there is also a clear political and ideological agenda in Simpson's writing – her texts are feminist and portray women's every-day lives in a contemporary urban environment. Work, love, family life, motherhood, gender

⁷ Simpson, 'Introduction', *A Bunch of Fives*, p. xxii.

⁸ Laurent Lepaludier, 'What is this Voice I Read? Problematics of orality in the Short Story', in *Journal of the Short Story in English* 47 (Autumn 2006) [online] available at <<http://jsse.revues.org/799>> [accessed 01-09-2013].

identity and social roles, cultural memory and even climate change are all recurrent motifs that are juxtaposed in various forms. Indeed, the repetition generalizes characters' experiences and fates.

The length of the short stories in Simpson's collection varies significantly. Some (few) short stories are quite long, such is the case with 'Heavy Weather', drawing on Thomas Hardy's classic novel *Jude, The Obscure* (1895); other short stories are indeed short and could fall into the category of micro fiction or are simply short short stories. Three brief examples are: 'To Her Unready Boyfriend' (from *Dear George*), 'The Tipping Point', and 'Charm for a Friend with a Lump' (both from *In-Flight Entertainment*). And besides their length, they do share another feature: all three narratives become almost a soliloquy, the first person narrators deliver their innermost thoughts, however they're not oblivious of their addressees: lovers unready to commit and friends who are eventually drawn apart.

In an article entitled 'A Short History of the Short Story',⁹ William Boyd recalls Virginia Woolf and mentions towards the end of his text a key feature of the short story:

Virginia Woolf was not a particularly accomplished writer of short stories (which was perhaps why she was so jealous of Katherine Mansfield) but she was an avid and talented amateur photographer. She said of photography, "Isn't it odd how much more one sees in a photograph than in real life?" This gives us, I think, a clue to the enduring power and appeal of the short story—they are snapshots of the human condition and of human nature, and when they work well, and work on us, we are given the rare chance to see in them more "than in real life."¹⁰

This is true of Simpson's short fiction. The writer's short stories, often written in a very straightforward style, allow us to see everyday urban life in a different, more complex, intriguing manner. The stories

⁹ An article also quoted by Susan Bassnett in her essay 'Understanding the Short Story: A Personal Odyssey'. See note 1.

¹⁰ William Boyd, 'A Short History of the Short Story', in *Prospect* July 10 (2006) [online]; available at <<http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/william-boyd-short-history-of-the-short-story/#.UhI199K1F84>>. [accessed 20 August 2013].

collected in *A Bunch of Fives*, although published in separate collections, reinforce a vision of the world – the very title suggests a unity, a connection between the stories selected. And although the characters' experiences may be individual, individual stories and the collection as a whole contextualize and generalize those experiences. As David Malcolm suggests:

Collections, thus, offer a context for reading short stories. They permit universalization of theme and vision. They also permit ambiguity and complexity. Stories reinforce and contradict each other, and the reader's experience is enhanced and broadened. (Malcolm 2012: 47)

This presentation has sought to comment on Helen Simpson's fiction, focusing on her collection of selected short stories *A Bunch of Fives*. Known as a short story writer, aiming her attention to contemporary urban subject matters, Simpson has written short fiction that not only portrays everyday experience but also amplifies it. Her short stories, thus, become interesting case-studies, evincing the power of the short form.

References

- BASSNETT, Susan (2013), 'Understanding the Short Story: A Personal Odyssey', in *Comparative Critical Studies* 10.3 special issue on *Contemporary Short Fiction in Translation: the Cases of Portugal, the United Kingdom and Ireland*, edited by Ana Raquel Fernandes and Claire Williams (Edinburgh University Press, October 2013). [Forthcoming.]
- BOYD, William (2006), 'A Short History of the Short Story', in *Prospect* July 10 (2006) [online] available at <<http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/william-boyd-short-history-of-the-short-story/#.UhI199K1F84>>. [accessed 20 August 2013].
- DUNN, Maggie and Ann Morris (1995), *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, Boston, Twayne.
- HELEN SIMPSON OFFICIAL WEBSITE, available at <<http://www.helensimpsonwriter.com/>>, accessed on 01-09-2013.

- LEPALUDIER, Laurent (2006), 'What is this Voice I Read? Problematics of orality in the Short Story', in *Journal of the Short Story in English* 47 (Autumn) [online] available at < <http://jsse.revues.org/799> > [accessed on 01-09-2013].
- MALCOLM, David (2012), *The British and Irish Short Story Handbook*, Malden, USA; Oxford, Wiley-Blackwell.
- SIMPSON, Helen (2012), *A Bunch of Fives*, London, Vintage Classics.

CONTEMPORANEIDADE E DESUMANIZAÇÃO: O ÚLTIMO “CENTAURO”, UM *OBJECTO QUASE* DE SARAMAGO

Márcia Seabra Neves *

marcianeves@ua.pt

Num conto intitulado “Centauro”, inserto em *Objecto Quase* (1978), a sua única coletânea de contos, Saramago, assumindo a voz de um contador e inspirando-se no universo simbólico reminiscente da fábula, resgata do panteão mitológico da Antiguidade Clássica a figura mítica do centauro, reposicionando-a, de modo anacrónico, no cronótopo radicalmente dissonante da pós-modernidade, onde a mitologia e a sublimação onírica parecem ter cedido lugar a um racionalismo mecanicista e a uma visão desencantada do mundo. Assim, conjugando memória e contemporaneidade, numa escrita que oscila entre a verosimilhança realista e o regime fantástico, Saramago serve-se da figura híbrida do centauro para expor a relação do homem moderno, não tanto com o animal, mas antes com a sua intrínseca animalidade e irremediável desumanização, transformando-se progressivamente num *homem-quase*, capaz de *coisificar* tudo, incluindo a si próprio.

Todo o tronco do homem saiu da água, depois apareceu o cavalo, e o centauro subiu para a margem.
(José Saramago, *Objecto Quase*)

NARRA O MITO QUE, há milhares de anos, viviam nos Montes Pelião e Ossa, na região da Tessália, situada algures na periferia da Grécia, criaturas híbridas, metade homens e metade cavalos. Alimentavam-se de carne crua, sendo perigosamente propensos à embriaguez e ao rapto e violência de mulheres. Chamavam-lhes centauros. Descendentes de Íxion e Nefele, uma nuvem criada por Zeus com a aparência de Hera, estes seres fabulosos foram-se inscrevendo no imaginário ocidental como símbolos da força bestial, disruptiva e ameaçadora. A outras linhagens pertencem Folo e Quíron, dois centauros que a tradição distingue dos restantes pela benevolência e sabedoria inexcedíveis.

* Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Acrescenta a lenda que Piríto, rei dos Lápitas e também filho de Íxion, terá convidado os seus monstruosos meios-irmãos para o seu casamento com Hipodâmia. Embriagados, os centauros terão tentado violentar a noiva, provocando assim a sangrenta luta contra os Lápitas, da qual saíram derrotados, tendo, por conseguinte, sido expulsos da Tessália (Hacquard, 1996: 76). Mais tarde, durante o quarto dos seus doze trabalhos, no qual derrotou o javali de Erimanto, Hércules, de visita ao seu amigo Folo, bebe de uma jarra de vinho sagrado que era propriedade comum dos centauros, provocando a ira destes que, liderados por Nesso, se insurgem contra o herói, que os extermina a todos, inclusive a Folo e Quíron, atingidos acidentalmente pelas flechas de Hércules (Guimarães, 1980: 102).

Assim se extinguiram, pois, quase todos os centauros. Todos menos um. Reencontramo-lo em Saramago, na qualidade de protagonista de um dos seis contos coligidos em *Objecto Quase*. Inscrevendo a memória de uma vocalidade ancestral na escrita e mantendo um diálogo crítico e criativo com a tradição, Saramago resgata e reconfigura a figura mitológica e o mito do centauro, deslocando-os extemporaneamente para o teatro do mundo contemporâneo.

1. O centauro saramaguiano: entre o animal e o humano

Dinamizando o universo imaginário da fábula e do mito, o narrador saramaguiano relata a história de um Centauro que resistira ao fim dos tempos míticos, sobrevivendo até aos dias de hoje:

Era o último sobrevivente da grande e antiga espécie dos homens-cavalos. Estivera na guerra contra os Lápitas, sua primeira e dos seus grande derrota. Com eles, vencidos, se refugiara em montanhas de cujo nome já se esquecera. Até que acontecera o dia fatal em que, com a parcial protecção dos deuses, Hércules dizimara os seus irmãos, e ele só escapara porque a demorada batalha de Hércules e Nesso lhe dera tempo para se refugiar na floresta. Tinham acabado então os centauros. Porém, contra o que afirmavam os historiadores e os mitólogos, um ficara ainda. (Saramago, 1978: 117)

Sozinho e forçado a resguardar-se dos homens, este último exemplar da sua espécie percorre incessantemente e durante milhares de

anos a terra, até deixar de ter onde viver em segurança. Passa então a dormir durante o dia e a caminhar de noite, longe da vista dos humanos e dirigindo-se sempre para Sul, para onde Zeus se retirara. Assim, exilado do seu tempo e espaço, o centauro de Saramago é um ser em permanente errância, que vive em estado de perpétua fuga, fazendo dessa impermanência o seu *modus vivendi*.

Na verdade, o homem-cavalo habita muitos tempos e espaços, mas não está verdadeiramente em nenhum, nem mesmo em si próprio. Corre incessantemente em busca do nada, confrontado com a dilacerante angústia de não poder ser, por inteiro, nem homem nem cavalo. Consciente da sua condição tragicamente anacrónica, o centauro saramaguiano é um ser cindido e em conflito aberto com a sua natureza dilemática, expressa na violenta colisão entre a sua metade humana e a sua metade animal.

É, pois, na dualidade animal-humano que radica o valor simbólico da narrativa, protagonizada, não por um ser harmoniosamente híbrido – metade homem / metade cavalo –, mas antes por dois seres antagónicos e incombináveis, forçados, não obstante, a coabitar num mesmo corpo físico:

Vencido por uma fadiga de séculos e milénios, o cavalo ajoelhou-se. Encontrar posição para dormir que a ambos conviesse, era sempre uma operação difícil. Em geral, o cavalo deitava-se de lado e o homem repousava também assim. (...) Quanto a dormir de pé, o cavalo podia, mas o homem não. E quando o esconderijo era demasiado estreito, a mudança tornava-se impossível e a exigência dela ansiedade. Não era um corpo cómodo. (*Idem*, 116)

Assim, o nó problemático do conto saramaguiano reside, não na história do centauro enquanto ser uno, mas no conflito entre a sua metade animal, movida pelo instinto, e a sua metade humana, impulsionada pela razão. Por outras palavras, a narrativa tematiza o sempiterno conflito entre espírito e corpo, razão e instinto, natureza e cultura. O corpo é o do cavalo que, mesmo não sendo cavalo por inteiro, se comporta como os da sua espécie (corre entre silvados e troncos, cobre éguas, sente sede), patenteando a força física, os instintos obscuros e a impaciência do centauro. Já a faculdade raciocinante é nitidamente a do

homem, uma vez que pensa e sente como um humano, encontrando-se, contudo, preso ao corpo equídeo do animal que, além de lhe dificultar os movimentos, o impede de satisfazer os seus desejos mais íntimos, nomeadamente a pulsão sexual, apresentada como fonte de dor dilacerante para o homem desde os tempos míticos: “um dia, alguém que por esse sacrilégio veio a cegar, viu que o centauro cobria a égua como um cavalo e que depois chorava como um homem” (*Idem*, 119).

No seu *Dictionnaire des Symboles*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant apresentam a simbologia do centauro nos seguintes termos:

Dans les œuvres d’art, le visage des Centaures est généralement empreint de tristesse. Ils symbolisent la concupiscence charnelle, avec toutes ses violences brutales, qui rend l’homme semblable aux bêtes, quand elle n’est pas équilibrée par la puissance spirituelle. Ils sont l’image frappante de la double nature de l’homme, l’une bestiale, l’autre divine. (Chevalier & Gheerbrant, 1999: 188-189)

Ora, é precisamente esta dupla natureza do homem que será objeto de ilustração metafórica ao longo da narrativa, em função das peripécias resultantes do dissídio irreparável entre a parte humana e bestial do centauro, correlativo objetivo do Homem em contenda com a sua própria animalidade, substantivação imaginária de todos os perigos: “la partie animale de notre être, indissociable de notre existence corporelle a toujours été pointée comme le lieu de tous les dangers” (Le Bras-Chopard, 2000: 15).

Na realidade, a contraposição ao animal tem constituído, ao longo dos tempos, um dos modos mais recorrentes de definição do humano. O animal surge, desde as origens, investido de uma alteridade radical, em relação à qual o homem se define, por denegação, a si próprio, representando, por um lado, aquele seu *quase* semelhante, reminiscência nostálgica de um substrato de natureza perdida, e, por outro, a parte mais arcaica e instintual do humano, aquela onde se ocultam as suas pulsões indómitas. Deste modo, a definição do humano forja-se geralmente através da impugnação da animalidade, ou seja, da rejeição enfática da nossa própria natureza animal, sintomática, sem dúvida, do temor suscitado pelo retorno do recalçado figurado no animal:

L'ironie veut que nous ayons fait de l'animal l'origine, la raison de notre férocité, de nos instincts (*l'animalitas* des auteurs antiques), mais également, plus cruellement encore dans la subtilité, nous en avons fait le miroir de notre inhumanité que nous avons l'illusion d'appriivoiser en la désignant comme animalité. (Boyer, 2010 : 15)

Nestes termos, o animal funciona como um espelho paradoxal no qual o homem se interroga em busca da sua humanidade, rejeitando a insuportável imagem animal que a natureza lhe projecta e que implicaria não só a sua dessacralização (tendo o homem sido criado à imagem de Deus), como também o obrigaria a tomar consciência da sua temível bestialidade, provocando nele um sentimento de repúdio e de medo de degenerescência, ou seja, de retorno ao seu estado primitivo. Ora, nas palavras de Boris Cyrulnik, o centauro é o símbolo por excelência desta relação ambígua e conflitual do homem com a parte animal nele alojada, aquela que o despojará da sua humanidade, reconduzindo-o ao grau zero da sua própria natureza:

Par sa moitié animale, il [le centaure] symbolise nos origines, celle dont on a honte mais qui nous permettent d'échapper à la condition animale. Par sa moitié humaine, il doit rencontrer un autre pour devenir lui-même. (Cyrulnik, 1998 : 38)

A única forma de lutar contra a nossa própria natureza animal e de evitar o regresso às origens é, deste modo, o refúgio catártico na civilização e na cultura: "Il faut désespérément se civiliser sous peine de revenir à l'animalité" (*Idem*, 30). É precisamente esta a atitude dominante do homem ocidental até meados do século XX. Cyrulnik situa este limite mais precisamente nos anos 60, altura em que o homem descobre que o inimigo não é o animal, mas antes ele próprio e a sua acção devastadora sobre a natureza e o meio (*Idem*, 31).

Ora, esta tendência contemporânea de rasura da animalidade e o imperativo de um regresso crítico e não nostálgico às mitologias fundadoras do humano, bem como a denúncia do jugo absoluto e opressivo do homem sobre a natureza são as problemáticas que Saramago, pelo recurso ao registo oblíquo do símbolo e da alegoria, equaciona neste conto, apropriando-se da figura do centauro e revisitando o

perpétuo conflito entre as suas duas partes, como ilustração da tirania antropocêntrica e da obstinada tentativa de obliteração das pulsões animais que habitam no homem:

Com o tempo, e tivera muito e muito tempo para isso, aprendera os modos de moderar a impaciência animal, algumas vezes opondo-se a ela com uma violência que eclodia e prosseguia toda no seu cérebro, ou porventura num ponto qualquer do corpo onde se entrecrocavam as ordens que do mesmo partiam e os instintos obscuros alimentados talvez entre os flancos onde a pele era negra; outras vezes cedia, desatento, a pensar noutras coisas, coisas que eram sim deste mundo físico em que estava, mas não deste tempo. (Saramago, 1978: 114)

2. Entre o sonho e a ficção: uma viagem *in illo tempore*

Forçado a movimentar-se numa temporalidade à qual não pertence, exilado num mundo que o obriga a viver na clandestinidade e num corpo conflituosamente dividido, é no território do sonho que o homem-cavalo consegue reencontrar o *illud tempus* mítico, a conciliação harmoniosa entre os seus dois corpos, transformando-se, ainda que momentaneamente, num ser uno e pacificado. Aliás, do ponto de vista da diegese, as digressões pelo espaço onírico são os únicos momentos em que se elide a cesura metafórica do protagonista, que deixa de ser homem ou cavalo para passar a ser apenas o centauro:

Nunca sonhava como sonha um homem. Também nunca sonhava como sonharia um cavalo. Nas horas em que estavam acordados, as ocasiões de paz ou de simples conciliação não eram muitas. Mas o sonho de um e o sonho do outro faziam o sonho do centauro. (*Idem*, 117)

Não tinha necessidade de comer e podia passar sem beber, mas o sonho era uma necessidade vital, que lhe propiciava o retorno ao tempo primordial e fabuloso dos rituais, cerimónias e superstições, aquele em que podia caminhar livremente à luz do sol e em que era venerado pela sua força e poder fecundador (*Idem*, 118).

O sonho do centauro foi o mesmo durante milhares de anos. Todos os dias sonhava com o seu glorioso combate contra Hércules para vingar

a morte de Nesso e o extermínio dos restantes centauros, numa tentativa de transfigurar o mito e retificar o seu trágico destino (*Ibidem*). A única ocasião em que não sonhou, quase no final da sua viagem milenar e já de regresso à terra onde nascera e onde morrerá, é ominosamente pressentida como um terrível augúrio: “O homem acordou. Sentia a angústia de não ter sonhado. Pela primeira vez em milhares de anos, não sonhara. Abandonara-o o sonho na hora em que regressara à terra onde nascera? Porquê? Que presságio? Que oráculo diria?” (*Idem*, 126).

Na verdade, só o sonho lhe permitia a reintegração num *in illo tempore* e a reactualização desse tempo-espaço mítico das origens no qual o centauro era um ser verosímil, escapando assim, ainda que provisoriamente, a um tempo histórico no qual a sua existência já não fazia sentido, a não ser no território da ficção.

Com efeito, se o mundo dos sonhos funciona, para o centauro, como lugar de resgate e revitalização de uma memória identitária extinta, é no terreno do imaginário literário que a sua existência se torna possível e readquire sentido. A ficção torna o sonho real e, a dada altura do seu longo percurso, o centauro saramaguiano cruza-se com o carismático protagonista de Cervantes, numa remissão intertextual para o célebre episódio quixotesco da luta contra os moinhos de vento:

Milhares de anos tinham de ser milhares de aventuras. (...) todas juntas não valeram mais do que aquela, já neste milénio último, quando no meio de um descampado árido viu um homem de lança e armadura, em cima de um mirrado cavalo, investir contra um exército de moinhos de vento. Viu o cavaleiro ser atirado ao ar e depois um outro homem baixo e gordo acorrer, aos gritos, montado num burro. Ouviu que falavam numa língua que não entendia, e depois viu-os afastarem-se, o homem magro maltratado, e o homem gordo carpindo-se, o cavalo magro coxeando, e o burro indiferente. Pensou sair-lhes ao caminho para os ajudar, mas, tornando a olhar os moinhos, foi para eles a galope, e, postado diante do primeiro, decidiu vingar o homem que fora atirado do cavalo abaixo. Na sua língua natal, gritou: “Mesmo que tivesses mais braços do que o gigante Briabeu, a mim haverias de o pagar”. Todos os moinhos ficaram com as asas despedaçadas e o centauro foi perseguido até à fronteira de um outro país. (*Idem*, 120)

O Centauro assume, assim, o papel do fracassado cavaleiro da Triste Figura, mas, contrariamente a este, sai triunfante desta luta que, na verdade, não deixa de evocar o paradigma do combate inútil e da distorção perceptiva do real. No fundo, o trunfo do centauro para sobreviver à crua realidade na qual se encontra anacronicamente transplantado é o universo da ficção, único espaço-tempo em que se torna congruente com o mundo a que realmente pertence. É também o recurso utilizado pelo autor para denunciar o processo de reificação endémico no contexto histórico da modernidade, onde cada vez mais o indivíduo tende a instrumentalizar-se, a si próprio e ao outro. Com Óscar Lopes e António José Saraiva, concordamos que, com efeito, tanto o “Centauro” como os restantes contos de *Objecto Quase* apontam para “uma transfiguradora percepção do real como pesadelo de coisificação humana, num estilo por vezes ironicamente classicizante” (Saraiva & Lopes, 1996: 1099).

O centauro híbrido de Saramago é-o também por se encontrar posicionado entre dois mundos: o da literatura e da fantasia onírica, onde se reintegram os tempos míticos e o da contemporaneidade, onde a sua existência se tornou inverosímil.

3. Contemporaneidade e *desencantamento do mundo*

Na realidade, Saramago traça um diagnóstico da evolução da história e da transformação do mundo sob o olhar do seu centauro, forçado a transitar de um tempo que outrora admitira lobisomens e unicórnios, para um outro em que deixou de haver espaço para o encantamento e a sobrenaturalidade. Assim, ao tempo da mitologia, sucede-se o tempo da recusa do irracional. A perseguição movida ao centauro força-o, assim, a fugir da claridade do dia, convertendo-o numa criatura noturna.

Ora, o ponto culminante de tensão narrativa, aquele que ditará a tragédia do centauro e o fim da sua trajectória mítica, radica precisamente no momento em que o ser inverosímil ousa caminhar de dia, numa tentativa de viver no mundo real o seu próprio sonho e de insurgir-se contra a sua inexorável proscricção. Assim, a determinada altura do seu percurso milenar, o instinto sobrepõe-se à razão e o centauro irrompe à luz do sol, mostrando-se aos homens tal como é, um ser irreal e inaceitável no mundo dos seres com história:

Há muitos anos que não ousa caminhar a descoberto, sem a protecção da noite. Mas hoje sente-se tão excitado como o cavalo. Avança pelo terreno coberto de mato donde se desprendem cheiros fortes de flores bravas. (Saramago, 1978: 122)

Todos souberam da existência do centauro e moveram-lhe uma feroz perseguição, como se se tratasse de um “mortal inimigo” (*Idem*, 123), um monstro que semeia o terror e ameaça a ordem. Aturdido pelos gritos e tiros e acochado pelos homens com as suas matilhas, não lhe resta outro remédio senão fugir, dirigindo-se sempre para sul. Durante a sua fuga, e já na sua terra natal, vê uma mulher emergir toda nua das águas de um rio e, num ato de precipitação erótica, o homem cede aos instintos do animal e o centauro sequestra-a, levando-a para longe. No entanto, a sua frustrante condição de *homem por metade* impede-o de *cobrir* a mulher e afasta-se com a terrível angústia de não poder ser um *homem por inteiro*:

– Cobre-me.

O homem via-a de cima, aberta em cruz. Avançou lentamente. Durante um momento, a sombra do cavalo cobriu a mulher. Nada mais. Então o centauro afastou-se para o lado e lançou-se a galope, enquanto o homem gritava, cerrando os punhos na direcção do céu e da lua. (*Idem*, 130)

Entretanto, a existência do centauro é definitivamente revelada ao mundo e os homens perseguem-no com as suas implacáveis máquinas de guerra. É revelador o pormenor de desejarem capturá-lo vivo, porventura para o transformarem em espectáculo ou cobaia, como se de um simples *objecto* se tratasse:

Enquanto o centauro atravessava esta outra montanha, saía gente das aldeias e das cidades, com redes e cordas, também com armas de fogo, mas só para o assustar. É preciso apanhá-lo vivo, dizia-se. O exército também se pôs em movimento. Aguardava-se o nascer do dia para que os helicópteros levantassem voo e percorressem toda a região. (*Ibidem*)

Não será, pois, difícil rastrear nesta cena uma recuperação paródica do famoso episódio do rapto de Dejanira, mulher de Hércules que,

segundo a lenda, Nesso terá tentado abduzir após ter-se oferecido para ajudar a atravessar o rio Evénos. Hércules atinge-o com uma seta envenenada com o sangue da Hidra, mas o centauro ainda consegue dar a Dejanira a poção mágica com que esta, por engano, matará o seu marido, pensando tratar-se apenas de um filtro de amor para pôr termo às suas infidelidades (Guimarães, 1980: 120-121). Deste modo, Saramago transpõe, em declinação subversiva, o universo da mitologia clássica para o horizonte imaginário do século XX, em cujo âmbito Hércules surge figurado no homem contemporâneo empenhando na sua perseguição ao centauro, Dejanira na mulher raptada e Nessos no centauro saramaguiano, que outrora iludira a fúria de Hércules, mas que não conseguirá escapar à do homem moderno desumanizado pela cegueira racionalista que se apoderou de um mundo desabitado de deuses.

Assim, após milhares de anos a observar o modo como as criaturas fantásticas como ele vão sendo aniquiladas pelo homem, chega para o centauro a hora de partir da terra que deixou de lhe pertencer. A sua existência é inviável no mundo contemporâneo, o que permite compreender a sua morte simbólica. Sitiado pelos homens, o centauro cai de um precipício e é degolado por uma lâmina de rocha que o corta ao meio, desunindo o homem e o animal. O protagonista consegue, enfim, recuperar a sua individualidade humana e libertar-se da sua metade animal, tornando-se somente homem – ou, mais rigorosamente, metade de um. No entanto, a tão ambicionada cisão implica também a morte, o que metaforicamente significa que o homem não pode asfixiar os seus instintos animais, ou seja, a sua natureza animal, sob pena de se transformar num *quase homem* ou num *objecto quase*:

E na borda da escarpa as patas escorregaram, agitaram-se ansiosas à procura de apoio, e os braços do homem, mas o grande corpo resvalou, caiu no vazio. Vinte metros abaixo, uma lâmina de pedra, inclinada no ângulo necessário, polida por milhares de anos de frio e de calor, de sol e de chuva, de vento e neve desbastando, cortou, degolou o centauro naquele preciso sítio em que o tronco do homem se mudava em tronco de cavalo. (Saramago, 1978: 131)

Assim, a extinção do centauro, sinalizando a esterilidade de toda a mitologia na época contemporânea, permite a Saramago lançar um

olhar simultaneamente crítico e céptico sobre “a possibilidade de mitologizar num universo em que o conflito básico se dá menos entre o animal e o humano e sim entre o *objectual* e o humano, numa época em que o homem, inconsciente dos seus atributos, antes de explorar a sua animalidade prefere – muito pior – reduzir-se a *coisa*” (Costa, 1997: 341-342).

Podemos, pois, considerar que Saramago se serve do conto, espaço interlocutivo de sedução, para nos apresentar, em registo alegórico, o processo de *desencantamento do mundo*, conceito inicialmente descrito por Max Weber para descrever o irrefreável movimento de racionalização e intelectualização da sociedade moderna ocidental, que se traduz numa dissolução do pensamento mágico ou, nas suas próprias palavras, “na eliminação da magia como meio de salvação” (Weber, 1996: 101). Na perspectiva do pensador alemão, o aparecimento do cientificismo ateu, coadjuvado por um ascetismo ético, veio fomentar uma concepção utilitarista e manipuladora não só da natureza, como também da condição existencial do homem, criando um mundo excessivamente objectivado e, por conseguinte, destituído de sentido, onde o homem tem a sensação de domínio sobre tudo e todos:

Ainda ninguém sabe quem habitará esta estrutura vazia no futuro e se, ao cabo desse desenvolvimento brutal, haverá novas profecias ou um renascimento vigoroso de antigos pensamentos e ideais. Ou se, não se verificando nenhum desses dois casos, tudo desembocará numa petrificação mecânica, coroada por uma espécie de auto-afirmação convulsiva. Nesse caso, para os últimos homens dessa fase da civilização, tornar-se-ão verdade as seguintes palavras: “Especialistas sem espírito, folgazões sem coração: estes nada pensam ter chegado a um estádio da humanidade nunca antes atingido” (idem, 140).

Este conceito será posteriormente retomado por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno em *La dialectique de la raison*, ensaio no qual os autores expendem estimulantes reflexões em torno do fenómeno de *autodestruição da razão* e do aspecto destrutivo do progresso, de modo a perceberem “pourquoi l’humanité, au lieu de s’engager dans des conditions vraiment humaines, sombrait dans une nouvelle forme de barbarie” (Horkheimer & Adorno, 1974: 13). Assim, partindo do conceito

de *Aufklärung*, entendido como *pensamento ou filosofia do progresso* (*Idem*, 16), Horkheimer e Adorno criticam o modelo científico da filosofia iluminista, que se encontra na origem da racionalidade totalizante do mundo moderno e cujo princípio se funda na demolição dos velhos mitos do passado em nome da razão: “Le programme de l’*Aufklärung* avait pour but de libérer le monde de la magie. Elle se proposait de détruire les mythes et d’apporter à l’imagination l’appui du savoir” (*Idem*, 21). O espírito iluminista reconhecia na razão a antítese do mito: “la raison éprouve une terreur mythique à l’égard du mythe” (*Idem*, 45).

Na perspectiva dos autores, a crença do homem moderno na técnica e no conhecimento científico veio libertá-lo da visão mágica e dos mitos tradicionais, substituídos pelo mito da razão e do progresso, por via do qual o sujeito pretende emancipar-se das suas temíveis origens e incertezas, refugiando-se na civilização e no saber, no intuito de transformar o mundo num lugar previsível e salvar a humanidade da barbárie:

Le moi qui subit totalement l’emprise de la civilisation se décompose en un élément de cette inhumanité à laquelle la civilisation tentait d’abord d’échapper. L’angoisse du primitif craignant de perdre son propre nom devient une réalité. Pour la civilisation, vivre à l’état naturel pur, animal et végétatif, représentait le danger absolu. Les uns après les autres, les comportements mimétiques, mythiques et métaphysiques furent considérés comme des survivances d’époques révolues, auxquelles on ne pouvait retourner sans risque de voir le moi ramené à l’état de nature dont il avait eu tant de peine à s’éloigner, et qui pour cela lui inspirait une indicible horreur. (*Idem*, 47)

Deste modo, instrumentalizada pelo homem, a razão transforma-se num ideal técnico de explicação do cosmos pelo domínio absoluto da natureza, radicalmente disponível para a exploração humana: “Les hommes veulent apprendre de la nature comment l’utiliser, afin de la dominer plus complètement, elle et les hommes” (*Idem*, 22). Com efeito, a sujeição da natureza pelo sujeito detentor do saber conduz à subordinação do homem pelo próprio homem, que utiliza a sua capacidade suprema para oprimir os outros, degradando-os como meros *objectos* daquela natureza materializada e reduzida a abstracção:

Le mythe devient Raison et la nature pure objectivité. Les hommes paient l'accroissement de leur pouvoir en devenant étrangers à ce sur quoi ils l'exercent. La Raison se comporte à l'égard des choses comme un dictateur à l'égard des hommes: il les connaît dans la mesure où il peut les manipuler. (...) La nature disqualifiée devient la matière chaotique, objet d'une simple classification, et le moi tout-puissant devient simple avoir, identité abstraite. (*Idem*, 27)

Deste modo, o homem torna-se vítima do próprio progresso e a razão iluminista, cujo projeto inicial consistia na emancipação da humanidade e na redenção do mundo pelo conhecimento, transformou-se precisamente no seu inverso, alimentando um processo regressivo e autodestrutivo de dominação e desumanização, que se traduz na reificação da natureza e do ser humano:

(...) chaque fois que des peuples ou des classes nouvelles expulsaient fermement le mythe, la crainte que leur inspirait la nature incontrôlée et menaçante – conséquence de sa matérialisation et de sa réification – était rabaissée au niveau d'une superstition animiste, et le but absolu de la vie était la domination de cette nature, – en soi et au-dehors. (*Idem*, 48)

É, pois, pelo desencantamento de mundo, ou seja, pela superação do mito pela Razão, que se arquitecta o projecto da modernidade, representado, no conto de Saramago, através da figura mitológica do centauro, simbolicamente desmistificada pela racionalidade instrumental do ser humano. Com efeito, consciente da sua natureza centáurica, este ser fantástico “não mais encontra espaço em um mundo dominado pelo discurso cientificista, onde as pessoas parecem abdicar dos seus instintos animais mais baixos (...) em favor apenas da sua condição de civilizado, transformando-se em um frio e alienado ser social desprovido de humanidade, porque burocratizado e mecanizado” (Soares, 2011: 27).

Assim, numa narrativa onde se torna inteligível um denso intertexto cultural, Saramago procura denunciar uma certa condição desumana à qual se submete o homem contemporâneo, manietado por circunstâncias que o despojaram da sua humanidade e subjectividade. Compreende-se, então, o alcance hermenêutico da epígrafe com que o autor abre a sua colectânea de contos *Objecto Quase*, escolhendo retomar

uma citação de Karl Marx e Friedrich Engels, extraída de *A sagrada família*: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente” (*apud* Saramago, 1978).

Na verdade, Saramago serve-se do conto como zona de convergência e intersecção de tradição e modernidade, convertendo-o em lugar de dessacralização de uma (contra)mitologia contemporânea, em função da qual o homem tende, cada vez mais, a interrogar a sua própria humanidade.

Referências

- BOYER, Frédéric (2010), “Un animal dans la tête”, in Jean Birnbaum (coord.), *Qui sont les animaux*, Paris, Editions Gallimard, pp. 11-25.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT Alain (1999), *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont.
- COSTA, Horácio (1997), *José Saramago: o período formativo*, Lisboa, Editorial Caminho.
- CYRULNIK, Boris (1998), “Les animaux humanisés”, in Boris Cyrulnik (coord.), *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 12-55.
- GUIMARÃES, Ruth (1980), *Dicionário da mitologia grega*, São Paulo, Cultrix.
- HACQUARD, Georges (1996), *Dicionário de mitologia grega e romana*, Porto, Asa.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Théodor W. (1974), *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard.
- LE BRAS-CHOPARD, Armelle (2000), *Le zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon.
- SARAIVA, A. J. & LOPES, Óscar (1996), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- SARAMAGO, José (1978), “Centauró”, in *Objecto Quase*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 113-131.
- SOARES, Marcelo Pacheco (2011), “Saramago Quase”, *Revista Augustus*, ano 16, n.º 31, pp. 22-31.
- WEBER, Max (1996), *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Lisboa, Editorial Presença.

CONTO E MINIMALISMO

RHYME AND REASON IN THE READING ALoud OF MICROFICTIONS

Tania Hershman *
www.taniaherhshman.com

IT IS A GREAT HONOUR TO BE INVITED TO THIS CONFERENCE. I AM NOT AN ACADEMIC; I AM A WRITER, so I thought I would talk about my writing and how it has evolved – mutated! I taught a writing course a few weeks ago and one of the participants was a storyteller, and she entertained us in the evenings. I was amazed, as I always am, to see someone telling a story with no notes in front of her, no paper, and I thought to myself, I am definitely *not* a storyteller, I am not like her. I am a writer, I work with the written word. But actually I fall somewhere in between because the oral tradition, the reading aloud of stories, has played a vital part in my writing career right from the beginning.

* Tania Hershman is the author of two story collections: *My Mother Was An Upright Piano: Fictions* (Tangent Books, 2012), a collection of 56 very short fictions, and *The White Road and Other Stories* (Salt, 2008; commended, 2009 Orange Award for New Writers). Tania's award-winning short stories, microfiction and poetry are published or forthcoming in, among others, *Five Dials*, *Stinging Fly*, *Tears in the Fence*, *PANK* magazine, *Smokelong Quarterly*, the *London Magazine*, and *New Scientist*, and on BBC Radio. She is writer-in-residence in Bristol University's Science Faculty and editor of *The Short Review*, the online journal spotlighting short story collections and their authors. Tania teaches regularly for the Arvon Foundation and gives workshops on short stories, flash fiction and science-inspired fiction.

I began writing short stories about 18 years ago and my first publishing opportunity came in 2004 – not in print but on the radio. I had a short story chosen for broadcast on BBC Radio 4 for their 15-minute Afternoon Reading programme, as part of a week of short stories by writers new to radio. This short story, *The White Road*, later became the title story of my first collection. The main character is an American woman, and this was not a story I would ever have read aloud because I am not an American woman, I wouldn't have been able to do her voice. But when I heard my story brought to life by a fantastic actor on the radio I was deeply moved. The characters that had been in my head – only in my head – somehow now existed, they must do, I heard them! It was a magical experience. And I believe that that planted the seed inside me that I wasn't just a writer of the *written* word.

I had one more short story chosen for Radio 4 a year later, another story I had written with no thought of it being read aloud, and then, a year after that, Radio 4 commissioned me to write a new short story for a week commemorating the 50th anniversary of the launch of the Sputnik satellite. This was the first time I had to write with the thought of how it would work, not just read aloud, but to a radio listener who might miss the beginning, for example. What were the needs of radio? What could I do? What couldn't I do? I learned that you can't make the structure of the story too complicated. Flashbacks are tricky, because the listener, if they are confused, can't just turn back a page to see what's just happened. Simple structure doesn't mean the story is simplistic though. I began learning.

My first collection, *The White Road and Other Stories*, was published a year later. I had begun to write flash fiction or microfiction a few years before, and I found the whirlwind around book promotion so distracting that I discovered I could only focus on writing these very very short stories, and so for several years I wrote a great number of microfictions, all under 500 words long. I love writing them, I think my training as a journalist – the profession I worked in for many years – instilled in me a love for brevity, for saying as much as possible in as few words, and also for what can be implied, hinted at between the lines.

In 2010, the radio production company who had produced all my stories for radio managed to persuade Radio 4 to do something it had never done – fill the Afternoon Reading programme not with

one 15-minute short story but with a number of my microfictions! So, over three days in the summer, 16 of my flash fictions were broadcast, read by two actors, one male, one female, just to help listeners know that they weren't all part of one long story, which would have been very confusing! These were once again not stories written with the thought that they would be read aloud. The producer chose the 16 from amongst a selection I sent him. Some were from my first collection, some were newer.

What I want to mention, something that changed everything for me and led to a mutation in my writing, was his choice of one particular piece, *Like Owls*. This was the first flash fiction – first short story – I had written where I wasn't sure what it was about. It gives very few details, it is surreal, strange. It is a piece with a very strong rhythm to it, it uses repetition, it felt to me a bit like a poem, but I am not a poet and so I didn't call it a poem. I never ever imagined that the producer would choose it. But he did. I was at the recording session when the actors recorded their readings, and it was a revelation. The actor reading *Like Owls* had an idea of what *he* thought the story was about, and he read it in a certain way, which was magnificent, it changed the way I thought about the story. After the week of broadcasts, *that* was the story I was contacted about by people who had heard it. A teacher emailed to ask if she could use it with her drama class. That was one of the stories people seemed to connect the most with.

This experience gave me permission first to let go of the idea that I need to know what my stories – especially my microfictions – are about. I don't need to know – if the stories are good enough, each listener or reader will decide for themselves what it is about *for them*. It also gave me permission to use rhythm and repetition more and more, perhaps to convey meaning through this instead of explicitly. Thus my microfictions began to mutate.

I had also moved countries by this time, from Israel, where there were few opportunities for me as a writer to do things writers do – give readings, run workshops – back to the UK, where I was beginning to get invitations to do both these things. I used to do some acting and discovered I really enjoyed reading out my own stories, it became something between a reading and a performance. And I slowly slowly began to write new stories – almost all of them microfictions – with

the thought already there about how they might work read aloud. Rhythm, rhyme, beats, silences. I would read aloud as I wrote. That seemed to make sense.

Then radio appeared again in my writing life. I was writer-in-residence in a biochemistry laboratory at Bristol University and was invited, with two other local writers, to write a new short story that I would read live *with sound effects* at a Radio 4 festival in Bristol! I asked if I could write three linked short short stories instead of one story, and to work with the idea that they would be accompanied by sound effects was the next mutation in my writing life. It was an enormous thrill. The first short short story was set on a ship during a storm, the second was an answerphone message that is so long it keeps getting cut off by the machine, and the third, my favourite story, makes use of the words biochemists use, which I had fallen in love with. Words like organelle, lamellipodia... And it relies heavily on repetition.

My second collection, *My Mother Was An Upright Piano*, came out a few months after the radio festival, in May last year. I called the 56 pieces in it - which include *Like Owls* - “fictions” because I had learned from the radio broadcasts of my flash fictions that I felt like that was all I could honestly say about them, that they are fictions, whatever that means, and that I would leave the rest to the reader. My ideas about “story” had changed. I wasn’t the authority on my own stories, especially the very very short ones. I let go.

Then the radio component in my life mutated again. Two years ago I went on a radio drama course. Radio 4 had cut down the number of short stories they broadcast every week, and I decided I would like to try and write a radio play, which is something Radio 4 broadcasts every day so there are more opportunities for writers. The tutor on the course was from the BBC, and she really liked my work. I did end up writing a radio play, a comedy set in a biochemistry lab, which I loved writing, but the BBC wasn’t interested in it. However, the radio producer moved to BBC Radio 3 to produce a fantastic show called *The Verb*, which is all about writers and writing, and a year ago they invited me to write a 200-word microfiction inspired by the language of physics to celebrate the discovery of the Higgs Boson.

So: my first time writing very short microfiction for radio for me to read out on the show. My background is in physics, which is why I

hadn't used it in my fiction until then, I preferred to use science that I didn't understand, so that I could *play* with it. But this commission caused a further mutation in my writing – for the first time, I played with the language of *physics*, I used physics words to mean something other than what they mean to scientists, and I used rhythm and repetition to help the listener understand these new meanings, I hope, without me having to explain them. And in the spirit of what we always say in writing workshops about “showing not telling”, I thought I would read it to you. No knowledge of physics is required!



Totally Massless

by Tania Hershman

“Quark me!” he hissed, sliding up in the dark. “Go on. Quark me!”

“No way,” I said. “You’re charmed, mate, if you think I’d...”

“Bloody hell,” he said. “You, you’re totally massless, you are. Totally.”

And he held up his fingers right in front of my face. Gave me the boson, the sod. He always did like to mess with me, with my head.

That was the last time. I’ve not seen him since. He made like a neutrino, just spun off, slipped away. I didn’t worry at first. I had what to worry about, what to keep me busy, with my particles and all that. Wasn’t that enough? Didn’t I have it, snowed under? So I didn’t miss him.

But then, sudden, from one minute to the next, I felt him. Felt him undone. Like he’d been anti’d. Like he’d been black-holed and no-one cared, no-one gave a flying fermion.

Of course, I went to the authorities and told them. I tried to, anyway. They looked like they were listening, looked like they were paying a Higgs bit of notice. They filed their whatevers under this and that. But I never saw a photon of evidence that they were searching for him. Really searching.

I still hear him, sometimes, on the edge of a dream.

“Quark me,” he’s saying, whispering it softly, almost romantic. “Quark me. Go on. Just do it.”

And when I hear him, I wish I had. I really wish I had.



It went down well, it seemed, and it led, a few months later, to me being invited to another BBC Radio festival, to read two more new commissioned microfictions on The Verb live in front of an audience, this time on the subject of editing.

Radio, and reading aloud, have become a vital part of my writing life now, the written word and how it sounds are now inextricably linked, this is where my writing has mutated to, and I often use rhythm and rhyme to convey meaning, instead of the words themselves. The stories I love reading aloud the most are the ones I wrote for radio, of course.

Before I finish with one of these microfictions that I wrote for Radio 3, I wanted to say a few words about spoken word events in the UK, or live lit, as we call it. There always were, it seems, many many regular events for poets, poetry readings and open mic, where anyone can turn up and read. Short story events were less common - but in the last few years there has been an explosion of these events all around the country. People are dying to have stories read to them! Sometimes they are read by the writers themselves, sometimes they are written specially for an event, sometimes they are read by actors.

And when National Flash Fiction Day was invented by writer Calum Kerr - which has spread far beyond the UK - it seemed totally natural to celebrate that day with live readings. For me, as the English-language publishing industry at least seems less and less keen to publish short story collections, these live lit events - together with the thousands of fantastic literary journals worldwide - are the lifeblood of the short story. They are what is rejuvenating it, I believe. And this means perhaps the short story is mutating again in order to work well read aloud. This includes audio podcasts such as the New Yorker Fiction podcast, and audio literary journals like 4'33, where the writer records her own story, which has to be less than four minutes 33 seconds in length.

We want to be read to. And I believe many writers are finding that being asked to read their work aloud changes it, might even make it more vibrant, because when you write with the needs of a listening audience in mind, then even when it is read on the page, the reader will hear it in his own head. The characters will come alive even more.

Of course, not every writer is good at reading her own work, and this is something that needs to be addressed if this trend continues. This has always been an issue with poets too. I believe microfictions lend themselves particularly well to readings – people seem to enjoy hearing complete very short works, and in the ten or fifteen minutes I am usually given at a reading, I can read 5 or 6 stories, can take the audience into 5 or 6 different worlds, can - hopefully! - hold the short attention spans that everyone keeps talking about in this age of Twitter.

For me, I hope this is a journey that continues on, that the marriage of my written word and the spoken word becomes even stronger. I write a lot in cafes, and so you may catch me in there sometimes, mumbling as I try to read my work-in-progress to myself without disturbing the rest of the cafe! I will finish with one of the microfictions I wrote for The Verb's show about editing, which I hope will give you a sense not just of my writing but of my thoughts about my process of writing! Thank you.



My New Story *by Tania Hershman*

And so I went up the tower to get a better view of my new story down below.
But I was too high up, I couldn't see. My story was blurred and indistinct.

A captain lent me his telescope. When I was finished, he took it back and had a look himself.

"Do you really think it should start there?" he murmured, one eye still fixed to the 'scope. I glared at him, then ran back down all the twisty steps to scoop up my story.

I took my new story for a walk along the High Street. We passed a nurse, who stopped and stared.

"A bit flabby in the middle, don't you think?" she said, indicating towards my story. But before I could answer, she rushed off to help someone, somewhere.

My new story and I went swimming. We stayed in the shallow end and splashed around. A small child paddled past, looked greedily at my story, and snatched a character.

“Hey!” I said. “Give that back, it doesn’t belong to you!”

“Mine, mine!” screamed the child, squeezing the character between her chubby fingers. I tried to prise them apart, but parents had to be involved. I fought with one hand, keeping my story afloat with the other.

In the changing room, I towel-dried my story. It was bent, slant, askew.

But still beautiful.

LA MICRONOUELLE EST-ELLE UNE MUTATION DU CONTE?

Cristina Álvares*
calvares@ilch.uminho.pt

Au commencement était le *Folktale*

L' HYPOTHÈSE CENTRALE DU PROJET *MUTATIONS DU CONTE DANS LES SOCIÉTÉS URBAINES CONTEMPORAINES* est la suivante: les spectacles de contes actuels et les textes très brefs et ultra-brefs que nous appelons *microcontos*, *microrrelatos*, *short short stories*, *microfictions* ou *micronouvelles* dérivent du conte, sont des mutations et/ou les résultats de mutations du conte. Mais qu'est-ce que l'on entend par conte?

Dans le titre *Mutations du conte dans les sociétés urbaines contemporaines*, l'adjectif 'urbaines' indique que le projet assume implicitement que le conte est une narration orale et populaire, propre du monde rural traditionnel en tant qu'il est le dépositaire d'une culture et d'un savoir archaïques: 'Folktale is an oral narrative told by peasants, lower classes, or traditional peoples whose literacy, if existing, is minimal' (Ben-Amos, 1992:101). Cette idée, qui se trouve déjà chez Perrault, sera théorisée par les frères Grimm dans le cadre du concept herderien de *Naturpoesie*: la poésie du peuple, spontanée, collective, anonyme, primitive, vitale: '(le conte) provient certainement de cette source éternelle qui irrigue toute vie (...) parce que cette poésie est si proche de la vie primitive, la

191

LA MICRONOUELLE EST-
ELLE UNE MUTATION DU
CONTE?

Cristina Álvares

* Departamento de Estudos Românicos, Universidade do Minho

plus simple, elle s'est diffusée de manière universelle' (Grimm, 1994: 37, 39). L'idée romantique du conte^[1] imprègne le concept benjaminien de 'narration artisanale', autrement dit, à l'écart du champ littéraire^[2] et étrangère à la technique industrielle (Benjamin, 1991:208-214), la définition du conte comme une des formes simples^[3] chez André Jolles (1972) ou encore les réflexions de Pascal Quignard sur le conte comme quelque chose de 'plus ancien, de plus naturel, de pulsatif, de saccadé, d'onirique, d'inoxydable' (Quignard, 2002:205).

La conception romantique du conte sert dans notre projet à établir une connexion entre les contes en performance et les microrécits (micro-contos), considérés comme deux mutations ou dérivations du conte de tradition orale et paysanne (*folktale*) dans les sociétés urbaines. Les spectacles de contes (qui ont lieu dans des festivals, pubs, bibliothèques, hôpitaux, avions, marchés, etc) sont perçus comme des réactivations urbaines des soirées de contes traditionnelles. Les contes ont quitté la sphère domestique et villageoise et réapparaissent, recyclés, dans le cadre de l'*entertainment*, ayant affaire à des publics hétérogènes et ayant recours à des technologies sophistiquées. La présence physique et la parole vivante rattachent le spectacle de contes contemporain à la soirée de contes des communautés paysannes du passé. Bien que narration-*entertainment* et 'narration artisanale' soient à distinguer soigneusement du point de vue sociologique et technologique, les deux modalités partagent des éléments constitutifs du *storytelling*: l'énonciation, la parole en acte, la voix, le face-à-face.

¹ La perception romantique du conte a été sanctionnée tout au long du XXe siècle aussi bien par l'anthropologie et l'ethnologie qui s'intéressent aux scénarios initiatiques des contes remontant à des rites pré-historiques (Jan de Vries, Saintyves, Propp, Eliade), que par la psychologie des profondeurs qui développe la thèse de l'ancrage archétypal des contes (von Franz, Pinkola Estes). Les contes de fées notamment sont l'expression symbolique et narrative de processus psychiques propres à l'inconscient collectif tel que Carl G. Jung l'a théorisé.

² Pour Benjamin, le déclin de l'art de narrer est causé par le déplacement du narrateur de la parole vivante vers la littérature (Benjamin, 1991:209).

³ Les formes simples ou pré-littéraires trouvent leur source dans le discours quotidien et la tradition orale: 'elles se produisent dans le langage' et 'procèdent d'un travail du langage sur lui-même, sans intervention, pour ainsi dire, d'un poète' (Jolles, 1972:18). Ce sont des formes anonymes, impersonnelles, collectives, situées dans l'anthropologie du quotidien.

Quant aux microrécits, il faudra bien se demander s'il y a un lien qui les rattache génétiquement au conte oral et populaire (*folktale*). Car les microrécits sont des énoncés littéraires qui dérivent de formes et de genres littéraires, des textes à lire. La *short short story* n'est pas une mutation du *folktale*, puisque la *short short story* est une forme littéraire qui, d'après son nom, dérive du *short story*⁴. Dans les termes de Walter Benjamin, la *short story* a eu une action disruptive sur le régime oral de la narration dans lequel s'inscrit le *folktale*: 'Nous avons été témoins de la naissance de la *short story*. Elle brise le prestige du conte, à savoir de rattacher des générations de narrateurs entre eux' (Benjamin, 1991:214). Le microrécit appartient pleinement au régime textuel de la narration propre au champ littéraire et n'est pas susceptible d'être étudiée comme dérivation ou mutation du conte oral (*folktale*).

Or, l'adjectif 'urbaines' fait que l'hypothèse du projet postule aussi bien pour les contes en performance que pour les microrécits une généalogie commune remontant au régime narratif pré-industriel et pré-littéraire du Conte, du *Folktale*. Ce serait au niveau du *Folktale* que les deux phénomènes se rencontrent sur un sol cohérent, c'est donc le *Folktale* qui fait l'unité du projet. Mais dans la mesure où il est impossible de tracer la généalogie du microrécit jusqu'au *Folktale*, le Conte dont il est question dans le projet réfère à deux réalités matériellement et sociologiquement différentes: il est *Folktale* pour les contes en performance, mais pour les microrécits il est *Short Story* (conte littéraire). Il y a ainsi deux contes dans notre projet: le *conte* dans l'acception de pratique et de narration; et le *conte* dans l'acception de genre littéraire et de récit (cf. Sheringham, 2006:45-7).

⁴La place et la fonction des textes dans l'invention des contes comme genre littéraire, notamment chez Perrault et chez Grimm, ont été étudiées par Nicole Belmont (1986, 1999) et Ute Heidmann (2010). Les deux auteures étudient la mise en scène de l'origine et de la transmission orale des contes dans les dédicaces, préfaces, frontispices, des éditions des contes. Ute Heidmann discute vigoureusement la thèse de l'origine populaire et orale des contes, soutenant l'origine littéraire des *Contes* de Perrault, qui s'élaborent dans un dialogue intertextuel à maille serrée avec les contes et les nouvelles d'Apulée, Boccace, Basile, Straparola, Aulnoy, L'héritier. Il n'y a pas de transcription inaltérée d'une tradition orale pure, car les courants littéraires d'une époque interviennent dans la mise en texte des matières traditionnelles qui circulent oralement.

La question géno-généalogique du microrécit

S'il y a un lien génétique ou généalogique rattachant le microrécit au conte (*short story*), la question qui suit porte sur le statut génologique du microrécit: s'agit-il d'un genre autonome ou d'un sous-genre? Est-ce une mutation du conte par continuité ou par rupture?

La corrélation entre le généalogique et le génologique est une des questions les plus présentes dans le discours théorique et critique en espagnol sur les *microrrelatos*. Dans la collection d'essais éditée en 2010 par David Roas, *Poéticas del microrrelato*, la question du statut génologique du *microrrelato* est systématiquement posée en rapport avec celle de son lien au conte littéraire moderne tel qu'Edgar Allan Poe l'a théorisé. David Roas, Álamo Felices et Ródenas de Moya soutiennent que le microrécit est une forme expérimentale du conte qui intensifie et radicalise ses caractéristiques formelles et structurales, notamment son trait majeur, *the single effect*, qui résulte de la brièveté et de la cohérence d'un récit *made to the point* pour être lu *at one sitting*. Roas écrit :

Pero éstos [los procedimientos recurrentes que constituyen constantes comunes en un número más o menos elevado de microrrelatos] no pueden determinar su estatuto genérico porque, en definitiva, son los mismos que definen al cuento.

El único rasgo que verdaderamente podría diferenciarlos es la hiperbrevedad del microrrelato. Es cierto que dicha hiperbrevedad condiciona las potencialidades morfológicas y estructurales del texto. Pero no olvidemos que son las mismas potencialidades del cuento llevadas a su máxima expresión: condensación, intensidad, economía de medios (Roas, 2010: 25).

Par conséquent, le *microrrelato* n'est pas un genre autonome mais un sous-genre. De son côté, Irene Andrés-Suárez pense, tout comme David Lagmanovitch, que le *microrrelato* dérive effectivement du conte mais que l'intensification de la brièveté subit à un moment donné une transition brusque signalant une mutation structurale qui élève le *microrrelato* à la condition de genre autonome: 'El microrrelato, como categoría narrativa se decanta, a partir del cuento, pero su progresiva

reducción y su condensación generan, en mi opinión, una mutación estructural y un cambio de estatuto genérico, llegando a convertir-se en una entidad autónoma e independiente' (*apud* Roas, 2010, p.162).

Dans la même veine, Berthiaume affirme dans son petit essai de 2006, que la trop grande brièveté de la micronouvelle fait disparaître la nouvelle: 'Et si on décidait que la micronouvelle commence là où la nouvelle semble disparaître par sa trop grande brièveté? Pour mieux trancher, je proposerais de faire de la micronouvelle un genre à part, pour éviter à l'écrivain la tentation de développer son texte indument et de flirter avec la nouvelle classique'. (2006:94). C'est le récit d'un matricide, métaphore de la rupture par laquelle le nouveau genre, en intensifiant la brièveté, s'émancipe du genre-matrice.

Mais tous les auteurs n'accordent pas au conte cette position privilégiée de genre tutélaire. Violeta Rojo et Trabado Cabado privilégient la nature transgénérique du microrécit ainsi que sa forme proche de l'aphorisme et de la lyrique. Par conséquent, le microrécit est un genre dépendant, cette dépendance se référant à une pluralité de genres et non pas à un seul. Encore dans le courant transgénérique, Lauro Zavala, tout en soulignant la nature génologiquement hybride et frontalière du microrécit, l'étudie à l'enseigne du conte. C'est bien ce qu'indiquent les titres de ses ouvrages et articles – par exemple, 'La teoría del cuento y la minificción en Venezuela' -, ainsi que son site *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, où l'on trouve des études sur le conte et sur le microrécit. D'ailleurs, Zavala distingue soigneusement *minicuento* et *minificción* en tant que catégories du *microrrelato*. Le *minicuento* se concentre sur l'histoire dont il garde l'intégrité et le temps séquentiel; la *minificción* décentre ou disloque l'histoire, dont l'intégrité est affectée, l'ordre du temps étant rétrospectif avec final cataphorique (Zavala-a)^[5].

⁵ Disons que le *minicuento* est une dérivation continue du conte, tandis que la *minificción* en est une dérivation discontinue, par rupture, et en tant que telle plus ouverte et plus disponible à la fluidité transgénérique.

La micronouvelle, une mutation de la nouvelle : cas, effet de chute et contingence

Le microrécit en langue française soulève une objection à l'idée du microrécit en tant que mutation du conte. En effet, la corrélation entre le généalogique et le génologique est autrement perçue en français.

Le terme *microconte* ou *miniconte* ne semble pas exister^[6] (*miniconte* désigne de petits contes pour de petits enfants). Il y a *microrécit*, mais il y a aussi *microfiction* et surtout *micronouvelle*. Si le terme *microfiction* signifie la nature transversale de la fiction aux genres, aux *medias* et aux arts qui supportent matériellement ces petits récits (et par là même évacue la question géno-généalogique), le terme *micronouvelle*, de son côté, explicite leur lien au genre littéraire de la nouvelle. La désignation *micronouvelle* a été retenue en France par J. Fuentealba, V. Bastin et O. Geshter et au Québec par les auteurs du groupe Oxymorons, dans leurs publications littéraires et critiques. Ajoutons *la nouvelle en trois lignes*, forme créée par Fénéon en 1906, considérée comme un modèle fondamental des micronouvelles et des microrécits en toutes langues. La corrélation entre l'absence du terme correspondant à *microconto* et la popularité du terme *micronouvelle* indique que le microrécit en français se conçoit en référence au genre de la nouvelle. Dériver de la nouvelle implique d'élire la nouveauté comme trait majeur – c'est ainsi que la nouvelle se distingue de l'autre récit bref qu'est le conte (Dion, 2002:402). Dès qu'elle apparaît au XIV^e siècle, la nouvelle se donne pour raconter une histoire récente et réelle^[7], une occurrence singulière, curieuse ou étrange. Autrement dit, il y a du fait divers dans la nouvelle. Aussi André Jolles affirme-t-il que la forme simple d'où dérive la nouvelle est le cas.

Mais il y a entre la nouvelle et le conte un rapport de parenté très étroit^[8]. La caractéristique majeure du conte, l'unité d'effet – *the single effect*, selon Poe – ne se retrouve-t-elle pas dans la nouvelle? Baudelaire

⁶ Malgré 'les contes ultra-brefs' de J. Sternberg, considéré un auteur de *minificción*. <http://ficcioinminima.blogspot.pt/2010/10/jacques-sternberg-cuentos-glaciales.html>

⁷ Au détriment du 'il était une fois' du conte de tradition orale.

⁸ Selon Jolles, la nouvelle dérive du cas du droit et de la théologie (*exemplum*) ou du conte comme chez Boccace.

avait remarqué, dans la préface aux *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, que la nouvelle partage avec le conte l'unité et l'intensité de l'effet (Baudelaire, 1965:35). Des auteurs et des théoriciens de micronouvelles, comme Laurent Berthiaume (2006:93), Jacques Fuentealba (2009:13) ou Irène Langlet (2010:35) considèrent que le procédé majeur de la nouvelle, dont la micronouvelle est l'héritière, est l'effet de chute ou final en chute. L'effet de chute est une modalité spécifique de l'effet unique, qui consiste en un final brusque et inattendu qui nous heurte, surprend, déconcerte et produit de l'humour. En voici quelques exemples:

Toujours le même rituel depuis nombre d'années. Il a ses habitudes, j'ai mes réserves. Étendue, j'attends. L'immobilité me donne froid dans le dos. Penché sur moi, l'homme me jauge, me scrute. Je ferme les yeux. Ma tension monte. J'ai chaud. Ni sa main en contact avec ma joue, ni ses paroles usuelles n'arrivent à me réconforter. Impuissante, j'anticipe la suite. Sensation de brûlure dans ma bouche. Envie soudaine de m'évanouir. Quelques instants après, j'entends un bruit strident. Curieusement, je ne ressens plus rien. Vraiment, très professionnel, mon dentiste! (Marie Ginette Dagenais).

Je suis bien. Je flotte. De loin, j'entends une musique, une voix toute douce. Je me laisse bercer. Mmmm...Mmmm... Aaah !!! Qu'est-ce que c'est ? Un tremblement de terre ? Oooh !!! Non ! Un tremblement de mère. Je dois quitter ce lieu. Je dois naître. (Reine-Marie Castonguay)

Le pyromane et sa jeune fiancée n'avaient pas dû se comprendre, vu les cris qu'elle poussait. Pourtant, elle avait acquiescé quand il lui avait dit: 'Je veux t'embraser!', non? (Fuentealba, 2009)

Avec quelle joie le Petit Chaperon rouge se précipite dans les bois avec le goûter destiné à sa mère-grand depuis longtemps morte. (Zárate, 2011)

Ces micronouvelles illustrent la différence entre effet unique et final en chute. Cette différence, n'est-ce pas ce qui est aussi en jeu dans la distinction zavalienne entre *minicuento* et *minificción*? Car l'effet unique peut découler aussi bien d'une logique séquentielle du récit aboutissant à une conclusion qui est un dénouement (anaphorique),

que d'une logique rétroactive dans laquelle la conclusion fait retour sur la signification de ce qui précède (cataphorique)⁹. Le sens littéral d'embraser' explique les cris de la copine du pyromane; la grand-mère depuis longtemps morte jette une autre lumière sur la précipitation du Petit Chaperon (que cherche-t-elle dans les bois ?). La micronouvelle de Dagenais montre comment le final en chute intègre ce que Irene Andrés-Suàrez appelle un art ou une esthétique de l'ellipse (Andrés-Suarèz, 2010). L'omission d'information, de données diégétiques (ce que Genette appelle la paralipse) truffe le microrécit de non-dits, de dé-narré (Prince, 2005). Omettre que l'homme dont il est question au début est le dentiste est nécessaire à l'effet de chute qui fait abruptement tomber les contours érotiques de la scène. Dans ces exemples la conclusion n'est pas un dénouement mais un noeud. Elle n'est pas le point d'aboutissement d'une chaîne mais une torsion et c'est cette torsion qui intensifie l'effet unique et l'impact sur le lecteur.

Certes, l'effet de chute n'est pas un exclusif de la micronouvelle puisqu'on le retrouve dans toute sorte de microrécits, qu'ils s'appellent *microcontos*, *short shorts*, *microrrelatos*, etc. Mais l'option francophone pour *micronouvelle* exprime au niveau de l'auto-perception et de la réflexion théorique et critique, une (volonté de) différence, fût-elle minuscule, d'avec les *minicuentos* et les *microcontos*. En désignant la nouvelle comme son genre tutélaire, le nom *micronouvelle* investit le microrécit en français d'une identité fermement attachée à la nouveauté (nouvelle), l'inscrit dans la fugacité du temps et renforce la dépendance de la signification au référent et au contexte. Mutation de la nouvelle, la micronouvelle assume comme valeurs l'actualité, l'information, les medias, la vie quotidienne avec ses contingences, ses hasards, ses occurrences brèves et passagères, ses cas. Par conséquent, dans la micronouvelle l'effet de chute n'est pas seulement une stratégie pour surprendre mais une stratégie particulièrement apte à configurer le rôle de la *tuché* (Aristote) dans l'éphémérité (irruption et évanescence) du cas. Or, étymologiquement, *cas* est ce qui tombe, ce qui chute, ce qui arrive inopinément.

⁹

Cataphore vient du grec *katafora* (*kata-ferw*) qui signifie baisser, faire tomber.

La nouvelle en trois lignes: l'instant fulgurant du choc

Les nouvelles en trois lignes, que Fénéon crée en 1906, semblent avoir joué un rôle déterminant dans cette conscience généalogique et génologique des micronouvelles. De par leur extrême brièveté, les nouvelles en trois lignes sont considérées le paradigme des microrécits, y compris de la *twittérature*. Mais le lien entre les nouvelles en trois lignes et les micronouvelles ne se réduit pas à la forme brève. C'est la façon même dont les nouvelles en trois lignes ont été créées qui est importante et significative. Les nouvelles hyper-brèves de Fénéon sont des réécritures de faits divers qui est le genre journalistique le plus axé sur le détail, l'imprévu et la fugacité des cas, présentés comme des événements simultanément tragiques (accidents, crimes, catastrophes, suicides) et triviaux (parce que cela arrive tous les jours et fait partie de la banalité de la vie quotidienne). Le rapport intertextuel de la nouvelle en trois lignes avec le fait divers souligne son appartenance au genre littéraire de la nouvelle en tant que récit d'une occurrence récente et réelle, tout en mettant en relief sa nature médiatique. Il y a superposition de l'acception littéraire et médiatique du terme 'nouvelle'. En voici quelques exemples: 'C'est au cochonet que l'apoplexie a terrassé M. André, 75 ans, de Levallois. Sa boule roulait encore qu'il n'était déjà plus'; 'Gare de Mâcon, Mouroux eut les jambes coupées par une machine, 'Voyez donc mes pieds sur la voie!', dit-il, et il s'évanouit'; 'Perronet, de Nancy, l'a échappé belle. Il rentrait. Sautant par la fenêtre, son père, Arsène, vient s'abîmer à ses pieds'. Ajoutons cette nouvelle en trois lignes du XXI^e siècle, tirée des *Nouvelles impassibles* de Jean-Louis Bailly: 'Un TGV à pleine vitesse tamponna un cheval sur la ligne Paris-Nantes. Un moment entre terre et ciel, déjà morte peut-être, la bête fut Pégase' (Bailly, 2009:94).

Le lien intertextuel avec le fait divers fait de la nouvelle en trois lignes une forme littéraire on ne peut plus urbaine, puisqu'elle naît dans la presse et dans la culture populaire urbaine de la Belle Époque, dans laquelle le fait divers joue un rôle prééminent. Autant la forme que le contenu de la nouvelle en trois lignes expriment le contexte urbain de sa production et circulation. La série de petits récits discontinus et instantanés, à lire d'un coup d'oeil, est conforme au rythme accéléré et brusque de la vie moderne, motorisée et mécanisée, la vie dans 'la fourmillante cité' baudelairienne des foules et des bousculades.

L'effet de chute, qui précipite le final, maximise l'impact des collisions, syncopes, décharges, chutes, bref toute sorte d'accidents racontés. La figure majeure qui en résulte est le choc.

Le choc est aussi bien une figure du contenu (l'accident raconté) que de la forme (le final en chute). Walter Benjamin considérait le choc 'la forme prépondérante de la sensation' éprouvée par l'ouvrier devant la machine; c'est 'une expérience éminemment moderne' directement associée à la 'déchéance de l'aura' (1991:245)¹⁰. Le choc est la forme de l'impact du cas. C'est l'éphémère qui heurte sous la modalité extrême et disruptive de l'ici maintenant'. C'est l'instant fulgurant de la mort subite de M. André; c'est l'instant traumatique où Mouroux, se percevant démembré, s'évanouit; c'est l'instant insaisissable où le fils, tout en échappant à l'impact du corps déféstré, trébuche sur le cadavre du père. En misant sur la fulgurance de l'instant, la nouvelle en trois lignes abolit la durée et la continuité du temps, d'où résulte un monde soumis à une contingence radicale, dans lequel ce qui est peut aussi bien ne pas être (l'être est voué au non-être: mort, évanouissement, suicide). De cette défaillance de l'être (du corps) reste un détail, un petit objet de rien du tout: la boule qui roule encore, les pieds de Mouroux, les pieds de Perronet.

L'expérience littéraire de Fénéon a sans doute contribué à resserrer le lien du récit très bref ou hyperbref à la nouvelle ainsi qu'à choisir le terme *micronouvelle*. En réduisant le fait divers à 'l'instant fulgurant du choc' intensifié par l'effet de chute, la nouvelle en trois lignes inscrit l'événement qui survient dans un ensemble de valeurs qui soutiennent la dimension contingente de l'occurrence: la fugacité du cas, l'impact traumatique de l'imprévu, le petit détail. Voici le modèle dont hérite la micronouvelle et qui constitue une référence fondamentale du micro-récit en général.

¹⁰ Là où Marinetti chantait le salut de l'homme par la machine, Fénéon raconte le malaise de l'homme face à la machine – un malaise qui se manifeste dans l'impact mutilant de celle-ci sur le corps: jambes coupées de M. Mouroux, par exemple (cf. Álvares, 2011).

Conclusion

Il semble que la réponse à la question: la micronouvelle est-elle une mutation du conte? n'est pas simple. Si en disant *conte* on veut dire *Folktale*, c'est-à-dire l'idée de conte oral héritée du romantisme, la réponse sera négative. Par contre, si *conte* réfère au conte littéraire, alors on a une réponse du type 'oui, mais'. Étant donné que l'effet de chute n'est pas la propriété exclusive de la micronouvelle elle peut être considérée une mutation du conte littéraire moderne tout comme il a été établi pour le *microrrelato*. La micronouvelle a pourtant une histoire particulière où la nouvelle en trois lignes joue un rôle déterminant dans la filiation du microrécit en français au genre littéraire de la nouvelle.

À cet égard, il est intéressant de remarquer que la désignation *microrrelato* (microrécit), la plus répandue en espagnol, met en relief la dimension narrative, sur laquelle insistent aussi bien David Lagmanovitch^[11] que David Roas pour définir le microrécit^[12]. Corrélativement, dans le nom *microrrelato*, le lien de dérivation au conte, qui apparaît dans *minicuento* ou *microconto*, perd du relief au profit de la notion plus large et transversale de récit. Autrement dit, le mode (narratif) prévaut sur le genre (conte, nouvelle), la question géno-généalogique étant ainsi écartée. Le nom *microrrelato* indique finalement que la nature ou structure narrative est plus importante que le genre qui est à l'origine des microrécits – ce genre étant pour Roas et pour Lagmanovitch le conte (v.*supra*).

Mais le nom *micronouvelle* nous oblige à repenser le postulat monogénéétique. En effet, l'existence de microrécits qui se conçoivent eux-mêmes comme dérivations de la nouvelle ouvre la voie au postulat polygénétique ou hétérogénéétique: le microrécit est une mutation de genres narratifs dont le conte et la nouvelle. Autrement dit, tout en contestant que le microrécit dérive uniquement du conte, la micronouvelle soutient la prévalence du mode narratif sur le genre impliquée dans le nom *microrrelato*.

¹¹ Lagmanovitch considère la narrativité une catégorie clé qui permet de distinguer le *microrrelato* du microtexte et de la microfiction (un texte peut être fictionnel sans être narratif).

¹² Les deux auteurs excluent de la sphère du *microrrelato* les genres gnomiques (proverbes, aphorismes, maximes, slogans) ainsi que le lyrique (haïku).

Références

- ÁLVARES, Cristina (2011) “Les débris enchevêtrés de l’urbain et de l’humain. L’imaginaire de la ville-machine dans les nouvelles entours lignes”. *Inter-lignes*. Revue du Laboratoire Art, Culture et Transmission, Institut Catholique de Toulouse, 7, *Ville(s) et imaginaires*, p. 243-258
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010) *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto
- BEN-AMOS, Dan (1992) ‘Folktale’ in Bauman, Richard (ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, NY and Oxford, Oxford UP, p.101-119
- BENJAMIN, Walter (1991) *Écris français*, Paris, Gallimard
- BERTHIAUME, Laurent (2006) ‘La Micronouvelle’, *Brèves littéraires*, 74
- DION, Robert (2002) ‘Nouvelle’ in Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain (org.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF
- FÉNÉON, Félix (1998) *Nouvelles em trois lignes*, Paris, LGF
- FUENTEALBA, Jacques (2009) ‘Nanofictions’, *Deliciouspaper*, vol.7, p.
- FUENTEALBA, Jacques (2009a) *Tout feu tout flamme*, Paris, Outworld
- GENETTE, Gérard (2007) *Discours du récit*, Paris, Seuil
- GRIMM, Jakob et Wilhelm (1994) ‘Préface à la première édition des Contes’, *Europe*.787-788, p.36-42.
- HEIDMANN, Ute et ADAM, Jean-Michel (2010) *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*. Paris, CNRS
- JOLLES, André (1972) *Formes simples*, Paris, Seuil
- LANGLET, Irène (2010), ‘Les échelles de bâti de la science-fiction’, in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critiquede-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/101/langlet_fr.html>
- LAGMANOVITCH, David (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuart
- MACÉ, Marielle (2010) ‘«Le total fabuleux»: les mondes possibles au profit du lecteur’, in Lavocat Françoise, org. (2010). *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris: CNRS, pp.205-2
- PRINCE, Gerald (2005), ‘Disnarrated’, in Herman, J., and Ryan, L. (Orgs.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York: Routledge, 118
- QUIGNARD, Pascal (1984). *Une gêne technique à l’égard des fragments*. Paris: Galilée
- ROAS, David, dir. (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros
- SHERINGHAM, Michael (2006) *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford UP

« MICROFICTION », NÉOLOGISME FORMEL OU GENRE DÉGÉNÉRÉ ?

France Darsu-Domecq*
france.darsu-domecq@wanadoo.fr

Elle est noire, elle est froide, elle est hostile, elle ne m'aime pas. Aucun bouton ne protude au dehors, aucune poignée pour la mieux tenir, pour la balancer à bout de bras comme un cartable mince, que du high-tech luxe, chic comme un Suédois brun. Du noir mat, du noir glauque (au choix), du lisse, du doux, du vitré, du pas lourd. Je soupèse. Je la pose sur le bureau et je couche ma joue dessus. Elle est froide, elle ne fait pas de bruit, elle ne se froisse pas, elle ne macule pas. Rien ne laisse à penser qu'elle a tous les livres dans le ventre.

(Fournel, 2012 : 14)

QUE L'ON SONGE À LA LISEUSE FLAMBOYANTE DE FRAGONARD^[1], aux lectrices en fleurs de Monet^[2] ou au porté sensuel du livre chez Renoir^[3], chaque représentation de Liseuse cristallise l'exaltation de la rencontre entre le lecteur et son livre. Pourtant, celle qui donne son titre au roman de Paul Fournel évoque, sous la puissance onirique du terme, un objet sans âme, «malcommode» et «inadapté»: la tablette numérique (Fournel, 2012 : 14). Plongé dans un monde sans papier, le récit de *La Liseuse* nous propulse au cœur de la confrontation récente de deux ères, papier contre numérique, confirmant plus que jamais les actualisations du récit auxquelles François Bon s'est intéressé dans son ouvrage *Après le livre* (2011). Ce-dernier le concède: la «mutation de l'écrit» à laquelle nous assistons est triple, d'ordre historique, culturel et anthropologique^[4];

203

« MICROFICTION »,
NÉOLOGISME FORMEL OU
GENRE DÉGÉNÉRÉ ?

France Darsu-Domecq

* Laboratoire PASSAGES XX-XXI / Université Lyon Lumière 2, Lyon, France.

¹ Jean-Honoré Fragonard, « La Liseuse », 1772, huile sur toile, *National Gallery of Art*, Washington.

² Claude Monet, « La Liseuse », 1872, huile sur toile, *Walters Art Museum*, Baltimore.

³ Auguste Renoir, « La Liseuse », 1874, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

⁴ D'un point de vue anthropologique d'abord, on assiste à l'avènement d'une nouvelle génération, qui vient «après le livre», pour paraphraser le titre de l'ouvrage éponyme de François Bon. L'invention d'Internet, l'avènement du numérique (1990) ainsi que l'expansion des réseaux sociaux (*Facebook* et *Twitter*), sont autant d'acteurs participant de son

elle transforme tant notre conception de l'acte de lecture, que notre perception du livre et notre rapport au monde :

Nous vivons une des très rares mutations de l'écrit. Rares (la tablette, le rouleau, le codex, l'imprimerie), mais chaque fois irréversibles et globales. Ce que change Internet, ce n'est pas le rapport au livre, c'est le rapport au monde. Le numérique affecte la façon dont on écrit aussi bien que celle dont on lit, nos bibliothèques comme la trace que nous laissons parmi les autres. [...] Nous sommes déjà *après* le livre. (Bon, 2011 : quatrième de couverture)

Mutation de l'écrit et microcréation

Avec le tournant du millénaire, François Bon et le prospectiviste Lorenzo Soccavo s'accordent à dire que nous sommes entrés dans l'«ère Gutenberg 2.0» (*ibid.* : 26). Cette période se caractérise par la fusion des supports d'écriture et des objets dédiés à la lecture, et se distingue en ce sens de l'«ère Gutenberg 1.0» effective jusqu'au XX^e siècle, indiquant au contraire leur découplage⁵. De fait, les nouveaux appareils de lecture créés dans la dernière décennie combinent à la fois les fonctions de supports d'écriture, de lecture et de diffusion du texte. Or cette apparition d'acteurs neufs n'est pas sans conséquence dans le domaine de la production littéraire : à l'amont, la transformation des techniques de reproduction et de diffusion du texte modèlent les propriétés de l'œuvre et en particulier, l'évolution des formats du poème et de la prose. À l'aval, c'est donc la nature même du texte qui s'en trouve modifiée. On parle à ce titre d'«innovations formelles». François Bon rappelle d'ailleurs que dans l'histoire de la littérature, les contraintes techniques et les supports physiques de l'écriture «ont toujours précédé la fixation et la stabilisation des formes de fiction» (Bon, 2011 :133). À ce titre, on peut même dire que les premiers *conditionnent* les seconds, que les innovations formelles sont *engendrées* par

émergence. Aussi cette «Génération après le livre» se caractérise-t-elle par une propension à la vitesse, l'instantanéité, l'interaction permanente et l'hyper-connectivité, puisque l'usage d'Internet et des nouvelles technologies de l'information et de la communication (désormais NTIC) ont obligé à repenser les pratiques d'écriture, d'édition et de lecture.

⁵ Sur la distinction entre l'«ère Gutenberg 1.0» et l'«ère Gutenberg 2.0» voir l'ouvrage prospectiviste de Lorenzo Soccavo, (Soccavo, 2007 : 26-30).

leurs propres supports. « C'est parce que les fictions naissent de nos usages changés de lecture, qu'elles s'inventent selon l'ergonomie neuve de nos formes de lecture » (*ibid.* : 31).

À l'heure où la publication sur blog, rythmée et indexée selon le jour de publication du billet, pose les jalons d'une littérature numérique, alors que les interfaces de lecture que sont devenus les navigateurs et les outils de réseaux limitent la charge en octets de ce qu'ils transportent (cent quarante caractères pour *Twitter*, quatre cent cinquante caractères pour un statut *Facebook*), la littérature française connaît un renouveau formel qui témoigne de sa formidable capacité à s'adapter à ses propres supports. Apparaissent ainsi des formats ultra-brefs compatibles avec une lecture numérique fragmentée, qui conjuguent les impératifs du Web (vitesse, instantané et interaction), les contraintes de la page numérique et les attentes d'un lectorat de passage. Au chapitre « Pour une histoire du bref » (*ibid.* :129), François Bon explique d'ailleurs cet engouement récent pour la forme brève, par la volonté des auteurs d'élire une littérature capable d'entrer en résonance avec ses propres supports. L'intérêt d'une telle forme, outre sa nouveauté, son apparente facilité et sa « vitesse » télégraphique, c'est qu'elle cristallise un monde où « l'idée jaillit plus intense », comme l'écrivait déjà Baudelaire au XIX^e siècle. Deux siècles plus tard, François Bon rejoint l'intuition baudelairienne : par son extrême ramassement, la forme ultra-brève exacerbe l'ouverture infinie du sens. Elle se présente comme « une forme de littérature capable d'autant de variations que celle qui s'installe dans des formats plus grands, [et illustre] cette capacité de la littérature à être infinie dans un format fini » (*ibid.* : 133). À rebours de la tradition livresque du grand roman, la publication numérique engendre en effet des productions littéraires réhabilitant la tradition d'une écriture lapidaire, qui a fourni dans le passé d'innombrables formes poétiques, réflexives ou narratives (aphorisme, haïku, maxime ou fragment). L'intrication du champ littéraire et du numérique nous offre ainsi l'occasion d'approcher le phénomène de ces formes littéraires ultra-brèves apparues au début des années 2000, et parmi elles, la « microfiction »^[6].

⁶ Parmi les multiples terminologies (« microforme », « micronouvelle », « microrécit », etc.), le terme « microfiction » nous semble le plus pertinent pour désigner cette pratique littéraire. Nous reviendrons plus longuement sur les raisons de ce choix, cf. *infra*, p. 4.

Forte de multiples appellations, de nombreuses définitions, *terra incognita* depuis son apparition, la *microfiction* commence à émerger aussi bien dans les habitudes de lecture que dans le discours métalittéraire contemporain. Bénéficiant d'une certaine reconnaissance en tant que genre potentiel, elle n'a cependant fait l'objet d'aucune étude en langue française (ni livre, ni thèse) qui lui serait entièrement consacrée. Les pages qui suivent essaient donc de décrire une telle pratique, déstabilisante pour nos habitudes de lecteur, disruptive pour les catégories narratives et génériques : une forme de fiction sans titre officiel – d'où le recours à l'italique – sans identité générique, et dont l'ampleur numérique n'est plus négligeable aujourd'hui. Son objet, ou devrions-nous dire plutôt, son *concept*, s'applique, jusque dans son processus de création, à s'insérer dans ce mouvement de miniaturisation du monde, d'urgence, de production effrénée, de renouvellement frénétique, en proposant une fiction ramassée à l'extrême, *ultra-condensée*, *hyper-réduite*; bref, raconter une histoire, empruntant à n'importe quel genre littéraire, sur tous les tons, tous les registres, pourvu que la dimension de l'énoncé « oscille entre mille et quatre mots »^[7].

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposons d'étudier cette innovation formelle par l'angle du *flou générique* qui la caractérise. Cette approche nous permet de revenir aux origines du néologisme qui a donné son nom à la forme ultra-brève et d'examiner le réseau de microformes dans lequel elle s'inscrit aujourd'hui. Ces deux points invitent à envisager la microfiction comme un nouveau « genre littéraire » parmi ceux déjà recensés. On évaluera toutefois la pertinence et l'utilité d'une telle hypothèse qui, si elle laisse augurer une maîtrise de l'objet d'étude, n'est pas forcément la plus adéquate dans le cas de la microfiction. On tentera donc de cerner l'identité de cette hybridation générique en proposant deux solutions.

“Microfiction”, du titre de Régis Jauffret à l'appellation générique

C'est à Régis Jauffret que l'on doit d'avoir créé un terme qui désigne aujourd'hui l'exercice littéraire de la fiction ultra-brève en langue

⁷ Bien entendu, cette définition volontairement simpliste n'est pas la version définitive et fera l'objet de plusieurs réajustements au cours de cette analyse.

française, la «microfiction». C'est donc à la rentrée littéraire 2007, lors de la publication du livre *Microfictions*, que ce néologisme paraît pour la première fois. Sans autre classement apparent qu'un ordre alphabétique hérité de leurs titres, ce sont cinq-cents textes autonomes limités à une page recto-verso qui se massent dans ce volume à l'épaisseur d'un bottin. Là, c'est l'exclusion des civilités et des bons usages, l'*hubris* trône dans sa démesure tandis que les personnages déambulent, soumis tôt ou tard au fil tranchant d'une «causalité aberrante» (Barthes, 1964: 193), voire détraquée. Partant, Régis Jauffret donne à lire «des tranches de vie, ou des vies tranchées» selon l'expression de Christophe Reig (2010: 83), quand ce ne sont pas des tableaux morbides qui se referment sur une chute fulgurante, une *déchirure*, avant que la page suivante n'amorce un nouveau microrécit.

Il est clair, en premier lieu, que ce néologisme n'a pas été créé pour nommer ce qu'il désigne aujourd'hui, à savoir, une pratique de l'extrême contemporain jusque-là dépourvue d'appellation: la fiction ultra-brève en littérature. C'est en effet dans le seul but d'intituler son livre que Jauffret propose ce mot, indépendamment de toute visée novatrice⁸. En ce sens, la démarche de l'auteur ne sort pas foncièrement du cadre de la pratique du genre bref, sinon qu'il la module de façon inédite à partir de la révolution opérée par les mutations technologiques. Cet infléchissement ne va pas, bien entendu, sans bouleverser les habitudes de lecture et les attentes en matière de style et d'intrigue (comment raconter une histoire en une page et demie?). Mais les procédés traditionnels de l'écriture brève, pour en faciliter la lecture, n'en sont pas moins conventionnels et respectent les composantes du genre bref;

⁸ Rien ne nous permet de dire à ce jour que Régis Jauffret avait véritablement conscience d'engendrer, au-delà des *Microfictions*, la pratique singulière de la «microfiction». À la différence d'un Serge Doubrovsky (inventeur du néologisme «autofiction», il a commenté sa pratique de dans deux articles, «Écrire sa psychanalyse» en 1979 et «Autobiographie/ Vérité/ psychanalyse» en 1980, qui forment, avec son prière d'insérer, un appareil métacritique rare), il n'a laissé aucun prière d'insérer permettant d'attester d'une réflexion sur la possibilité d'envisager son néologisme en termes d'appellation générique. Excepté les entretiens pour la promotion de son livre, Jauffret n'a délivré que peu de commentaires sur son ouvrage, de sorte qu'on ne lui connaît que deux entretiens qui constituent à ce jour l'ensemble d'un appareil critique précieux: «Écrire avec ses terreurs» réalisé par Thierry Guichard pour *Le Matricule des Anges* en janvier 2007 et le «micro-entretien» par correspondance avec Dominique Rabaté, pour le numéro «Micro/Macro» de *FiXXIon*, en 2010.

si l'on observe les «histoires courtes» de Régis Jauffret, les libertés que prend *Microfictions* avec le format exceptionnel de la prose et la contraction de l'intrigue n'excèdent pas celles prises par Félix Fénéon, au siècle précédent, dans ce qu'il intitulait déjà des «*Nouvelles en trois lignes*» (1906). Elles sont simplement différentes, induites par d'autres choix esthétiques et en particulier par une vision de l'écriture conforme à ce que l'on a appelé la «modernité».

Dès lors le vocable «microfiction» peut sembler impropre pour nommer des textes souvent très éloignés de la fiction ultra-brève telle que l'appréhende Régis Jauffret. À cette objection, on ne peut que répondre qu'une situation de fait s'est établie et que le néologisme de l'auteur est le seul terme qui s'est imposé aussi bien dans la presse que dans l'institution scientifique. Ce glissement sémantique possède une explication, qui tient à deux facteurs pragmatiques. Depuis l'apparition de ce «genre» sans identité fixe, le besoin s'est fait sentir de le nommer et ce d'autant plus vivement que cette dernière décennie, les micro-récits émergent comme un phénomène visible^[9]. À la différence de la sphère hispanophone où l'on ne compte plus les «tentatives taxinomiques frustrées» selon l'expression de la critique Violeta Rojo^[10], la langue française ne recense que peu de termes qui se sont essayés à désigner le «genre» : on retient principalement «fables en miniature» (M. Macé), «microforme»^[11], «microrécit»^[12], «miniatures» (E. Delafosse), «nanonouvelle» (Langlet, 2011 : 30) et «nanofiction»^[13]. Comprenons que ces termes n'ont pas été retenus pour des raisons pragmatiques : ils étaient composés, assez flous et la plupart prêtaient à confusion. Deux d'entre eux seulement se distinguent et rivalisent encore pour s'approprier le

⁹ Sur ce point, voir le paragraphe «Microrécits en français» de l'article de Cristina Álvares qui résume clairement l'état actuel de la pratique (Álvares, 2011 : 1).

¹⁰ Traduit de l'espagnol "intentos taxonómicos frustrados" (Roas, 2010 : 242).

¹¹ Maâtallah, «Microformes et révolution : faire et écrire l'Histoire autrement», publié lors du Colloque «*Microcontos e outras microformas*», (Álvares, 2011).

¹² Cristina Álvares emploie les termes «microrécit» et «microfiction» sans distinction (in *art. cit.*) ; tandis que Guillaume Bellon emploie seulement le terme de «microrécit» (in «Forme brève et nostalgie du récit dans *L'autofictif* d'Éric Chevillard»). Les deux articles ont été publiés lors du Colloque «*Microcontos e outras microformas*», (Álvares, 2011).

¹³ Sous-catégorie générique de la microfiction, elle désigne une *micro* microfiction, soit le format le plus extrême d'un texte, réduit à moins de 25 mots.

monopole de l'identification générique : il s'agit de «micronouvelle»^[14] et bien sûr de «microfiction»^[15]. Aucune étude n'a encore tranché pour déterminer lequel des deux signifiait le mieux la démarche propre à la fiction ultra-brève^[16]. D'un point de vue pragmatique, disons que le néologisme de Régis Jauffret présente l'avantage d'être éloquent, car sa composition rend *visible* le fait même d'écrire une «fiction» dont le format est de l'ordre du «micro» ; alors que le terme «micronouvelle» suppose d'envisager la nouveauté dans la lignée du genre de la Nouvelle (comme sous-catégorie générique par exemple) et non pas indépendamment d'elle, en tant que «genre» inédit. En définitive, la faveur dont jouit le terme «microfiction» n'est peut-être donc pas si illégitime qu'on pourrait le penser ; et quand bien même serait-il issu d'un «malentendu» ou d'un glissement sémantique, il n'en demeure pas moins essentiel à la reconnaissance du «genre» potentiel qu'il désigne.

Définitions

Si c'est à Régis Jauffret que nous devons l'invention du mot, il semble en revanche qu'aucun théoricien français n'ait à ce jour formulé une définition générique complète de la microfiction. Les quelques articles critiques dont nous disposons partent tous du postulat que la microfiction existe (et peu importe sous quelle forme), pourvu qu'elle permette un «tour d'horizon» dans la littérature, la réévaluation d'un genre ou l'étude d'un recueil de textes génériquement indéfini. Que ce soit en tant que «phénomène» de l'écriture contemporaine (D. Rabaté), «mise en question du roman» (A. Gelz), «échelles de bâti de la science-fiction» (I. Langlet) ou dans le cadre d'une monographie portant sur une œuvre en particulier (*Etudes de silhouettes* de Pierre Senges, *Microfictions* de

¹⁴ Ce terme a été retenu en France par les praticiens Jacques Fuentelba, Vincent Bastin et Olivier Geshter ; au Québec par les Oxymorons, dans leurs publications littéraires et critiques (sur ce dernier point, voir Berthiaume 2006 : 93-98).

¹⁵ De nombreux critiques ont choisi cette terminologie ; parmi eux, Gilles Bonnet, Jean-François Chassay, Laurent Demanze, Alexandre Gefen, Andreas Gelz, Irène Langlet, Dominique Rabaté, Pierre Schoentjes, Gaspard Turin, etc.

¹⁶ Nous constatons simplement que le terme «micronouvelle» est essentiellement employé par des praticiens qui s'improvisent critiques, alors que le terme «microfiction» est largement retenu par les journalistes, critiques et autres théoriciens de la littérature.

Régis Jauffret, les « petits formats » d'Yves Pagès, *L'autofictif* d'Éric Chevillard, *Les Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon), il semble que la microfiction n'ait jamais été étudiée pour elle-même.

Pour notre part, nous sommes en mesure de proposer une définition, non exhaustive car fondée sur l'étude d'un corpus de textes précis^[17], mais concevable pour décrire l'ensemble de la pratique. Par *microfiction*, on désigne un énoncé fictionnel en prose compris entre mille et quatre mots^[18] qui raconte de manière condensée et économique dans ses moyens stylistiques, rhétoriques et poétiques, la quintessence d'une péripétie survenue à un ou plusieurs personnages. La concision textuelle s'y trouve poussée à l'extrême et l'effet d'univers est donné sur le mode de l'ironie: la microfiction joue soit sur notre attente d'une certaine dépense ontologique pour faire durer le récit minimal, soit sur la façon qu'elle a de faire retour dans notre monde et de s'y rapporter. De fait, elle bâtit un « mini-monde »^[19] structuré par des topiques romanesques miniaturisées ou des coups de forces modaux qui permettent de contourner la narrativité. Les références sont livrées en bloc, ou ne sont pas. Qu'on en juge à un simple et arbitraire feuilletage :

C'est au cochonnet que l'apoplexie a terrassé M. André, 75 ans, de Levallois.
Sa boule roulait encore qu'il n'était déjà plus. (Fénéon, 2009 : N°623)

¹⁷ Notre corpus d'œuvres est composé de la « collection » des *Autofictifs* d'Éric Chevillard, qui compte à ce jour cinq exemplaires imprimés aux éditions de L'Arbre Vengeur: *L'autofictif* (2007-2008); *L'autofictif voit une loutre* (2008-2009); *L'autofictif père et fils* (2009-2010); *L'autofictif prend un coach* (2010-2011) et *L'autofictif croque un piment* (2011-2012); des ouvrages de Régis Jauffret: *Fragments de la vie des gens* (2004); *Microfictions* (2007); *Ce que c'est que l'amour* (2007), publiés aux éditions Gallimard, collection « Folio »; de deux opus d'Yves Pagès: *Petites natures mortes au travail* (2000) et *Portraits crachés* (2003), publiés aux éditions Verticales; enfin des deux ouvrages d'Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale* (2012) et *Foire internationale* (2012), respectivement publiés aux éditions de l'Olivier et Les Petits Matins.

¹⁸ Dans ce dernier cas, elle est souvent réduite à un seul énoncé fictionnel, comme dans « El Dinosaurio » d'Augusto Monterroso. Il s'agit en effet du célèbre « microrrelato » écrit par Augusto Monterroso: « Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí », c'est-à-dire « *Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là* ». (Monterroso, 1959).

¹⁹ C'est à Umberto Eco que l'on doit la notion de « mini-monde ». Pour Eco, le « monde possible » n'est pas un monde maximal et complet car un texte ne représente qu'une toute petite partie de son univers. Il suffit donc que le lecteur fasse semblant de croire les connaître pour que la construction du mini-monde ait lieu.

On me visite comme un appartement témoin. Je suis une sorte de prototype, le premier exemplaire d'une humanité qui existera couramment d'ici quelques siècles, si les généticiens parviennent enfin à améliorer votre espèce [...]. (Jauffret, 2007: 219)

J'ai compté 807 brins d'herbes, puis je me suis arrêté. La pelouse était vaste encore. (Chevillard, 2008: 9)

Traversant mal à l'aise l'espace lingerie d'une grande surface, j'adopte malgré moi des façons et des airs louches qui me placent d'emblée au premier rang des suspects dans toutes les affaires de crimes sexuels non élucidées de ces dernières années. (*Ibid.*: 178)

Sous le soleil ardent d'un été précoce, un petit garçon de trois ans glisse des genoux de sa mère assoupie et trotte vers la voie du tramway sous le regard attendri d'autre voyageurs, sans qu'aucun d'eux ne bouge ; il laissera des traces de sang sur toute la longueur du quai. (Nadar, 2010: 33)

C'est donc au lecteur de reconstruire, voire de créer le contexte duquel il est soit intégré (immersion dans un monde connu), soit exclu (développement de l'interaction, recherche des instructions, d'un aiguillage donnés par le texte). Les clefs de compréhension et/ou de reconstruction du contexte sont généralement fournies par son hybridité générique. Par ce terme, nous désignons le fait d'emprunter les caractéristiques formelles de genres littéraires variés ou de pratiques d'écriture considérées comme appartenant à la *para-littérature*²⁰. Ces emprunts, lorsqu'ils sont identifiés par le lecteur, fournissent souvent les clefs de compréhension et de résolution de la microfiction. Ce dernier trait définitoire, «l'hybridité générique», est donc ce qui détermine la microfiction dans son essence. Mais il est aussi ce qui empêche de la différencier des catégories génériques existantes, puisque la microfiction

²⁰ Dominique Combe définit la para-littérature (ou infra-littérature) comme « une littérature jugée marginale par rapport à la littérature « noble », académique ou officielle ». A titre d'exemple, il cite « le roman populaire, le roman feuilleton, le roman policier, la science-fiction » (Combe, 1992: *Glossaire*); mais on peut aussi rajouter la « littérature » de l'horreur, et les « Formes simples » recensées par André Jolles telles que: « Légende, Geste, Mythe, Devinette, Locution, Cas, Mémorable, Conte ou Trait d'esprit » (Jolles, 1972:17).

touche indifféremment au conte, à la nouvelle, au récit policier ou aux genres de la fictionnalisation de soi (autobiographie et autofiction).

Le caractère composite de la microfiction

Bien entendu, il faut relativiser cette définition car certains critères génériques jugés essentiels ne sont pas forcément communs aux textes appelés «microfictions» (notamment les critères de brièveté et de fictionnalité). Par ailleurs, à cette difficulté de l'hybridité générique qui complexifie l'identification de la microfiction, il faut encore ajouter le caractère *composite* de cette dernière, dans sa variété géographique, mais aussi thématique et formelle.

On ne s'étendra pas sur la diversité géographique qui caractérise la microfiction, car celle-ci est souvent développée dans les articles consacrés à la question^[21]. D'après nos recherches, l'étude de la cartographie de la forme ultra-brève permet de visualiser les assises d'une implantation géographique variée. En superposant la carte des résultats d'un concours international de microrécits avec celle des utilisateurs d'Internet, nous avons d'ailleurs conclu en l'existence d'une «internationale de la microfiction» implantée durablement sur trois des six continents. En effet, il apparaît que la pratique de la microforme se développe dans les sphères linguistiques disposant d'un accès durable à Internet et aux NTIC. On a ainsi pu recomposer un réseau international de microformes recensant, en plus des formes brèves européennes (*microfiction* française, *minificción* hispanophone, *short short story* anglo-saxonne, *Kürzestgeschichten* allemande), divers courants de microformes au sein des littératures indienne, japonaise et chinoise. Inutile de préciser que cette diversité géographique concourt elle aussi au manque de stabilisation de la microfiction.

D'un point de vue thématique et formel, l'écriture de la microfiction n'impose aucune notion particulière. Aucun topos, figure ou motif, aucun schème ou procédé, aucune technique n'apparaît être une médiation du «genre». La forme ultra-brève semble pouvoir accueillir tous les thèmes (quitte à les travestir) et s'emparer de toutes les ressources

²¹ Sur ce point, voir les articles publiés dans la revue FiXXIon, «Micro/Macro», (Rabaté & alt., 2011: 3-25).

formelles, à la manière du roman, genre multidimensionnel et trans-générique. Bien entendu, on reste sensible à la récurrence de certaines thématiques (telles que la mise en scène du quotidien, la cruauté, le loufoque) ainsi qu'à la répétition de codes formels spécifiques (notamment les figures micro-structurales de construction favorisant la brièveté). En somme, que ce soit sur le plan culturel ou « architekuel »^[22], la microfiction présente les réalisations les plus hétéroclites. Autrement dit, aucune propriété architekuelle ne permet de donner, *a priori*, une unité à la classe de textes qu'elle réunit.

Avec la microfiction, nous sommes donc confrontés à un problème de cohérence puisque quel que soit le corpus de textes dressé, ce dernier n'est pas ressenti comme un ensemble. On ne peut donc qu'être suspect envers cette classe de textes qui n'est peut-être que le fruit d'une confusion entre analogies superficielles et réalisation de traits définitoires. Et nos doutes sont d'autant plus légitimes que les textes désignés comme « microfictions » sont souvent problématiques.

Des textes problématiques

Une classe de texte problématiques donc, et ce pour trois raisons qui sont éditoriale, historique et pragmatique. La première raison concerne tout particulièrement les protocoles éditoriaux. En effet, l'accès au texte implique, en principe, la médiation de catégories situées entre l'œuvre et la littérature en général, appelées « généralités intermédiaires » (Compagnon, 2001, leçon 9) ou plus généralement « genres littéraires ». Or, quand l'œuvre est jugée « inclassable » – parce qu'elle ne permet pas au lecteur de déterminer un horizon d'attente, parce qu'elle n'oriente pas sa réception en tant qu'œuvre, ou parce qu'elle ne lui permet pas de mesurer la part de convenance et d'écart par rapport à un ensemble de lois, de règles, de contraintes, d'en apprécier les ressemblances et les dissemblances avec les autres œuvres qui relèvent du même ensemble – bref, quand une œuvre est jugée inclassable, les protocoles éditoriaux ont tendance à la classer dans la catégorie « roman »^[23].

²² Le plan architekuel désigne, selon Gérard Genette, « les catégories thématiques, formelles ou modales que met en œuvre le discours littéraire », (Genette, 1979: 85-90).

²³ L'auteur Philippe Vasset en sait quelque chose. Il écrit à ce titre: « Avant que mon premier livre ne paraisse, j'avais demandé à mon éditeur de ne pas l'identifier comme « roman »,

La question historique pose également problème dans la mesure où certains sont persuadés de l'enracinement historique de la microfiction, alors que d'autres se montrent beaucoup plus mitigés^[24]. Par ailleurs, il faut encore tenir compte de l'absence d'«horizon d'attente», difficulté pragmatique certes, mais qui participe aussi de la méconnaissance de la pratique. En résumé, cette triple carence concourt à l'identité générique flottante de la microfiction, qui empêche de la désigner clairement, de la reconnaître et de la classer parmi les genres existants.

Un genre *dé-généré*

Malgré le manque de reconnaissance dont elle pâtit, sa dimension composite et les difficultés que présentent les textes qu'elle réunit, on peut encore être tenté de voir en la microfiction un *nouveau genre littéraire*. Cela dit, cette hypothèse est peu recevable. Une approche de la microfiction par comparaison avec diverses formes brèves^[25] (dont on ne peut retranscrire ici l'intégralité des résultats) a permis de cerner ses composantes principales, tantôt par différenciations, tantôt par rapprochements analogiques. Nous pouvons désormais formuler une définition plus précise de notre objet d'étude.

Avec la nouvelle, la microfiction partage le fait de raconter une fiction brève dont le ton et le style varient selon les auteurs considérés; elle s'en détache néanmoins sur le plan de l'agencement syntaxique puisqu'elle présente une composition beaucoup plus structurée, constituée d'une entrée *in medias res*, d'une acmé portée à son apogée par l'intrigue et d'un dénouement qui prend souvent la forme d'une chute.

exigence qui a été accueillie par la remarque suivante : « Quand on publie pour la première fois, on s'efforce de laisser une petite chance à son texte », (Vasset & alt., 2007 : 57).

²⁴ Interroger la microfiction dans une perspective darwinienne selon laquelle le genre doit être considéré comme un « organisme doté de ses propres mécanismes de régulation interne » pose problème pour au moins une raison : sur la durée, la conscience générique de la microfiction est une véritable source de débats que nourrissent d'une part, les partisans de son historicité (entre autres, Eduardo Berti), d'autre part les pourfendeurs de sa nouveauté *ex nihilo* (D. Rabaté et P. Schoentjes).

²⁵ Afin de décrire la microfiction, nous l'avons comparée avec diverses formes brèves telles que la nouvelle, le conte, certaines « Formes simples » théorisées par André Jolles (« Trait d'esprit », « Locution », « Devinette »), le fragment ainsi que le *geste* poétique spécifique au haïku classique.

On pense par exemple aux «nouvelles en trois lignes» de Félix Fénéon, dont la disposition des unités d'information renverse les données événementielles (Bertrand, 1997 : 109) : «Madame Fournier, M. Voisin, M. Septeuil se sont pendus : neurasthénie, cancer, chômage » (Fénéon, 1906 : N°780).

Avec le conte, la microfiction a en commun la mise en scène d'archétypes et/ou de stéréotypes qui permettent, par l'imaginaire collectif qu'ils véhiculent, d'éviter des passages descriptifs trop conséquents. Toutefois, ces références sont rarement mobilisées à des fins autres que leur propre détournement. Chez Éric Chevillard par exemple, le conte est tantôt parodié lorsque l'auteur se moque du genre merveilleux («Les princes charmants existent, bien sûr, qui n'ont que deux défauts mineurs : ils ne sont ni princes ni charmants.» (Chevillard, 2008 : 156); tantôt pastiché, notamment lorsque le texte a une visée polémique²⁶.

Dans ses ramassements extrêmes, la microfiction peut aussi s'apparenter aux formes proverbiales dont elle copie le style gnominique, le ton sentencieux et la portée universelle. Pourtant là-encore, il n'est question que de jouer avec la structure hyper-codifiée de ces «Formes simples», quand il ne s'agit pas d'ailleurs de *se jouer* de leurs canons. Ainsi de Régis Jauffret dans ses *Microfictions*, qui sèment au gré de ses textes des pointes satiriques imitant la tournure proverbiale : «Les pères sont des mères qui ont mal tourné.» (Jauffret, 2007 : 543) ou «En rase campagne, au clair de lune, la nuit est un suicide étalé à perte de vue.» (*ibid.* : 611). Selon les auteurs considérés, cet engouement pour le jeu prend une amplitude telle que dans certains cas (chez Chevillard), il tire la microfiction entre le texte et l'activité ludique, transformant la lecture en un véritable jeu de l'esprit.

Dans le cas du fragment, c'est moins une correspondance formelle que structurelle qu'il faut relever puisque les recueils de microfictions empruntent aux recueils de fragments leur *dispositif fragmental*,

²⁶ On pense notamment aux microfictions qui stigmatisent certains événements politiques de manière détournée : «Ayant obtenu le meilleur job, la plus belle fille, la plus grosse montre, l'homme s'assit au sommet de la montagne qu'il avait gravie. Il leva les yeux au ciel. Décrocher la queue de Dieu comme il avait décroché la queue de Mickey ? Pour la première fois de sa vie, il chassa une idée présomptueuse. Mais alors, que faire, désormais ? Il se mit debout, embrassa la vallée d'un regard, et relevant le col de son pardessus, commença à dégringoler dans les sondages.» (Chevillard, 2008 : 89).

soumis à des ordres de composition préconçus (abécédaire ou chiffré). Pourtant, la microfiction finit néanmoins par se distinguer du fragment en raison de la variété de ses combinaisons macro-structurelles (classement abécédaire, chiffré, daté, par questions ou non-classé)^[27]. Avec le haïku, elle partage enfin l'univocité d'un *geste* poétique consistant à capter l'incidence du réel, qui travaille en retour le corps de la fiction^[28].

De ce résumé d'analyse, il ressort que la microfiction est bien une innovation formelle qui s'imprègne d'une grande variété de genres littéraires et de leurs codes, pour mieux les détourner par la suite. Reste pourtant qu'on ne peut donner à cette «reconstruction générique» le statut réel de «genre», à partir de simples propriétés communes. Il est donc moins question d'un «genre littéraire» selon l'acception qu'en donne J.-M. Schaeffer, que d'un «genre dégénéré». Par cette terminologie dont nous coiffons la microfiction, nous souhaitons seulement signifier son statut de genre potentiel qu'aucune réalisation historique n'est jamais venue certifier et qui, s'il rassemble une sélection de textes par le truchement de ressemblances discursives, ne peut malgré tout occulter l'hybridité générique qui le constitue. Comprenons un genre qui est «dé-généré», c'est-à-dire privé de statut générique; mais aussi «dégénéré», selon l'acception de Pascal Quignard (1989: 77-78), autrement dit, un genre qui remet en cause les conventions attribuées aux catégories génériques figées.

Face à cette aporie, on se propose désormais de donner deux réponses possibles à la question du statut générique de la microfiction. Il va de soi que nous n'avons pas la prétention d'élucider un sujet qui fait encore débat, simplement celle de formuler deux hypothèses personnelles. Pour cela, nous aborderons la question selon deux angles d'approche différents: d'une part, dans une perspective évolutionniste, où l'on envisagera la microfiction non plus comme un genre nouveau mais comme une sorte de «mécanisme de régulation interne» propre à un genre littéraire déjà existant; d'autre part, dans le cadre d'une perspective plus moderne, où l'on considèrera que la «microfiction»

²⁷ Nous ne proposons pas d'exemples car il faudrait analyser la composition macro-structurelle des recueils de microfictions, ce que nous ne pouvons pas faire dans cet article.

²⁸ Cela dit, la pratique du «haïku microfictionnel» est spécifique aux *Autofictifs* d'Éric Chevillard.

n'est peut-être que la résultante d'une configuration de publication particulière, combinant un ensemble de textes au sein d'un même recueil.

Le renouvellement postmoderne de la nouvelle ? ^[29]

Jusqu'ici il a été admis que si la microfiction existait, c'était forcément sous la forme d'un *nouveau genre*. Pourtant, face aux difficultés rencontrées, on peut s'interroger : et si la microfiction était un genre, certes, mais pas ce *nouveau genre* qu'on s'escrime à définir ? N'a-t-on pas confondu l'*actualité* de notre objet d'étude avec la notion de *nouveauté* ?

On sait en effet que la microfiction s'appuie sur des composantes principales qui la caractérisent et se répartissent en quatre groupes basiques : 1. Traits discursifs macro-structurels (l'hyperbrièveté de la narration dont les corollaires sont la concision, l'intensité expressive et la fragmentation) ; 2. Traits formels (ils dérivent des traits discursifs et participent de l'hyperbrièveté du texte^[30]) ; 3. Traits thématiques (ils résultent à la fois des traits discursifs et formels et n'apparaissent pas dans une même microfiction^[31]) ; 4. Traits pragmatiques (ils concernent la réception du texte^[32]). Or, une fois ces traits énumérés et classés, il semblerait en effet que la microfiction partage le même modèle discursif décrit dans la poétique de la nouvelle moderne, formulée à partir des thèses d'Edgar Allan Poe en 1842 et développée au cours du XX^e siècle par bon nombre de critiques qui ont étudié le genre. On pourrait d'ailleurs compléter cette liste par d'autres traits qui confirment ces correspondances entre microfiction et nouvelle moderne. C'est par exemple le cas des traits macro-structurels qui participent de l'unité

217

« MICROFICTION »,
NÉOLOGISME FORMEL OU
GENRE DÉGÉNÉRÉ ?

France Darsu-Domecq

²⁹ Dans la mesure où Cristina Álvares vient de développer cette hypothèse à propos du conte moderne, nous nous efforcerons d'être brefs sur ce point.

³⁰ Ils ne sont pas forcément tous présents dans un seul et même texte. Pour ne citer que les plus récurrents : absence de complexité structurelle de l'intrigue ; utilisation de personnages peu caractérisés voire d'archétypes ; construction spatiale ravalée à son minimum, réduite aux lieux essentiels ; construction temporelle régie par les figures elliptiques ; absence de dialogues sauf fonction significative dans l'intrigue ; dénouement sous forme de chute, de pointe ; rôle fondamental du titre dans l'élucidation du récit.

³¹ Les plus récurrents sont : l'intertextualité, le recours à la subversion humoristique (parodie, ironie, etc.).

³² Il s'agit de l'impact du texte sur le lecteur et de la nécessité, dans la microfiction, que le lecteur soit « actif » au sens d'Umberto Eco.

d'impression (ou « effet unique » déjà revendiqué par Poe), auxquels recourent aussi les praticiens qui décrivent la microfiction (on pense à Vincent Bastin et Laurent Berthiaume³³).

Dans son essai sur les genres, J.-M. Schaeffer mentionne l'existence de ce type de « variations génériques » constitutives de *nouvelles espèces* dans le champ littéraire. Au chapitre « Lutte des genres » (Schaeffer, 1989: 47-63), il va même jusqu'à décrire l'« évolution générique » sous l'angle de la théorie darwinienne. Il accorde en ce sens un rôle important à l'exception, au cas fortuit et plus généralement à la « possibilité de mutations brusques » au sein du champ littéraire, tous ayant pour point de départ « l'apparition dans un individu d'une particularité nouvelle » (*ibid.*: 53). En définitive, si l'on considère avec Brunetière que les genres littéraires sont des « organismes dotés de leurs mécanismes de régulation interne » (*ibid.*: 62), comportant une phase préparatoire, une phase de maturité et une phase de dégénérescence, alors oui on peut supposer que la microfiction correspond effectivement à la dernière phase de l'évolution de la nouvelle. Confronté aux forces modificatrices (culturelles et humaines) de la mutation fin de siècle, face à la double nécessité de s'adapter à des pratiques ainsi qu'à une réception inédites, le genre de la nouvelle aurait donc opéré *sa propre mutation générique* en la forme de la microfiction. En même temps qu'elle a évolué, la nouvelle est donc entrée dans l'histoire littéraire d'inspiration darwinienne et participe du même coup à une forme d'*eugénisme* consciemment assumé. Schaeffer décrit en effet la doctrine évolutive en ces termes :

Elle décline, elle efface, elle chasse comme automatiquement les médiocrités de l'histoire de la littérature et de l'art. Il ne faut retenir que les œuvres significatives et en chaque genre celles qui ont marqué les étapes de ce genre vers la perfection. (*ibid.*: 60)

Si l'on applique ce principe à l'échelle des genres, la microfiction peut à son tour être considérée comme une phase de l'évolution de la nouvelle, vers sa perfection ou vers sa dégénérescence, selon qu'elle

³³ Laurent Berthiaume décrit la microfiction comme suit : « simplification extrême de l'écriture, économie de mots, dépouillement, détachement, tout en nous offrant une ambiance, un climax, une émotion pure », (Berthiaume, 2006: 96).

saura perdurer ou non au-delà du genre littéraire éphémère qui surfe sur la tendance actuelle du minuscule.

Penser la microfiction en termes de recueil

En termes de conclusion, nous faisons l'hypothèse que la microfiction n'est peut-être envisageable que selon son originelle pluralité, comme un terme qui ne se conjugue qu'au pluriel, au sein d'un même *recueil*.

Cependant, le statut de genre de ces «recueils de microfictions» n'est pas évident. Le recueil, selon Barthes, est un genre mineur mais reconnu à condition d'être une collection de textes relevant de l'écriture fragmentaire: «En somme pour être Livre, pour satisfaire docilement son essence de Livre, le livre doit couler à la façon d'un récit ou briller à la façon d'un éclat» (Barthes, 1964 : 178). Récit «recomposable» ou collection d'aphorismes, le recueil ne serait admis en tant que genre qu'à condition de correspondre à une forme répertoriée, autrement dit, parmi les recueils reconnus comme tels aujourd'hui, facilement identifiés et perçus en tant que genres (recueils de nouvelles, de récits de voyage, d'impressions). Si l'on se limite à cette définition barthésienne, il est clair que le «recueil de microfictions» n'existe pas et ne peut prétendre à sa conceptualisation. Pourtant, dans la mesure où plusieurs critiques^[34] ont récemment parlé des «narrats» et des «romances» de Volodine, des «mythologies»^[35] de Pierre Michon ou encore des «micro-récits»^[36] de François Bon, et ce en termes de recueils, alors il n'apparaît plus si absurde d'envisager à notre tour les «microfictions» sous l'angle de ce qui les rassemble : le recueil. Toutefois si tel est le cas, il s'agit bien évidemment d'une forme de recueil actualisé, dans la lignée des recueils volodiniens décrits par Sabrinelle Bedrane qui, à la mesure de l'hybridité grammaticale des textes qu'ils rassemblent (*narrats*, *romances*, etc.) sont profondément habités par une hybridité originelle. C'est d'ailleurs ce point qui pousse la critique à conclure sur

³⁴ Il s'agit entre autres de Dominique Viart («Essais-fictions: les biographies réinventées», in *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses universitaires de la Sorbonne, 2001) et de Sabrinelle Bedrane (deux articles: «Titres et pratiques génériques de l'extrême contemporain» et «Murmurats en tout genre: les récits minuscules» (Faerber, 2006: 99-117).

³⁵ Pierre Michon, *Vies minuscules* (1984) et *Mythologies d'hiver* (1997).

³⁶ François Bon, *Prison* (1997).

l'incongruité de ces indications paragénériques qui, comme la micro-fiction, ne sont peut-être véritablement, ni des noms, ni des genres :

Peut-être sommes nous en effet avec ces titres ou sous-titres dans une logique de l'incongruité et sans doute pouvons-nous appliquer à ces intitulations étranges ce que Giorgio Agamben souligne au sujet des emblèmes ou des caricatures : la réussite de ces indications paragénériques, qui représentent des textes précis comme un genre ou inversement, tient au fait qu'ils ne nous mettent en présence ni d'un genre, ni d'un texte unique, mais de la tension emblématique produite par leur confusion-différence. (Faerber, 2006 : 104)

Références bibliographiques :

Œuvres :

220

.....
MUTAÇÕES DO CONTO
NAS SOCIEDADES
CONTEMPORÂNEAS
.....

CHEVILLARD, Éric, 2009, *L'autofictif*, éd. L'Arbre Vengeur.

———. 2013, *L'autofictif croque un piment*, éd. L'Arbre Vengeur.

FENEON, Félix, 2009 [1906], *Nouvelles en trois lignes*, Arthur Bernard (éd.), Cent pages, coll. « Cosaques ».

FOURNEL, Paul, 2012, *La Liseuse*, P.O.L.

JAUFFRET, Régis, 2007, *Microfictions*, éd. Gallimard, coll. « Folio ».

MONTERROSO, Augusto, 1959, *Obras completas (y otros cuentos)*.

NADAR, Jérôme, 2010, *Mémoires d'un homme sans tête*, Cataplum éditions.

Monographies :

BARTHES, Roland, 1964, *Essais Critiques*, éd. du Seuil, coll. « Points ».

BON, François, 2011, *Après le livre*, Seuil.

COMBE, Dominique, 2009, *Les genres littéraires*, coll. « Contours littéraires », Hachette supérieur.

DAMBRE, Marc & GOSSELIN, Monique (dir.), 2001, *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses universitaires de la Sorbonne.

FAERBER, Johan (dir.), 2006, *Le mot juste, des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, éd. Presses Sorbonne Nouvelle.

JOLLES, André, 1972, *Formes simples*, Seuil.

ROAS, David (dir.), 2012, *Poéticas del microrrelato*, Broché.

SCHAEFFER, Jean-Marie, 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, coll. « Poétique », Seuil.
SOCCAVO, Lorenzo, 2007, *Gutenberg 2.0 le futur du livre*, M21 Editions.
VASSET & ALT., 2007, *Devenirs du roman*, (collectif), « Inculte/Naïve », éd. Actes Sud.

Articles :

BERTRAND, Pierre, 1997, « Par fil spécial : à propos de Félix Fénéon », in *Romantisme*, n°97.
GUICHARD, Thierry, 2007, « Écrire avec ses terreurs », (entretien avec Régis Jauffret), in *Le Matricule des Anges*, n°79, pp. 15-23.
QUIGNARD, Pascal, 1989, *Le Débat*, n° 54.

Articles en ligne :

ÁLVARES CRISTINA, Actes du colloque « Microfictions et autres microformes » (“Microcontos e outras microformas”) dirigé par, Université do Minho, Braga, Portugal, 6/10 /2011 : http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes_online_simpósio_microcontos_2.php.
BERTHIAUME, Laurent, « La Micronouvelle », *Brèves Littéraires*, N°74, 2006, pp. 93-98, [en ligne] : <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac>.
COMPAGNON, Antoine, Cours sur « La Notion de genre », 2001, [en ligne] <http://www.fabula.org>.
GEFEN, Alexandre, « Ce que les réseaux font à la littérature, réseaux sociaux microblogging et création », [en ligne] : www.gefen.fr/Microblogging.pdf?first=Microblogging&last=pdf.
———. « Je est tout le monde et n’importe qui » : les *Microfictions* de Régis Jauffret », in « *Micro/Macro* », *Revue française de fixXion contemporaine*, n°1, D. Rabaté & P. Schoentjes (dir.), 2011, pp. 64-69, [en ligne], www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org.
RABATE & SCHOENTJES (DIR.), *Revue française de FixXion contemporaine*, « *Micro/Macro* », n° 1, 2011: www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org.
REIG, Christoph, « *Viles Villes*. Les urbanités amputées de Régis Jauffret dans *Microfictions* », in *Formules* n°14, 2010, textes réunis par Jan Baetens et Bernardo Schiavetta, d’après les articles proposés lors du Colloque « Urbanités littéraires » (Université Suny, Buffalo, automne 2009, (dir.) Laura Chiesa, Christina

Millett, Justin Read et Jean-Jacques Thomas), [en ligne] <http://www.formules.net/pdf/formules-14.pdf>.

n.b : *Les adresses de sites internet répertoriées ci-dessus ont été vérifiées le 31 août 2013 et authentifiées comme valides à cette date.*

222

.....
MUTAÇÕES DO CONTO
NAS SOCIEDADES
CONTEMPORÂNEAS
.....

VER PARA ESCREVER: *SHORT MOVIES* DE GONÇALO M. TAVARES

Rita Patrício*

rpatricio@ilch.uminho.pt

1. *Short Movies*: um projecto de escrita

223

A OBRA DE GONÇALO M. TAVARES TEM VINDO A SER CARACTERIZADA POR UMA NECESSIDADE DE ORGANIZAÇÃO INTERNA, como é evidente na constante e detalhada lista bibliográfica que acompanha os seus volumes e que elenca os títulos já publicados pelo autor, distribuídos segundo etiquetas relacionáveis com questões de género. Essa “arrumação genológica” foi já objecto da análise por Luís Mourão (cf. Mourão, 2011:46-50) e dessa leitura gostaria de sublinhar duas conclusões do ensaísta: a de que a escrita deste autor mostra uma preocupação em definir um território que passa pela diferenciação de diversos registos de escrita; e a de que a essa repartição por géneros corresponde um distinto engendramento de mundos possíveis:

VER PARA ESCREVER:
SHORT MOVIES DE
GONÇALO M. TAVARES

Rita Patrício

É como se estivéssemos em presença de uma máquina de escrita que cria não heterónimos mas uma espécie de heteronomia temático-estilística. Uma máquina que calcula – isto é, experimenta, ensaia – as possibilidades e potencialidades de cada linguagem e das afeções que mais intrinsecamente lhes estão associadas. (Mourão, 2011:50)

* Universidade do Minho, Braga. Portugal

No âmbito dessa máquina calculadora das potencialidades de cada género de escrita, as microficcões de Gonçalo M. Tavares coligidas em *Short Movies* (2011) constituem um interessante caso de experimentação literária. Luís Mourão aponta para “uma questão genológica em negativo” na consideração de livros que não estão marcados genologicamente, mas que o leitor pode facilmente reconduzir a um género. *Short Movies* não ostenta nenhuma marcação de género, mas o título circunscreve imediatamente um horizonte de expectativas de leitura, convocando um outro género discursivo, o fílmico, delimitando-o a um tipo particular, as curtas-metragens. É, pois, sob o signo do cinematográfico e da brevidade que se congregam estes textos. Mas não só estes. Com *Short Movies* o autor institui uma série, pois o título tanto diz respeito a um projecto que incluirá vários livros, tal como aparece na tábua bibliográfica que encerra o volume, como intitula o primeiro livro desse projecto, precisamente aquele que agora se lê.

Esta leitura visa questionar o alcance da delimitação genológica inscrita no título: em textos que se apresentam como *short movies*, o que pode ser experimentado e ensaiado? O que se projecta nesta escrita?

2. Entre o excesso e a escassez: as imagens

Gonçalo M. Tavares respondeu à recente solicitação de ensaiar uma continuação de *Os Maias* com o texto *O morto no centro da sala*. Tendo-lhe sido atribuídas as décadas de 50 e 60 do século XX para que nelas situasse a sua narrativa, apresenta-nos duas personagens que velam Carlos da Maia num compartimento com “apenas uma janela de 30 centímetros por 30 centímetros que dá para a realidade.” No momento em que decidem tentar ver melhor o que se passa desse outro lado que será o do mundo real, abrem uma outra janela e o que vêem é um filme (*The Quiet Man*); a sucessão de novas janelas dá acesso ao visionamento de outros filmes (*A Noite do Caçador*, *Anatomy of a Murder*, *Touch of Evil*, *Psycho*, *Lawrence de Arábia*). Por isso, as personagens concluem:

- Estamos rodeados de filmes.
- Cercados por filmes, sim. É exacto.
- Como se, ao abrírmos um buraco em vez de rebentarmos uma canalização e sair água, saísse um filme.

- É isso mesmo. Um outro tipo de inundação.
- (...)
- Ocuparam tudo!
- Todos os lados.
- Em vez de ocuparem o território, ocuparam os olhos.

(Pp.21-25)

O olhar herdado do século anterior é, pois, dominado pelo cinema. Contudo, *Short Movies* anuncia logo no título uma significativa mudança neste paradigma fílmico: o que se vê já não é uma narrativa completa, mas antes breves apontamentos, fragmentos de narrativas maiores que desconhecemos e raras vezes o narrador nos dá informações que não sejam as decorrentes exclusivamente do seu olhar. Assistimos a uma projecção, na escrita, do visível, ainda que esse visível apareça desprovido de qualquer sentido seguro: não só o que lemos não tem nem um antes nem um depois que o contextualize ou lhe confira sentido, como, muitas vezes, o narrado se limita a gestos e atitudes inexplicáveis.

O narrador escreve como se o seu discurso se compusesse enquanto dura a observação dessa cena e escrever aparece como simultâneo a ver. O olhar do narrador coincide com o de uma “câmara de filmar” (p.99, p.105 e p.131), limitado pela natureza desse dispositivo, e o seu discurso descreve essas imagens precisamente enquanto imagens cinematográficas (com referências a movimentos de câmara, a aberturas de plano e a grandes planos). Vejam-se os seguintes exemplos:

O táxi

Uma mulher levanta o braço. Está no passeio. Não tem pressa, mas levanta o braço e acena com a mão. O táxi não pára. Está vazio, mas não pára. A mulher veste calças elegantes, castanhas. Tem um lenço ao pescoço. De novo vemos a sua mão levantada a acenar. Outro táxi que não pára. A mulher está a sorrir. É bonita. Levanta o braço de novo. Estamos sempre a vê-la, a ver o seu entusiasmo sorridente. Mas não, de novo o táxi não pára. Também vazio, mas não pára. O plano agora abre-se mais. Vemos a mulher, sim, e as suas calças castanhas. E junto aos seus pés, um corpo inerte; provavelmente morto.

(p.17)

A dança

Uma mulher e um homem, os dois completamente nus, dançam no meio de uma sala. Vemos os dois corpos muito juntos e escutamos a música, um tango lento, uma música de enamoramento. De qualquer momento, nunca vemos os rostos, não percebemos qual o estado de espírito dos dois dançarinos.

Estão nus e dançam. Ele segura na mão dela, ela deixa-se guiar pelos movimentos dele. Só ela tem um relógio de pulso; de resto, apenas dois corpos nus.

A música termina. Vemos as costas do homem, as nádegas do homem, depois a nuca da mulher e depois os dois rostos neutros, aflitos – e subitamente, no momento exacto em que a música termina, escuta-se um enorme ruído: são aplausos, sim, mas o par parece estar com medo. Não agradece. (p.19-20)

Em ambos os textos, o presente verbal dá conta dessa simultaneidade entre ver e escrever; a simplicidade sintáctica (noutros textos, vamos encontrar *incipits* de frases nominais), as repetições lexicais e um ritmado acrescentamento de pormenores cromáticos e cinematográficos dizem um olhar em processo que se vai corrigindo na descoberta progressiva da cena a descrever. Daí resulta um efeito de exactidão visualizante que permite ao leitor assistir também a estes *short movies*. Aliás, não é possível decidir se o discurso se apresenta como resultante de uma imagem, enquanto sua descrição¹, ou como seu produtor, enquanto guião de tal modo detalhado que possa produzir na leitura um efeito semelhante ao visionamento de uma curta-metragem.

O que é visto (e ouvido) delimita o que é escrito e o discurso segue os movimentos da câmara. A verdadeira acção a que assistimos é a desse movimento focalizador. E de tal modo a acção narrativa propriamente dita é relegada para um segundo plano que, em alguns textos, ela se torna inexistente, ficando só a acção do discurso, tal como acontece em “O cavalo”, cuja única acção é a do olhar narrativo:

¹ Como se o narrador se encontrasse na mesma posição da das duas personagens que velam Carlos da Maia, que assistem a sucessivas projecções de filmes nas várias aberturas feitas no compartimento em que estão fechadas.

O cavalo

Um cavalo parado; preso a ele uma carroça parada. Na carroça, dois corpos com uma corda ao pescoço e mãos amarradas atrás das costas. Estão mortos.

Voltamos ao cavalo. Está parado. Aguarda qualquer coisa. Uma ordem, talvez. Mas o cavalo não percebe nada. É muito estúpido.

(p.31)

Esta escassez narrativa contrasta com o carácter excessivo das imagens apresentadas. Esse excesso decorre, em primeiro lugar, do seu teor, pois as breves cenas descritas em *Short Movies* são vislumbres de mundos estranhos, muitas vezes absurdos ou de horror: há descrições de cenários de guerra, de campos de refugiados, de lixeiras, de paisagens de despojos; as personagens convocam universos de doença, de loucura, de violência, de quase morte, de prenúncios de tragédia.

Ao longo dos textos, são reiterados um fascínio e um terror pela avassaladora presença de imagens no mundo. Num deles, uma televisão abandonada, perdida no meio de uma lixeira, é o foco que atrai o olhar do narrador:

A lixeira

Numa lixeira uma televisão velha; ao lado, um plástico azul-claro, talvez de uma tenda, depois plásticos brancos, um tecido amarelo e, na maior parte da lixeira, essa cor acastanhada; aqui e ali negra, mas, sim, é o castanho que domina. Há ainda pedras, e essas, por vezes, são mais claras. Mas o problema é mesmo aquela televisão que está suja – mas mesmo assim, mesmo com a sujidade, poderia ainda funcionar e no meio da lixeira seria bom vermos as imagens que vêm do mundo, que não param de nos alegrar. E a lixeira assim é triste porque tem uma televisão que não funciona e por isso não há nada para ver e como também não há animais nas redondezas há quase um silêncio e quem está na lixeira fica amedrontado. (...)

(p.51)

O lamento irónico da ausência das “imagens que vêm do mundo, que não param de nos alegrar” é feito com uma imagem não pára de

nos inquietar. Os textos de *Short Movies* mostram a ininterrupção das imagens do mundo, mas estas nada têm de alegria. E quando há projecção de imagens de alegria, estas servem precisamente para acentuar o contraste com a cena em que aparecem:

A mesa

Na televisão um filme antigo de Fred Astaire. Vemos o sapateado. Só os pés. A câmara afasta-se da televisão e acompanha o chão à procura de pés humanos. A câmara percorre toda a sala, como se obedecesse a um sistema organizado. De uma ponta à outra, da esquerda para a direita, sempre a avançar. Vemos os pés dos diferentes móveis e reconhecemos os objectos da sala em diferentes ângulos. Não está ninguém no chão, nada – pelo menos sapatos ou pés.

A câmara sobe até à altura da mesa. Vemos uma mesa onde acabaram de almoçar duas pessoas. Identificamos a sujidade, os dois pratos, os restos da comida – e fica a sensação de que alguém se zangou. Os pratos não estão no seu sítio normal.

De novo, a câmara regressa à televisão. Voltamos a ver os sapatos de Fred Astaire.

(p.105-6)

Em *Short Movies*, as imagens acumulam-se, multiplicam-se e daí também o seu carácter excessivo. Encontramos frequentemente imagens sobre imagens, pois não só estes textos são descrições de imagens, como muitas delas comportam e descrevem outras, sejam elas contempladas em espelhos, na televisão, no vídeo ou em fotografias.

Para além disso, no interior dessas imagens, as personagens estão em performance ou exibem máscaras, o que duplica a sua ficcionalidade e, nessa sobreposição de identidades, as personagens tornam-se ainda mais estranhas. São vários os textos que nos apresentam personagens que se ocultam. Veja-se, por exemplo, “A máscara”, em que uma personagem mascarada (um homem com uma máscara de cão) contempla uma menina a dançar e essa cena é vista a partir de um espelho:

A máscara

O homem com uma máscara de cão. Ao seu lado, uma bailarina de sete anos. A menina faz as suas habilidades.

Estamos numa sala de balé. Vemos o espelho e no espelho vê-se a sala toda. Está vazia. Apenas um homem com máscara de cão e a menina de sete anos que faz os gestos de balé, acompanhando, com rigor, a música. A cada pausa, a máscara de cão bate palmas. Deve ser o pai da menina, pensamos. É uma exibição da menina e o pai vai batendo palmas, pensamos. Mas, de qualquer maneira, porquê aquilo?

(p.93)

Uma outra forma de multiplicação de imagens é a repetição de títulos a que correspondem textos absolutamente distintos (tais como “Aprender”, “O rosto”, “A fotografia”, ou “A máscara”). Vejamos o outro texto também intitulado “A máscara”:

A máscara

Um homem com uma máscara de gás na cara. O rosto disforme. Como se fosse um monstro. Ele faz depois os gestos de um chimpanzé. Põe as mãos curvadas e simula os pequenos saltos e movimentos do chimpanzé. O plano abre-se. Vemos para quem ele está a fazer aquilo. É para uma mulher. Uma mulher muito velha. Moribunda; ligada a várias máquinas e com soro a entrar no braço. Mesmo assim, a velha mulher sorri, primeiro; depois ri, ri muito, não consegue parar de rir. Só a vemos a rir, como se tivesse perdido o controlo.

(p.15)

Esta repetição de títulos, a que se seguem situações narrativas distintas, inverte um outro procedimento que encontramos no volume, o da repetição de situações narrativas intituladas de forma diferente: por exemplo, a perda de um próximo a que se segue a devoção a um objecto musical (p.13 e p. 37) ou a uma imagem televisiva (p.87). Esta bifurcação narrativa a partir de um título, no primeiro caso, e o carácter repetitivo das breves histórias, no segundo, têm um efeito comum: aponta-se assim a instabilidade e a precariedade de sentido a que nos

condenam as imagens, ao mesmo tempo que podemos descortinar ecos, coincidências, traços que sugerem possibilidades de ligações entre os textos. Mas também essas persistências, longe de conferirem uma legibilidade mais estável às narrativas, se tornam estranhamente inquietantes.

É, de facto, inquietante a matéria aqui descrita. As imagens são de inquietude e inquietam porque são sempre lacunares e incompletas. A redução do texto ao ínfimo apontamento narrativo faz-se numa focalização em constante auto-vigilância e dá a ver uma aguda consciência dos limites que todo o processo de representação implica. Em *Short Movies*, as sequências descritas aludem a uma narrativa, mas não chegam até ela: se, no título, o género tutelar promete uma história curta, os textos contrariam essa expectativa. O que temos aqui são imagens, muitas vezes a dizer o que resta de uma acção passada, mas esse resto não chega para recuperar o que se passou: as narrativas perderam-se. A escassez narrativa dos textos não permite que neles se reconheça a narratividade pressuposta em curtas-metragens. O género convocado é então subvertido pelos textos que, ao acentuarem a brevidade e a contenção narrativas, tomam como literal o título: estamos perante filmes mínimos.

Narrados enquanto curtas-metragens, estes textos problematizam ainda de um outro modo a delimitação narrativa: ao apresentarem-se como exercícios sobre os limites da representação e sobre o que sejam as possibilidades das formas narrativas (literárias e filmicas), estes textos questionam o modo como olhamos hoje o mundo – composto e percebido agora enquanto uma proliferação de ecrãs – e o que podemos, ou não, dizer desse olhar. O perigo destas imagens é que desespero e tranquilidade possam parecer a mesma coisa, quando observados a partir de um determinado ponto de vista:

Visto de helicóptero

Uma fila desconjuntada, que não é fila mas sim um monte de homens lado a lado num corredor onde cabem lado a lado três homens, e a fila tem muitos metros de comprimento, portanto devem estar ali centenas e centenas de homens e, sim, estão na fila para procurar emprego e o que é estranho é que não são agressivos, mesmo quando alguém salta uma

barreira e passa para o meio deles, ultrapassando muitos outros homens. E isto seria de louvar pela compaixão, paciência, tranquilidade e sabedoria que os seres humanos revelam mesmo em situações difíceis, mas afinal é isto: ninguém tem esperança de chegar até ao fim da fila e ter um emprego, por isso podem cortar caminho, passar uns à frente dos outros, podem fazer batota e ninguém se incomoda; estão apáticos, neutros. De qualquer maneira, de helicóptero, o desespero é mesmo tranquilo; o desespero e a tranquilidade parecem ser, aliás, a mesma coisa, quando vistos daqui.

(pp.61-2)

3. Ler a dança

A capa do volume dispõe trinta e oito fotogramas, a preto e branco, de uma mulher a dançar. Para além disso, um fragmento desta sequência de fragmentos aparece no corpo do próprio livro, depois do índice e antes do primeiro texto, ocupando assim uma posição de epígrafe; um outro surge após a palavra FIM e antes do elenco bibliográfico do autor. Fragmentos da capa (feita de fragmentos) criam assim uma moldura para a leitura destes textos, balizando-os.

Esta sequência ilustra o procedimento discursivo que encontramos nos brevíssimos textos que integram o livro: a observação de uma cena implica, pela sua minuciosa descrição analítica, a decomposição do que vemos. É como se o olhar – aqui o fílmico, nos textos o narrativo a partir do modelo fílmico – instituisse uma segmentação do percebido o que, sendo condição da sua percepção, se torna também agente de sentido. A sequência fotogramática da dançarina dá a ver a eleição de um breve momento como objecto narrativo, tornando visível o que, numa observação comum, é quase imperceptível. Essa redescção do movimento – mostrando-o, mas recriando-o, ao tornar perceptíveis os segmentos que, de outro modo, seriam apreendidos como um contínuo indistinguível –, institui-se como uma aprendizagem do olhar: desaprendendo o seu modo habitual de tomar por infragmentável o que percebe, visa-se a detecção do ínfimo e do descontínuo que qualquer movimento encerra. O excesso das imagens descritas em *Short Movies* está também aqui, no que decorre do exercício de um olhar cirúrgico que revela o quase-imperceptível para o olhar comum.

Sendo cada um destes textos a descrição de uma imagem ou de uma curta sucessão de imagens, o processo de escrita recupera o processo de representação inerente à materialidade do suporte fílmico, composto por uma sucessão de fotogramas: o título *Short Movies* vem pois tutelar uma poética narrativa que decompõe o percebido, dando-o tal como se fosse apreendido numa sequência fotogramática.

A dança, enquanto forma artística, pressupõe já uma distanciação relativamente ao real – e muitos destes textos descrevem precisamente formas de representação e de mediação artísticas –, e o que se vê nesta capa é uma representação dessa distância que acentua a estranheza pretendida na contemplação de um determinado movimento. Ao mesmo tempo, essa representação possibilita uma leitura analiticamente mais completa desse movimento. Descrições de imagens de um real já só percebido como composto de imagens e que, num mesmo movimento discursivo, desfamiliarizam a leitura e aproximam o leitor da matéria representada, eis a descrição possível de muitos dos textos de *Short Movies*. A minúcia e a concentração descritivas revelam o que escapa a uma visão que não estranhe as imagens com que nos deparamos: mas é precisamente a suspensão da percepção contínua a dizer que cada imagem é simultaneamente muito mais do que vemos, pela revelação dos detalhes a observar, e muito menos do que cremos ver, pela natureza fragmentária e lacunar que as imagens fatalmente comportam. O sem sentido dos mundos de *Short Movies* é o sem sentido do mundo que vive de “imagens que não param”. Esta escrita interrompe esse fluxo ininterrupto, ao tomar cada imagem, um fragmento desse movimento contínuo, como seu objecto suficiente: é, por isso, uma forma de resistência.

Referências

- MOURÃO, Luís (2011), “O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares”, *Diacrítica* 25/3. Pp.45-62.
- TAVARES, Gonçalo M. Tavares (2011), *Short Movies*. Lisboa, Editorial Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. Tavares (2013) “O morto no centro da sala”, in TAVARES, Gonçalo M. Tavares e ALVES, Clara Ferreira, *Os Novos Maias*. Expresso, Impresa Publishing. Pp.9-55.

AUGUSTO MONTERROSO: A BREVIDADE NA DIVERSIDADE

Ana Fernandes*
afpedroso@gmail.com

233

A FÁBULA, género antiquíssimo, vai ser recuperada nos séculos XVII e XVIII por La Fontaine e seus seguidores, que vão dar um toque pessoal a este género literário.

No século XX observam-se algumas mudanças no género, não só nos Estados Unidos da América, como também na América Latina. Em finais dos anos 50 e princípios dos anos 70, uma onda de fabulistas inovadores apareceu em diferentes partes do mundo. É aqui que se integra o guatemalteco Augusto Monterroso que deu à luz *La oveja negra y demás fábulas*, em 1969. Anne Karine Kleveland (Kleveland, 2003: 163) soube designar este género renovado de “nueva fábula” e, apoiando-se nos traços destacados por Francisca Noguero (Noguero, 1996: 49-66), conseguiu apontar as características que aproximam a nova fábula da literatura atual: ceticismo radical, excentricidade dos textos, fragmentação, obras “abertas”, intertextualidade, recurso à ironia e ao humor (Kleveland, 2003: 164).

.....
AUGUSTO MONTERROSO:
A BREVIDADE NA
DIVERSIDADE
.....

Ana Fernandes

* Colaboradora do Grupo de Estudos Literários e Culturais (Departamento de Línguas e Culturas / Universidade de Aveiro).

La oveja negra y demás fábulas parodia o género clássico e a sua natureza moralizante por essência. Trata-se de um hibridismo genérico parecido com o dos Bestiários, género que se situa entre a descrição e a literatura fantástica. As fronteiras estão meio dissolvidas. Monterroso forma parte de uma geração contestatária que rebenta com as barreiras da tradição que respeita o cânone.

Do que não duvidamos é que as fábulas de Monterroso distam e não se aliam à fábula tradicional em certos aspetos. Primeiro, enquanto esta trata sempre de situações universais que podem apresentar-se a qualquer pessoa, grande parte das fábulas monterrosinas trata especificamente de aspetos da literatura, como “El Mono que quiso ser escritor satírico” (Monterroso, 1997: 15), “El Zorro es más sabio” (*Ibidem*: 99) ou “Paréntesis” (*Ibidem*: 95). Segundo, a brevidade. As fábulas monterrosinas, apesar da sua brevidade, não são facilmente repetíveis ou memorizáveis, sendo disso o melhor exemplo “Paréntesis”, a fábula que mais se distancia da convenção. Nas fábulas de Monterroso percebe-se uma nova mudança, uma renovação na intenção retórica do género. As suas fábulas são um meio de revelar e mostrar aspetos da sociedade ou do comportamento humano sem pretender transmitir uma moral, ou seja, rejeitando a função didática e moral. Bons exemplos do que afirmamos são as fábulas “La parte del león” (*Ibidem*: 79), “El sabio que tomó el poder” (*Ibidem*: 27). Estas fábulas mostram a hierarquia de uma sociedade cruel onde reina a lei da força e, implicitamente, dão conselhos de como se comportar nessa sociedade, sem que exista uma valoração explícita dos factos apresentados.

O livro não transmite uma moral perceptível, mas Monterroso esconde o seu ponto de vista na sátira, na ambiguidade, na ironia e exige que o leitor reflita a fim de tomar uma posição e interpretar os factos. O leitor torna-se assim cúmplice e participante na experiência criativa da leitura.

No entanto, embora recriada, a nova fábula, e sobretudo em Monterroso, mantém as duas características fundamentais do micro-conto, a saber: a brevidade e a estrutura proteiforme. Quanto à primeira, a própria extensão física marca-a, muito embora, como afirma Pilar Tejero (2002: 13): “este micro-género sabe conjugar la brevedad con la sensibilidad artística y la reflexión. Su extrema parquedad exige la condensación del pensamiento, el estrujamiento de las ideas en pocas

palabras.” A brevidade torna-se, assim, pela máxima liberdade criativa do seu autor, um instrumento estético fundamental.

A estrutura proteiforme é a base desta nossa reflexão e a que mais desconcerta o leitor. Apesar de Monterroso, como já o afirmámos, transcender o género da fábula, representando os seus textos rururas com o cânone tradicional, o engenho deste autor consegue aliar uma precisão, laconismo e brevidade assombradores a uma certa dose de humor, ironia e sentimento de finura.

O microconto cultivado por Monterroso é um subgénero narrativo de índole pós-moderna que recupera e partilha elementos de outras formas literárias.

O seu carácter híbrido assenta na economia das palavras, na capacidade de insinuação e na elipse, exigindo que os leitores sejam ativos e completem e recriem o texto. A fábula em Monterroso, mais do que em qualquer outro autor – mas também como todos os géneros literários –, não é um género estático, mas vivo, que vai mudando para refletir o mundo que se altera.

Monterroso admite que escolheu a fábula “por el placer de experimentar” (Monterroso, 1981: 25), e nessa experimentação o que mais intriga o leitor é a variedade. Algumas fábulas têm um carácter absurdo, cuja mensagem, mais do que uma sátira, é um jogo de palavras. Um exemplo disso é “Origen de los ancianos” na qual uma criança explica a outra mais ingénua que, se as crianças copulassem, o fruto seria um velhinho ou uma velhinha

que en esa forma se dice que han nacido y nacen todos los días los ancianos que vemos en las calles y en los parques; y que quizá esta creencia obedecía a que los niños nunca ven jóvenes a sus abuelos y a que nadie les explica cómo nacen éstos o de donde vienen; pero que en realidad su origen no era necesariamente ése. (*Idem*, 1997: 93).

Imitando fielmente o raciocínio infantil, Monterroso apresenta uma teoria ridícula, mas bastante complexa, só para duvidar da sua validade no final.

Monterroso atinge o auge do absurdo na fábula “La Cucaracha soñadora” (*Ibidem*: 51). Com uma única frase que ocupa quatro linhas, o

autor cria “una idea del infinito!” (*Idem*: 22). A estrutura circular deste texto provoca no leitor um sentimento de vertigem.

O caráter profundamente satírico das fábulas recorre a vários procedimentos. A sátira põe assim em relevo alguns temas de que os filósofos parecem ser os que ocupam uma parte significativa na obra de Monterroso. Contudo, diferentemente dos seus antecessores como Esopo, Iriarte e Bierce, os temas filosóficos são transmitidos num estilo jocoso.

A fábula que melhor se integra neste contexto é sem dúvida “La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo” (*Idem*: 43). Esta fábula deve ser lida a dois níveis: o da experiência da girafa que presenciava uma batalha e conclui que tudo é relativo; e outro, que alarga este conceito básico e expõe a subjetividade da história. O facto absurdo de a girafa utilizar um comentário abstrato de que “se salió de la selva y se perdió” provoca o riso.

Nos monólogos do Bem (*Ibidem*: 61) e do Mal (*Ibidem*: 49) não estamos unicamente perante textos de índole filosófica, mas que implicam uma sátira sociocultural na medida em que apresentam uma crítica aos comportamentos humanos perante esses dois princípios do Bem e do Mal. O “Monólogo del Bien” continua o anterior no tratamento da rigidez mental do homem ao mesmo tempo que é uma reescrita da história bíblica de Abel e Caim tal como acontece com “La tela de Penélope”.

A sátira atinge também o domínio político embora não seja o predominante. A fábula que dá o título à recolha, “La Oveja negra” (*Ibidem*: 25), é disso um exemplo. Monterroso apropria-se da tradição fabulesca para criticar o governo sob o qual se vive. Sem referir pessoas nem governos específicos, Monterroso critica severamente a repressão que se tornou habitual na América Latina. A idolatria do rebelde morto é ridicularizada. O género inofensivo da fábula serve ao autor para representar um tema tão polémico quanto o da ditadura, recorrendo a um certo humorismo que dissimula o sério e o grave do tema.

Outro exemplo de crítica ao tipo de governo na América Latina é a fábula “El sabio que tomó el poder” (*Ibidem*: 27) que pode ser lida de forma mais alargada como um retrato da tirania. Mesmo tendo mudado de posição, a força do leão enquanto rei faz-se sentir fisicamente ao ponto de o macaco ter rogado voltar à posição inicial. Na continuidade

desta, a fábula “La parte del león” (*Ibidem*: 79) também demonstra que é sempre o poderoso, e não o letrado, que triunfa e isto ao longo dos tempos (“como desde hace mil años”) e sempre assim será. A tradição tirânica parece tão antiga quanto o gênero que o critica.

Monterroso não deixa de lado a crítica à religião cristã ou à sua prática presente. A fábula “El apóstata arrependido” (*Ibidem*: 39) faz dominar o cinismo em relação ao cristianismo nominal. Embora na personagem, um católico ou um protestante, predomine a insegurança “pelo que dirão”, a sua autoestima está debilitada e depende, como em tantos indivíduos, da opinião exterior. De todas as formas, o narrador na terceira pessoa qualifica a intenção com uma extravagante debilidade. Monterroso joga com a ironia daquele que se quer tornar cristão já o sendo. O título assenta num oxímoro visto que “apóstata” por definição é aquele que nega a fé em Jesus Cristo. Neste jogo de contradição verbal, Monterroso sublinha que há uma diferença radical entre o catolicismo, o protestantismo e o verdadeiro cristianismo original.

“El salvador recurrente” (*Ibidem*: 53) ridiculariza o conceito de Messias ao mesmo tempo que descreve Jesus Cristo como parte de um ciclo infinito. M.I. Millington escreve a propósito desta fábula: “... the sheer multiplicity of Christs seeks to suggest that things just go on recycling themselves without changing anything at all” (Millington, 1991: 123). A temática do ciclo que se repete ou do Eterno Retorno que se projeta em fábulas com uma estrutura circular vai aparecer de igual modo em “La Oveja negra”, “La Cucaracha soñadora”, “La Mosca que soñaba que era un Águila” e “La Sirena inconforme” (outra reescrita burlesca, neste caso, do mito de Ulisses). A própria prática de escrita de Monterroso tem um movimento circular: se “el tiempo es terco y todo pasa y todo vuelve”, como o afirma na última fábula mencionada (Monterroso, 1997: 89), esta circularidade, esta repetição que se vai inovando surge quando Monterroso reescreve textos anteriores ou quando recupera o gênero da fábula, atualizando-o.

A sociedade não fica de fora da sátira que lhe é inculcada. Na fábula “El Perro que deseaba ser un ser humano” (*Ibidem*: 73), o cão esforça-se por imitar os comportamentos do homem andando em duas patas, no entanto termina no absurdo, não sem antes assinalar inequivocamente que morder os outros é uma caratecrística mais humana do que canina e que os cães são mais cortesões do que os seus donos.

A própria arte de escrever e o ofício de escritor são satirizados e tornam-se matéria de muitas das suas fábulas.

Na fábula “El Mono que quiso ser escritor satírico” (*Ibidem*: 15), o escritor surge metamorfoseado no protagonista que é o macaco. Nesta fábula, o tema consiste na superficialidade de caráter que a sociedade conservadora exige como requisito de pertença a ela.

O texto, apesar de uma sátira pela intenção caricaturizadora da sociedade humana, tem todos os elementos de uma fábula como o facto de as personagens serem animais e de a narrativa ter uma moral ou conclusão, neste caso sumamente irónica embora com igual resolução dos conflitos como em qualquer fábula clássica.

Sem abandonar esta mesma máscara, em “El Mono piensa en esse tema” (*Ibidem*: 75) expressa as suas ideias sobre o tema do escritor que não escreve.

Em “Paréntesis” (*Ibidem*: 95), a pulga com insónias em que se converteu o narrador imagina que é ou que poderia ser como Kafka, Joyce, Cervantes ou Swift. Na última fábula, o nosso autor - ou Juan Rulfo - transforma-se numa raposa que, depois de ter escrito dois livros bons, resiste a publicar um terceiro ao suspeitar que o que todos desejam é que publique um livro mau, “pero como soy el Zorro - dice -, no lo voy a hacer”. A publicação do seu terceiro livro, anos mais tarde, comprova que não tem que confiar nas promessas da astuta raposa. A fábula “La Cucaracha soñadora”, pela sua estrutura circular, é uma homenagem a Kafka e ao Infinito. A fábula “Pigmalión” (*Ibidem*: 57) reflete sobre a atitude do autor face à sua obra através de uma reavistagem do mito clássico. A clássica fábula de “El burro y la flauta” (*cf.* Esopo, Iriarte...) (*Ibidem*: 77) apresenta uma reflexão sobre a irracionalidade ou o papel do acaso na arte.

Quer do ponto de vista da forma como do conteúdo, as fábulas “La Mosca que soñaba que era un Águila” (*Ibidem*: 19) e “La Rana que quería ser una Rana auténtica” (*Ibidem*: 55) desenvolvem o tema da atitude do escritor ou do artista face aos seus modelos. A primeira apresenta uma mosca que sonhava que era uma águia, o que de início a enchia de felicidade e em seguida de angústia pois, ao acordar, lamentava não ser uma águia. Temos assim o motivo clássico do descontentamento com a própria sorte, tão caro aos poetas satíricos. A segunda que representa a rã que busca “su ansiada autenticidad”, contrasta com aquela rã do

bestiário clássico que fazia esforços vários para se assemelhar ao boi até que rebentou (*cf.* Fedro, La Fontaine). Tanto aquela que anseia ser ela própria como aquela que “aspira” a ser algo distinto, acabam por fracassar nas suas tentativas. Esta fábula pode ser lida de um ponto de vista literário: a rã de Monterroso é o artista que luta por ser ele próprio, por conseguir um estilo próprio, imitando os demais.

A hipocrisia humana é satirizada em “La honda de David” (*Ibidem*: 83): David N. é um menino que se destaca pela sua pontaria. Farto de praticar em latas vazias e em garrafas, começa a praticar em passarinhos, matando-os invariavelmente. Depois de cada assassinato “corría jubiloso hacia ellos y los enterraba cristianamente” (*Ibidem*: 83). É evidente o sarcasmo quanto à corrupção dos ideais cristãos originais. Mas o seu hábito é severamente criticado pelos pais, ao que ele muda de comportamento: a matança dos pássaros é paradoxalmente substituída pela de trinta e seis homens, o que vai enfatizar um choque ético. Ironicamente, é horrível matar os passarinhos, mas é aceitável matar outras pessoas. A insensatez dos valores aprendidos por David N. termina de forma inconsistente: David vê-se irrevogavelmente castigado por seguir fielmente os ensinamentos dos seus pais quanto ao tratamento compassivo dos passarinhos.

Paralelamente, o mesmo tema é tratado em “La buena conciencia” (*Ibidem*: 87): uma família de plantas carnívoras começa a tomar consciência e a achar horrível comer carne, tornando-se então vegetariana: “A partir de ese día se comen únicamente unas a otras y viven tranquilas, olvidadas de su infame pasado.” (*Ibidem*: 87). A consciência moderna censura cada vez mais o consumo de carne animal (e, por consequência, os maus tratos aos animais), tornando-se cada vez mais vegetariana; no entanto, a carnificina entre os homens é um ato continuado e parece provocar menos escândalo.

Monterroso, em “Las dos colas, o el filósofo ecléctico” (*Ibidem*: 63), goza com a anuência da maioria das pessoas e a sua falta de apreço pelas ideias abstratas ou elevadas. Face a algumas questões que surgem num mercado de uma antiga cidade, um filósofo dá respostas que provocam diferentes comportamentos. Também aqui, como noutras fábulas, são as crianças que se mostram mais perspicazes que os adultos. O humor nasce de um procedimento de repetição de ideias e palavras. Monterroso evoca o conceito de Eterno Retorno não só porque o menciona no texto,

mas também pelo movimento circular dos animais (cães, serpentes) e pela estrutura circular do próprio texto.

Na fábula “El Búho que quería salvar a la humanidad” (*Ibidem*: 33), a coruja, depois de vários anos de um estudo cuidadoso, desenvolve uma receita para resolver todos os problemas que preocupam a humanidade. Contudo, ninguém se interessa pela solução da coruja e continuam “comiéndose unos a otros” (*Ibidem*: 34), o que evidencia o facto de a humanidade não querer ser salva, mantendo-se na ignorância absoluta.

De uma perspectiva diferente é tratada a sabedoria em “Los otros seis” (*Ibidem*: 47): já não se trata do coletivo que não quer ser educado, mas de uma submissão pretensiosa e falsa do conhecimento. De novo temos a coruja que sobressai em todo o tipo de atividade intelectual. Embora considerada o sétimo sábio – não se sabe quem são os outros seis – a coruja serve para satirizar o desprezo pelo académico assim como a sua estima superficial.

Nos seus microcontos, Monterroso joga muito com a linguagem não só ao nível da ironia, de que já demos alguns exemplos que alimentam a sátira, mas também através da ambiguidade do sentido das palavras. É isso precisamente o que acontece em “Sansón y los filisteos” (*Ibidem*: 67), quando Monterroso joga com o duplo sentido de “filisteos”: a tribo antiga da Palestina e aqueles que sofrem a falta de cultura. O conselho final da fábula, “Únete siempre a los filisteos”, revela que só assim se triunfa. Nesta e noutras fábulas se sustenta que em geral não é o ajuizado e o letrado que saem vitoriosos, mas o poderoso e, muitas vezes, o ignorante.

Apesar de pessimista, este modo de apresentar a sociedade evita que se transmita uma imagem negativa e de raiva. Esta imagem resulta atenuada por um toque de humor em que o que é criticado nunca é depreciado, mas pode ser sempre objeto de riso.

É precisamente esta intenção de fazer rir a partir do sério a que está mais presente na obra monterrosina, e para a atingir o autor vale-se não só da ironia como também do humor, dois procedimentos que vão sendo introduzidos no diálogo que o autor estabelece com pré-textos de outros géneros que vão desde o épico (*A Odisseia*) até à literatura contemporânea (Kafka, *A metamorfose*) e à filosofia grega antiga (Epicuro, Horácio, Homero, entre outros). Os textos de Monterroso constroem

uma relação intertextual com outros textos por conterem alusões a diversas obras literárias. Esta multirreferencialidade implica o uso de diversas estratégias textuais como aquelas a que já nos referimos.

Na sua obra *Retórica de ironía*, Wayne Booth (1986) fala da ironia instável em que “la verdade que se afirma o queda implícita es que no se puede elaborar ninguna reconstrucción estable a partir de las ruinas reveladas por medio de la ironia. El autor (...) se niega a declararse (...) a favor de cualquier posición estable” (Booth, 1986: 304). Tal exige do leitor uma atenção especial para que, na perspectiva de Umberto Eco (1987: 84), o autor tenha em conta a cooperação do leitor, suscitando-a, dirigindo-a ou deixando que se converta numa interpretação livre. O texto é assim uma *obra aberta* com condições para que o leitor participe na elaboração do sentido do texto que vai sendo atualizado a cada leitura.

Para que a ironia seja compreendida, há que existir cumplicidade entre quem a emite e quem a recebe. As formas como se apresenta a ironia narrativa nos textos de Monterroso são modos distintos de reformular a leitura desses textos. O autor é irónico ao retratar os formalismos sociais em personagens animais. Monterroso foi um observador da vida mais do que um participante de processos de mudança. Escreve na terceira pessoa, mas relatando com a familiaridade de quem presenciou os factos, de quem leva anos a observá-los constantemente.

A ironia nos textos de Monterroso toma a forma de dois géneros específicos: a sátira e a paródia. Da primeira demos alguns exemplos e podemos acrescentar que a sua finalidade consiste em “corregir, ridiculizándolos algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon, 1981: 177-178). A ironia satírica tem uma função pragmática na medida em que se emite um juízo de valor sobre o que se está a criticar. O leitor-recetor põe assim em jogo as suas competências axiológicas, a sua visão do mundo, apontando para situações morais e sociais.

Na paródia temos aquilo a que já aludimos com a recriação de velhas histórias bíblicas, mitológicas, de lendas ou de lugares-comuns da literatura popular (provérbios). Paródia e humor coexistem. A microficção pela sua forma breve e fragmentária reapropria-se do cânone literário e dele faz uma releitura humorística. O humor entra assim nessa variedade de estilos que Augusto Monterroso soube cultivar em textos tão breves quanto os microcontos.

Em *La oveja negra y demás fábulas*, o humor está comprometido com circunstâncias políticas e sociais, apesar de, quanto às etiquetas que a crítica lhe coloca relativamente a ser um escritor satírico, irónico ou até um humorista, Augusto Monterroso declarar muito enfaticamente que não gosta que o considerem um humorista. Também não gosta que o considerem irónico como característica pessoal, visto que a ironia é para ele um elemento retórico da sátira e que deve ser encarada como uma técnica literária.

O humor em Monterroso é um princípio organizador dos seus textos (Garrido, 2006), concebido como um modo oblíquo de interpretar a realidade, como um princípio epistemológico que participa na apreensão e representação da realidade. Todos os modos oblíquos do humor que Monterroso utiliza são artifícios literários que disfarçam a sua amarga visão da realidade.

Um exemplo disso é a fábula “La tela de Penélope o quién engaña a quién” (Monterroso, 1997: 23), história clássica de Homero que se estrutura desde a perspectiva de Penélope. O leitor dá-se conta de que não está perante uma Penélope submissa que tece enquanto Ulisses viaja, mas o contrário, que Ulisses viaja enquanto ela tece. Quando Penélope se prepara para tecer é um sinal inequívoco para que Ulisses pegue nas suas coisas e parta em viagem. Ao desembaraçar-se de Ulisses, Penélope pode tranquilamente seduzir os seus pretendentes. A ideia de mostrar esta história do ponto de vista de Penélope torna evidente o relativo da realidade e provoca o riso.

Uma outra fábula que pode servir de exemplo no uso do humor é “El Camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse” (*Ibidem*: 37), onde se põe em relevo a instabilidade da identidade e a confusão que tal provoca nos outros. Essa instabilidade da identidade está representada por um camaleão que muda constantemente de cor. O autor dá um tom cómico ao texto ao explicar a confusão que tais mudanças causam quando os outros usam uma série de combinações de cristais de diferentes cores numa obstinada vontade em fixarem a “verdadeira” cor do camaleão.

Francisca Noguero (1995) soube mostrar a forma como a literatura de Monterroso encaixa naqueles discursos que questionam uma epistemologia cartesiana e a sua transcendental busca do absoluto. É por isso que o humor de Monterroso se pode estudar como um princípio

epistemológico que organiza e estrutura toda a sua obra e, em geral, o seu conceito de literatura e de artístico.

Tal como a ironia, o humor não é senão um outro ingrediente da sátira, servindo-a no seu intuito de criticar e de entreter. A estudiosa Anne-Marie Amiot admite isso mesmo quando define o humor como “une forme littéraire au service de l’ironie, la satire, la révolte, ou les trois à la fois, comme il advient chez Swift, Baudelaire ou Huysmans.” (Amiot, 1991: 147).

Quase todas as fábulas se caracterizam pelo humorismo que, de um ponto de vista formal, se traduz por uma estrutura particular marcada pela rutura entre significante e significado que cria ambiguidade e, do ponto de vista semântico, por uma “suspensão” das evidências aceites, acriticamente, por todos. Nas fábulas em que o humor está presente, há como que uma desintegração de qualquer expectativa a favor do paradoxo: em “La oveja negra” é o fusilamento de outras ovelhas negras com a finalidade de os futuros cidadãos poderem praticar a escultura. Esta fábula não é senão um retrato do “pessimismo da realidade”: a ovelha negra é domesticada, neutralizada a partir do momento em que a sociedade decide erigir-lhe uma estátua ao mesmo tempo que segue o estereótipo artístico de a representar numa atitude heroica. Mediante esta “homenagem”, reafirmada pela tradição, a sociedade exercita a sua última vingança contra o rebelde. O final é perfeitamente absurdo, paradoxal, salientando a atrocidade implícita no facto de condenar o diferente pelo simples facto de ser diferente.

Frequentemente, o humor vai a par com a angústia e um sentido trágico da vida: na fábula “El espejo que no podía dormir” (Monterroso, 1997: 31), o espelho neurótico não tem consistência, precisa, para resplandecer, da luz dos outros, está forçado a ser usado por alguém para se sentir vivo. Mas no espaço fechado e limitado da gaveta do toucador, que poderia simbolizar o mundo em que vivemos, e onde se reencontra com outros espelhos, os seus semelhantes não o aceitam, nem sequer o tomam em consideração sem sentirem qualquer remorso. Tal situação representa a dificuldade do ser humano em entrar em comunicação com quem o rodeia, em tecer relações sociais, daí que se evidencie um sentimento de perda, de vazio do indivíduo solitário.

Partimos da intencionalidade primeira das fábulas monterrosianas, isto é, o seu carácter satírico, para percebermos como os seus dois

principais ingredientes, a ironia e o humor, constroem a sátira com um certo tom amargo.

Augusto Monterroso revisita a forma canônica da fábula, estabelecendo uma continuidade no desvio. O texto torna-se um ponto de bifurcação de caminhos. O gênero não é em si degenerado; o autor introduz-lhe “turbulências” que se materializam em diferentes processos que dão um caráter híbrido às fábulas. Por mais breve que seja, o miniconto de Augusto Monterroso apela à “capacidade descodificadora” do leitor, à sua inteligência para garantir a natureza transtextual do texto. O microconto implica um maneio perfeito da arte de dizer que é, ao mesmo tempo, arte de seduzir e através da qual se pode reencontrar o prazer da leitura.

Referências

- AMIOT, A.-M. (março de 1991). «L'humour fou d'André Breton». *Europe*, pp.145-159.
- BOOTH, W. (1986). *Retórica de ironía*. Madrid: Taurus.
- ECO, U. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- GARRIDO, R. E. (2006). *El humor como principio organizador de las obras de Augusto Monterroso*. Ministerio de Cultura y Deportes/editorial Cultural.
- HUTCHEON, L. (1981). “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. In L. HUTCHEON, *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM.
- KLEVELAND, A. K. (2003). “Vino viejo en odres nuevos. La oveja negra y demás fábulas, de Augusto Monterroso en el contexto de la nueva fábula”. *Revista Literatura Mexicana*, 14-1, pp. 161-207.
- MILLINGTON, M. (1991). “Augusto Monterroso's La oveja negra: Knowledge as Ideological Red Herring”. *Iberoromania*, 33.
- MONTERROSO, A. (1981). *Viaje al centro de la fábula*. México: Era.
- MONTERROSO, A. (1997). *La Oveja negra y demás fábulas*. Madrid: Alfabuara.
- NOGUEROL, F. (1995). *La trampa de la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- NOGUEROL, F. (1996). “Micro-relato y postmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46.1-4, pp. 49-66.
- TEJERO, P. (2002). “El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica”. *Quimera: Revista de Literatura*, nº 211-212.

O CONTO EM PERFORMANCE

245

.....
**AUGUSTO MONTERROSO:
A BREVIDADE NA
DIVERSIDADE**
.....

Ana Fernandes

ON NE TRANSMET BIEN QUE CE QUE L'ON CHERCHE – ITINÉRAIRE D'UN CONTEUR CHERCHEUR ^[1]

Abbi Patrix ^[2]

(...)

D'ABORD IL FAUT SE METTRE DANS LA SITUATION DE GENS, des artistes qui, il y a maintenant trente ans, trente cinq ans, se sont mis à raconter des histoires. Pourquoi? Comment? Je vais en dire un peu plus là dessus car chacun de nous a un passé particulier. (...)

Qu'est- ce qui fait qu'un jour on s'est mis en marche, qu'on a activé quelque chose qui était, en un certain aspect, de la forme, qui était inerte depuis un temps - on va dire un temps subjectif - qui peut d'ailleurs être sujet à controverse? Pourquoi tout à coup dans notre société, des hommes, des femmes, se regroupent et réactivent la question du «conte», de l'oralité, de la performance? Là il y a des choses à dire.

En tout cas, c'est un fait que moi – puisque c'est moi qui ai la parole maintenant- moi, j'ai participé avec d'autres à un mouvement d'énergie artistique. Et puis voilà, un jour je suis invité dans un colloque où on étudie, avec des points de vue, les résultats – ou en tout cas des mouvements - liés à ces impulsions. Un mouvement dans lequel on est toujours. Car on est toujours dans ce mouvement aujourd'hui : on en parle et on est dedans, ce qui en tout cas me fait une curieuse

247

.....
**ON NE TRANSMET BIEN QUE
CE QUE L'ON CHERCHE –
ITINÉRAIRE D'UN CONTEUR
CHERCHEUR**
.....

Abbi Patrix

¹ Transcription de la conférence d'Abbi Patrix dans le colloque *Mutações do conto contemporâneo*, Braga, septembre 2013.

² Conteur, directeur de la Compagnie du Cercle et de la Maison du Conte de Chevilly-Larue.

impression... On est vivants et on est étudiés presque comme si on était déjà morts... Mais au fond, chaque jour, on meurt et on renaît... Donc, c'est normal.

Mais derrière ça il y a une question qui est pour moi essentielle : pourquoi, à un moment, des artistes se sont mis à prendre la parole et qu'ils ont eu une forme d'effet mondial... sur ce renouveau du conte, cette oralité, etc. ? Parce qu'en fait, dans ce mouvement du renouveau du conte, une question s'est immédiatement posée, une question fondamentale qui est toujours là aujourd'hui, qui est la question du fond et de la forme. Alors on voit qu'on ne parle pas des mêmes choses.

Le fond, on va dire, c'est le conte. Le conte est toujours là et il a toujours été là. Il prend des formes diverses, depuis la nuit des temps jusqu'à aujourd'hui. /.../ L'homme a toujours raconté des histoires. Mais l'art du conteur, c'est-à-dire, l'individu qui décide d'être un membre des porteurs de paroles, qui prend un répertoire en lui et qui l'exprime en public, ça, c'est quelque chose qui a disparu – et là en fonction des traditions – depuis... on va dire, pour moi, européen, depuis le Moyen Age. Pour moi, depuis le Moyen Age, il n'y a plus de conteurs, troubadours artistes en Europe.

Vous allez me dire «mais les conteurs, il y en avait encore à la fin du 19^e... tous les collectages qu'il y a eu, etc.». Ah oui, le conte était toujours là dans plein de bouches : des gens, des amateurs, des fermiers, des pêcheurs, des gens qui se baladaient, des itinérants, des moines... Le conte est à tout le monde. Et tout le monde racontait des histoires. Plus ou moins bien, des gens plus ou moins reconnus, etc. Mais des artistes portant un répertoire dans une forme, ça a disparu depuis des siècles. Donc, évidemment aujourd'hui, quelqu'un qui veut être un artiste et qui veut porter un répertoire dans une forme avec un public... ouah, il a derrière lui six siècles (je parle pour moi) à rattraper dans l'espace de... quelques années.

Comment il va faire ? Quelles sont les histoires, quelle est la forme dont il est héritier ? ... Et là on est devant une difficulté absolument incroyable, gigantesque, et je pense que beaucoup d'artistes européens comme nous ont passé leur temps à essayer de trouver des idées : comment combler ce vide, comment être en même temps moderne, comment... c'est pourquoi quand on appelle quelqu'un conteur, on parle de tout et de n'importe quoi. On ne sait pas de quoi on parle.

Dans l'histoire des conteurs il y a deux choses extrêmement différentes. Il y a les artistes, les troubadours, les skald, les griots, les bardes, vous pouvez les appeler comme vous voulez – ceux qui portaient les récits ; et puis les autres : nous, des gens ... des gens qui aiment raconter des histoires. C'est deux choses complètement différentes. Et dans le renouveau du conte, tout est mélangé.

Alors ce qui nous intéresse, c'est pourquoi c'est mélangé. Parce que comme la forme a disparu, et que le fond est resté, le fond est allé partout: dans les images, dans les bouquins, au cinéma, dans la littérature, le conte est partout. Mais la forme, elle, n'est plus là. Et quand la forme revient, la question qui est complètement folle pour un conteur, c'est que, comme il y a une rupture, il n'y a donc plus de répertoires. Alors, qu'est-ce qu'on raconte ? Quel est le récit qu'aujourd'hui un conteur artiste, barde, skald, performeur va porter, puisque le dernier récit genre *La Chanson de Roland*, qui a été porté pendant je ne sais pas combien de temps, aujourd'hui n'a aucun sens? (On ne va pas se lever pour se battre contre l'envahisseur arabe! Donc, il n'y a aucune raison de raconter l'épopée de Roland à Roncesvaux).

Et donc on est devant un vide, et une question qui peut être soit totalement déprimante – où on se dit « ce n'est pas nécessaire, *ciao*, on s'en va ! », ou on se dit « Formidable ! Quelle chance ! On peut tout inventer » : les formes, les fonds, raconter des histoires de chez les Indiens, les Inuits, les Africains, alors qu'on est français à moitié norvégien – on a cette liberté universelle de mélanger des histoires. Je peux raconter des contes merveilleux, ce qui était plutôt du domaine rural, comme je peux raconter un bout d'une épopée africaine, comme je peux raconter une histoire que j'invente, comme je peux raconter un rêve, comme je peux créer des choses, je peux raconter debout, assis, en faisant de la musique, en faisant de la danse, avec des images... Chic! Je peux faire ce que je veux.

Et en même temps, pour le public ... on ne comprend rien. On ne sait pas qui est qui là dedans. Tout est mélangé.

Ça, c'est la réalité de la situation dans laquelle on se trouve encore – fortement même - aujourd'hui. On l'a entendu dans plein de communications. C'est là où d'une certaine manière... là chacun de nous a son histoire ; et son histoire, elle l'amène à se comporter d'une certaine manière. Pépito disait cet après-midi « En tant qu'artiste je suis libre,

je fais ce que je veux. Ce qui va me porter dans mon intérêt, dans mon désir. Donc je vais par là. Et puis après je pars par là.» Donc Pepito part par là, mais à ce moment-là, Abbi, lui, a un vrai besoin de travailler sur un texte rythmé. Il veut travailler sur une épopée africaine; il part par là. Juste à ce moment-là, António a une commande du Nord du Portugal /.../ il part par là. Et le public, il est là, là, là, partout, il entend de tout; comment est-ce qu'il peut retrouver son compte et comment on peut appeler ça conte ou conteur? Comment on peut appeler ça un tout homogène, puisqu'il n'est pas du tout homogène? ...

Bon...

Alors aujourd'hui, grâce à vous, moi je m'assume comme chercheur. Je pense que l'art du conte n'est pas un art - ni traditionnel, ni un renouveau - je pense que c'est un art expérimental qui en ce moment est en train de chercher sa place dans le monde d'aujourd'hui. Et en ça, il n'y a rien de tout à fait exceptionnel.

Là je reviens un peu...excusez-moi - en vous racontant un peu mon histoire; pourquoi je pense ça.

J'ai aujourd'hui soixante ans, le 21 septembre cette année. Soixante ans ça veut dire cinq cycles de douze ans /.../. Qu'est-ce que c'est? Parce que pour les Chinois, c'est le début du dernier cycle /.../. Donc, je rentre dans mon dernier cycle. Je me suis dit: c'est quoi, les cinq cycles que j'ai eus avant? Je me rends compte que c'est très organisé dans le temps: premier cycle jusqu'à 12 ans: on naît, on grandit, tout va bien. Après, deuxième cycle de 12 ans jusqu'à 24 ans: et là, je vois des choses incroyables... Une chance, voilà. Je nais dans une famille d'artistes; j'ai un père qui est peintre, qui adore le théâtre, et qui quand il était étudiant, gagnait sa vie en faisant le hallebardier dans un théâtre à Paris. Donc il adorait le théâtre, il allait tout le temps au théâtre, il m'emmenait avec lui, et quand j'étais petit - jeune on va dire - j'ai eu la chance, grâce à lui, avec lui, d'assister aux représentations de tous les théâtres expérimentaux qui sont arrivés en France. On est en plein 68, 70, et donc en France on a le Living Theatre, le Bread and Puppet Theatre ... je dis ça, si vous connaissez pas, c'est pas impossible, Brad Theatre, vous avez entendu parler? Grotowski? Peter Brook? ... À l'époque, le Théâtre des Nations, Renaud- Barrault, c'était comme si

c'étaient les premières rencontres internationales ... Los Campesinos du Mexique – et toutes ces troupes expérimentales ... /.../ le Théâtre de Nancy avec Jack Lang...

Il y a eu tout à coup en France une incroyable quantité de troupes de théâtre qui sont venues, et moi, comme enfant, j'ai vu, j'ai participé à des spectacles où déjà la notion de quatrième mur – Pouf! – explosait. Texte traditionnel - Pouf! - Explosait. Performance – on était en plein dedans, toujours des troupes, avec des leaders charismatiques, des corps, des acteurs qui ne disaient pas des textes, des acteurs dans leur corps, des acteurs dans l'espace, des acteurs qui jouaient n'importe où – ici, enlever toutes les chaises, éteindre les lampes, mettre des bougies – enfin, une notion du théâtre extrêmement avant-gardiste, pas du tout traditionnelle, et ... je me souviens, le Living Theatre racontait déjà la mythologie avec des marionnettes, en racontant ... en utilisant l'énergie du public ; et ils s'étaient installés dans un ring de boxe ... Vous voyez déjà : dans la pensée, le théâtre, c'est fini. La troupe, c'est formidable. Et tout le reste, c'est vieux!

Quand moi je me suis dit « Je veux faire du théâtre », je n'allais certainement pas faire la Comédie Française, qui était un cimetière à l'époque, et il n'y avait rien d'autre. Rien. Donc, je rêvais de faire du théâtre expérimental. Et donc je suis allé voir la seule personne avec qui c'était possible d'avoir un contact. C'était Peter Brook, et je lui ai dit « Je veux faire du théâtre expérimental ; je veux travailler avec vous ». J'avais 17 ans. Et il me dit : « Oui ... c'est intéressant ... C'est bien, mais voilà : va travailler d'abord et tu reviendras me voir quand tu seras... quand tu pourras venir travailler avec moi, car tu es un peu jeune... Va faire l'Ecole Lecoq ».

Alors je vais faire l'Ecole Lecoq qui à l'époque était le seul endroit où on pouvait faire du théâtre un peu original. Et alors chez Lecoq on faisait du mime, du clown, de la tragédie grecque, de l'espace, du corps... Tout, mais pas de texte. Jamais on n'a parlé de texte. Et la voix, on ne la travaillait jamais. C'était une école ... silencieuse, enfin...

Quand je suis sorti de cette école, que j'ai trouvée extraordinaire, merveilleuse, je me suis dit : « Mais ... il manque quelque chose, quand même, là... » Il faut dire des choses, quand même, non ? ... au théâtre. Il faut dire des choses ». Donc je me suis intéressé au théâtre contemporain, avec du texte, des choses expérimentales ... /.../ J'ai travaillé avec

un auteur de théâtre français qui s'appelait Bernard-Marie Koltès, qui était un des premiers grands auteurs du renouveau du théâtre français – j'ai travaillé avec lui sur des monologues, des choses comme ça – et tout ça, c'était très bien. Mais j'avais un grand défaut: je ne pouvais pas apprendre des textes par coeur. Koltès, il s'en fichait complètement. Mais le metteur en scène ... il s'était arraché tous les cheveux («Abbi, c'est pas possible ... Tu changes le texte tout le temps ...»). Donc je me suis dit: «Tiens, c'est intéressant. Je veux faire du théâtre expérimental; je veux travailler en troupe; je ne peux pas dire un texte qu'un auteur écrit pour un metteur en scène ... Il faut que je fasse autre chose».

Et là, c'était l'époque où Peter Brook était revenu d'Afrique avec son premier théâtre expérimental qui s'appelait «The Carpet Show», qu'il avait tourné partout en Afrique. Et c'était très simple: c'était un tapis, les acteurs d'un côté, un percussionniste de l'autre, le public tout autour, et lui, dans un coin, comme ça ... /silence/ Voilà. C'était extraordinaire! ... Des improvisations ... et tout ce qu'ils faisaient, c'étaient des contes: des contes africains qu'ils avaient ramenés d'Afrique. (...) Et ça, j'ai vu ça, et j'ai dit: «Ça ... mais ça, c'est ce qu'il faut faire. Il y a tout là dedans». Il y a la troupe, il y a la liberté, il n'y a pas de texte, et il y a une histoire, il y a de la musique. Et le public, il était ... Je n'avais jamais vu un public captivé comme ça!

Donc je suis retourné voir Peter Brook et je lui ai dit: «Bon, maintenant ça y est. Je suis grand, je suis fort, j'aime beaucoup ce que vous faites. Est-ce que je peux venir travailler avec vous?» Et il m'a dit non.

Alors j'ai auditionné pour un rôle. C'était l'époque où on commençait le *Mahabbaratta*, qui a duré pendant 15 ans. J'ai essayé d'avoir un rôle là, et puis je ne l'ai pas eu. Il m'a dit «Non ... c'est pas pour toi ... Voilà. Fais autre chose. Trouve ton chemin tout seul. Voilà». Et ils sont partis en Inde et je me suis retrouvé tout seul, et donc j'ai fait ma première troupe, La Compagnie. Je me suis dit: «Je veux être une compagnie, je veux faire du Carpet Show». Et j'ai fait ça.

C'était 1980, je ne savais même pas que les conteurs, ça existait. J'avais juste pour Carpet, quatre acteurs, un musicien. J'avais copié exactement comme ils avaient fait: un conte africain, un conte de l'Inde. Ma mère était norvégienne; elle adorait les contes et elle m'avait donné

un conte norvégien... Et je me suis retrouvé à faire du Carpet Show. C'était formidable! Vraiment, c'était une aventure extraordinaire.

Un jour, il y a un homme qui vient me voir et qui me dit : « C'est ... c'est très bien, euh ... ce que tu fais ; c'est du théâtre, du conte, tout ça, mais ... un conteur, c'est pas ça ! » Je dis : « Mais ... qu'est-ce que ça veut dire « un conteur c'est pas ça ? » Et il me dit : « Conteur, c'est pas ça. Ça, c'est du théâtre ». « Et alors ? » Et il me dit : « Mais toi, tu veux être conteur ». Je lui dis : « Ah bon ?... Je savais pas, je euh ... » ; « Oui, tu veux être conteur. Viens me voir la semaine prochaine ».

Et la semaine prochaine je vais le voir, et cet homme, c'était Bruno de La Salle. Et il avait tellement envie que tout le monde devienne conteur, qu'il cherchait partout des victimes. Et il m'avait trouvé et il me dit :

« Ecoute. J'ai envie de raconter ; j'ai envie d'être conteur. Il faut en faire un métier. Il faut raconter des contes, mais en France, c'est pas possible, parce que tout le monde pense que c'est pour les enfants. Donc, il faut faire quelque chose de formidable!... On va raconter *L'Odyssée* d'Homère!... On va raconter ça pendant toute la nuit. Ça va durer dix heures. Mais moi, je suis tout seul. Je ne peux pas le faire. Mais toi, t'as déjà une troupe. Moi je suis seul, j'ai l'idée, j'ai un producteur, j'ai la radio - France Culture - mais j'ai pas de troupe. Toi, t'as une troupe et tu ne sais pas ce que c'est conteur. Alors, vient avec moi et puis tu vas apprendre ». Et on a travaillé ensemble pendant sept ans , avec Bruno de La Salle, et on a essayé de raconter « traditionnellement » des épopées. On a raconté *Les Mille et Une Nuits*, *La Quête du Graal*, en deux fois, et puis *L'Odyssée*.

Et puis, à cette époque, quand on a fini ce travail ... (c'était un travail formidable, avec la musique ; on était très nombreux) et c'était en même temps que ça, les sept premières années... c'est le moment où, tout à coup, on a rencontré tous les conteurs : Pépito Matéo, Muriel Bloch, Nacir Kémir, Catherine Zarcate... enfin... les premiers conteurs en France. C'est pendant ces sept années où avec Bruno on faisait des épopées, que les premiers conteurs sont apparus.

Donc il y a deux choses parallèlement. : il y a eu cette aventure avec Bruno et le CLIO, et en même temps, il y a eu cette apparition d'un groupe de conteurs qui ont tous dit : « Nous, on veut raconter des histoires. On veut être conteurs ».

Et c'est là où je dis que ce qui était assez étonnant, c'est que je pense que tous les gens qui étaient là avaient tous une histoire extrêmement différente. Mais tous avaient envie d'une chose: c'était de raconter des contes. Il y avait quelque chose de l'amour des histoires, en se disant, «c'est quand même incroyable que ces histoires ont toutes été volées par le théâtre, la littérature ... tout le monde; et qu'il n'y a plus personne pour les raconter; et c'est tellement plus beau quand c'est raconté sans images, sans théâtre, sans rien». (Au début, c'était très puriste).

J'adore quand quelques-uns d'entre vous disent «sans artifices»: la musique? un artifice; le micro? un artifice; la scène? un artifice – c'est ce que vous nommez dans vos communications. Pouff! Alors : sans artifices. Est-ce possible? D'après ce que disait Anne-Sophie Haeringer ce matin, le meilleur moyen pour raconter la vérité, c'est de faire de l'artifice. (Si j'ai bien entendu ce que tu as dit). Donc, sans artifice, c'est dramatique. Au contraire, il faut qu'il y ait de l'artifice! Mais lequel?

C'est là où le conteur devient chercheur. Il n'y a pas ... personne n'a la solution. Personne ne sait quel est le bon artifice et personne ne sait quelles sont les bonnes histoires à raconter. Ça change tout le temps. Donc, on change de répertoire, on change d'artifices, des fois on fait des bonnes relations, des fois des relations difficiles. Et au fond, notre métier à nous, depuis cette époque où on a fait toutes ces épopées avec Bruno – donc depuis 20 ans – c'est de chercher quelle est la relation entre une impulsion de narration, un récit et la forme qu'il va prendre. Et là, c'est ... il y a pas de règles. Tout le monde cherche. Le premier qui trouve, il téléphone aux copains et il leur dit «Ça y est! J'ai trouvé le bon truc».

Par exemple: l'exemple que tu prends de Fred Pellerin, pour moi, il n'a rien d'exceptionnel. J'en connais dix autres qui sont aussi bons que lui. Mais pourquoi lui, il a du succès? ... Personne ne sait. C'est un mystère total. En France, j'en connais un qui est bien meilleur que Fred Pellerin. On n'a pas encore fait une étude sur lui. Mais il n'a pas le même succès que Fred Pellerin... Pourquoi? Pourquoi Fred Pellerin, par exemple, n'a pas un autre Fred Pellerin? Eh non, il n'y en a pas. Il y a lui, et puis lui, ça marche; et l'autre, qui est à côté, ça marche pas, ou ça ne marche pas à ce niveau-là. C'est un mystère ... Et des fois nous, on fait un spectacle qui marche formidablement bien, et on en

fait un deuxième et ça ne marche pas du tout. Et on comprend pas. On ne comprend pas pourquoi la relation entre le fond, la forme et le public et l'endroit où l'on est, marche ou ne marche pas. Donc, on est des chercheurs : on est en train de chercher. Ce n'est même pas sûr, d'ailleurs, que ça va s'appeler «conte»...

« Conte », « conteur » ... En France, on a passé des semaines à discuter ça ! C'est barbant !... Est-ce que tu es conteur ? Est-ce que c'est du conte ? Est-ce que c'est « l'art du conte ? », « Est-ce que c'est l'art de la parole ? », « l'art du récit » ? – Mais... on s'en fout ! À un moment, on s'en fout . C'est pas là la question. Est-ce que c'est bon ? Est-ce que c'est intéressant ? Est-ce que c'est vivant ? Est-ce qu'on est passionnés ?

Alors. J'ai trouvé un livre d'étude fantastique sur les épopées africaines : les griots. L'art du griot, c'est de réveiller l'enthousiasme. *Epos* : enthousiasme. Donc, ils ont fait des études sur tous les collectages anthropologiques de toutes les épopées d'Afrique de l'Ouest, et même d'Afrique du Nord et d'Afrique Centrale. Et ils se sont dit : « C'est curieux... Pourquoi est-ce qu'il y a des cultures où il y a des épopées, et des cultures où il n'y en a pas ? » Là, quand les chercheurs anthropologues se mettent au travail, c'est pas de la rigolade... Ils travaillent sérieusement ; ils étudient, ils comparent, ils cherchent... Pourquoi les Ganéens n'ont pas d'épopée ? Pourquoi au Bénin il y en a ? Pourquoi en Côte d'Ivoire il n'y en a pas ? Pourquoi ? ... Ils cherchaient partout à comprendre pourquoi, pourquoi. Eh bien, ils sont arrivés à une seule conclusion (...). La seule conclusion, c'est qu'il y a des épopées où il y a des conteurs. /silence/ ...Intéressant, non ? Pour qu'il y ait des épopées, il faut qu'il y ait des conteurs qui racontent les épopées et qui déclenchent l'enthousiasme du public. S'il n'y en a pas... il n'y a pas de texte.

Alors du coup, on réfléchit : qui décide qu'il y ait un conteur quelque part ? (Ça commence à devenir politique, donc ça va intéresser la discussion de tout à l'heure sur l'engagement...). Qui va décider qu'il y ait un conteur quelque part qui va porter une épopée et l'enthousiasme du public ? (Par exemple, pour Fred Pellerin, c'est lui-même et son succès ; ou la société de l'humour). Qui va décider que quelqu'un avec une épopée de controverse, une chose difficile à entendre, pourra avoir

une place et sera entendu par la population? Qui va le décider? Ça pose des questions complètement politiques.

Pourquoi nous, on est subventionnés en France? Pourquoi on est soutenus pour être artistes, être libres et dire ce qu'on a envie? Pourquoi Leonardo da Vinci a toujours été payé par la Papauté pour être un artiste? Aucun artiste n'a vécu de l'argent de ses spectacles. Ça n'existe pas. Il a toujours été soutenu par un pouvoir et ce pouvoir lui a demandé quelque chose.

Alors: est-ce que quelqu'un nous demande quelque chose à nous? Est-ce qu'on nous demande de porter des textes, des épopées, ou est-ce que c'est nous, tous seuls, qui décidons? ... /.../ Qui me pousse? Quelqu'un qui décide pour moi? Pourquoi j'ai de l'argent pour travailler et raconter des choses? Pourquoi certaines marchent, certaines ne marchent pas? Est-ce que je peux être plus provocateur? Est-ce que je peux raconter des choses vraiment dérangeantes pour la société? ... Qu'est-ce que je vais porter comme épopée?

A l'époque des épopées, c'est pas compliqué: tous les textes parlent toujours de la guerre. L'enthousiasme, c'est pour lever une population pour attaquer une autre. C'est toujours ça, l'épopée... Mais s'il n'y a plus ça, qu'est-ce qu'on est, nous? Qu'est-ce qu'on va porter comme souffle? ... Moi, ça me questionne beaucoup.

Et puis, après, il y a la question de la forme. Alors ça, la forme, c'est vraiment une question intéressante. Dans notre système français, c'est intéressant, on a ... on peut ... voilà, j'ai fait une compagnie et j'ai été subventionné pour faire un spectacle tous les ans. Donc, tous les ans, j'avais l'argent pour faire un spectacle, et pendant mon ... quatrième cycle de 12 ans, j'ai fait tous les ans un nouveau spectacle et à chaque fois j'ai essayé de trouver un fond, une forme, nouveaux, pour chercher ... alors j'ai essayé, tiens... le corps: c'est important le corps, quand on raconte. Les gens pensent qu'on ne nous regarde pas quand on raconte... C'est pas vrai. Le corps est très très important; plus important même... Il paraît que quand on regarde quelqu'un et on écoute quelqu'un raconter, 70% s'intéresse au corps, 30 seulement à ce qui est dit.

Donc, moi j'entends ça, je dis «je veux savoir», alors je vais travailler avec des danseurs, des mimes, la corporalité, je cherche. Je fais un spectacle avec ça.

Après, je lis une chose merveilleuse dans le *Kalevala*, une épopée de la Finlande. Je vois dedans que l'instrument, le kantele, qui est l'instrument qui sert au barde à raconter le Kalevala, est fait avec cinq notes. Et les cinq notes sont les notes pentatoniques de la gamme qui gère les harmoniques. Et que le conteur, avec son instrument, doit faire vibrer son corps entre les pieds, le bas du ventre, le plexus, la gorge, la tête et le sommet, qu'il doit être accordé comme le Kantele, comme l'instrument, et l'instrument est raconté dans l'épopée comme l'instrument de la création du monde. Je me dis : « Mais... si c'est là dans l'histoire, c'est que c'est quelque part ». Donc j'ai cherché dans le corps; on a essayé de s'accorder, l'instrument, la musique /.../. Alors, l'instrument ça peut faire ambiance, mais ça peut être beaucoup plus que l'ambiance, parce qu'il y a les cinq notes, les cinq notes du pentatonique qui sont les cinq notes qui correspondent à la résonnance du corps, et qui fait qu'on est accordé; et donc si je suis accordé quand je raconte ... là il y a quelque chose de très intéressant ...

C'est les hindous qui sont les grands spécialistes de l'organisation de la pensée. Ils disent que si le sens et le son – donc le fond et la forme - sont accordés, donc si le conteur est accordé entre ce qu'il dit et comment il le dit, il provoque chez ceux qui écoutent une réaction objective. Donc, s'il est accordé pour l'enthousiasme, l'*epos*, il génère chez ceux qui écoutent l'enthousiasme et l'envie d'agir. S'il est accordé dans la saveur érotique, il va déclencher chez ceux qui écoutent un sentiment d'amour et un sentiment de gaieté. Si le conteur est accordé dans une dimension et dans une saveur fort ... furieuse, il va déclencher chez ceux qui écoutent la colère; ou alors le chagrin. /.../ Tout à coup l'émotion qui est accordée dans le corps du conteur est suscitée dans le public. Si celui qui raconte est dans un sentiment héroïque, chez vous, ça va être l'émerveillement. Vous avez été émerveillés. Et si je suis dans une saveur ... terrible, horrible, chez vous ça va être l'horreur, la terreur et le dégoût. Moi, j'ai lu ça un jour – c'est une étude théorique sur le théâtre et la poésie en Inde.

Je me suis dit : « Mais, si c'est vrai... » Parce que quand-même, quand on dit : « Qu'est-ce qu'il y a de particulier dans le conte ? » ... Vous l'avez évoqué, tous, vous avez parlé de la relation, de l'interconnexion... mais qu'est-ce que c'est? C'est une phase, c'est un aimant, c'est-à-dire que moi, je génère quelque chose, je me mets dans un état

tel, qu'immédiatement chez vous, vous ne pouvez pas rester passifs. Vous êtes obligés de ... vous êtes obligés de vous ... ou alors vous sortez. Ou alors vous évitez, vous ne voulez pas. Quand on raconte, on voit des gens dans le public... celui qui ne veut pas. Il sent qu'il est attiré mais il veut pas, intellectuellement. Alors il se recule, puis il baisse la tête. Il commence à ... Et puis, à côté de lui, il y a sa femme, en général, qui elle, est ... comme ça, et puis elle est comme ça, plus il est ... Donc il y a quelque chose là, je me dis «Tiens, c'est quand-même ... c'est une science objective...»

Raconter, c'est objectif; c'est pas juste des jolies histoires, etc., il y a une science derrière ça. Une science qui est à chercher, qui est à découvrir. Alors, voilà ce que je fais à la Maison du Conte.

Donc, mon cinquième cycle, il y 12 ans, on m'a demandé, on m'a dit : « Maintenant... les vieux, c'est bien, les jeunes, qu'est-ce qu'on fait ? » Et alors on a essayé de faire des stages. Pepito en a fait un, moi j'en ai fait un, Muriel en a fait un... On a fait le premier stage, c'était ... toute la France était là pour s'inscrire ... un stage avec Pepito Matéo, un stage avec Abbi Patrix... Ah, Formidable ! On s'est dit « Oui, c'est une bonne idée ». On fait un deuxième stage, et ... « Bon, on en a fait, ça va. On a déjà travaillé avec Pépito Matéo. Une fois, ça suffit, hein ? ... Oh bon, peut-être avec Abbi Patrix, mais enfin ... c'est la même chose ; ils se ressemblent. .. C'est les mêmes, c'est pas grave... » Voilà. Donc, au bout du troisième stage, il n'y avait plus personne. Alors on s'est dit « Alors là... A quoi ça sert de faire une Maison, une école, s'il n'y a personne qui vient ? Et alors, j'ai fait comme ... vous connaissez l'histoire du chasseur avec les canards ? ...

C'est dans la forêt. Il y a une forêt avec des arbres, puis il y a un petit lac, et puis il y a plein de canards sauvages sur le lac, qui sont là. Et puis il y a un jeune chasseur qui arrive : /et crie/ « Ça ouais ! Il y a des canards ! Super !... » Il pousse les arbres, il arrive, Pan pan pan pan... Et les canards ... ils sont tous partis. Il fait : « Oh zut ! J'en ai tué aucun ». Or il est là, il se retourne, et puis il y a le vieux chasseur qui est là, assis, et à côté de lui il y a une branche de bois. Et sous la branche de bois il y a un fusil. Et le vieux lui fait : « Ah... / l'appelle / : « Assieds-toi là. Attends. Il faut attendre. Laisse venir ». Alors il attend, il attend,

et ça dure, ça dure ... Les canards reviennent, se posent... «Attends!... Laisse venir... Attends!» Et puis au bout d'un moment les canards, sur le lac, se retournent vers eux, et puis ... les canards, c'est comme tous les animaux; c'est très curieux! Si tout est calme, ils se disent: « Mais, pourquoi il y a ces deux qui sont là»? Et alors les canards s'approchent, et dès que les canards s'approchent, le vieux fait ... pan pan pan pan! Six canards d'un coup!

Et voilà. Dans la vie, c'est comme ça. «Laisse venir... Laisse venir... Ne cours pas après». Alors, on a fait ça à la Maison du Conte. /.../ Plutôt que de s'agiter en disant: «Ouais, on va faire une Maison du Conte, on va faire un truc formidable! Venez tous! Venez tous!», on s'est mis /.../ ... on a attendu, on a laissé venir, on a commencé à ouvrir les portes, à dire que... voilà... à dire que là on ferait pas des stages, on ferait de la recherche; qu'il faudrait pas payer, qu'on pourrait venir participer... et puis on a attendu... Et petit à petit ... c'est venu. Maintenant il y a ... cinquante - au moins - conteurs qui sont venus travailler avec nous. /.../ Mais c'était cette idée de dire «on ne sait pas ce qu'on fait». Il y a une génération spontanée qui est là, on a envie de transmettre. Mais finalement la chose la plus intéressante, c'est de chercher... ensemble. Et quand on cherche avec un groupe, on trouve des choses étonnantes, qu'on ne trouve pas seuls; et donc, dans cette Maison, c'est des ateliers de recherche. Et c'est en cherchant qu'on trouve. Et c'est pour ça que je ... moi, j'ai pris cette phrase, qui n'est pas de moi, qui est «La meilleure manière de transmettre, c'est de transmettre ce que l'on cherche.»

Donc moi, je continue à chercher. Je cherche avec des jeunes. Et ensemble nous cherchons sur toutes ces questions dont on a parlé - qui sont des questions sans fin pour les artistes - c'est-à-dire d'abord sur le fond: Qu'est-ce qu'on raconte? Pourquoi on raconte ça? Pourquoi tu racontes ça? D'où ça vient? C'est quoi ta motivation? Et puis aussi sur des choses... on aime beaucoup travailler sur des choses impossibles, en disant «Mais... pourquoi raconter des choses faciles? Ça, tu peux faire tout seul. Mais si tu viens là, essaye de travailler des choses impossibles: des rêves, des textes incroyables, qui ne sont pas faits pour le conte, théoriquement». Essayer des choses surprenantes. S'intéresser évidemment à tout ce qui est conte traditionnel, des épopées, pourquoi on ne les raconte plus. Il faut savoir ce qu'on ne fait pas. C'est important.

Trouver des récits... par exemple là, on va rentrer, et moi la première chose que je vais faire (Anne-Sophie va m'aider), c'est de dire à tout le monde: «C'est quoi le microrécit?» Ils vont tous me regarder «Quoi?...» - «Le microrécit. Vous ne savez pas ce que c'est le microrécit?! Et vous êtes conteurs!... Eh ben, bravo!» Je leur donne le site (?), Anne-Sophie va leur faire une conférence, on va inviter Pépito qui va provoquer des choses... On va travailler comme ça. On utilise toujours tout ce qui vient, tout ce qui apparaît ... et le transformer en atelier. Et puis, on s'intéresse à la question du corps, de l'espace, la relation à l'acoustique, au son, à la voix, l'improvisation... Et puis, c'est une manière contemporaine de faire que les choses évoluent, avec leur réalité, avec les êtres et avec le présent.

Et je finirai juste sur une petite anecdote (...) Je pense que moi, pendant des années, j'ai toujours rêvé un jour que je rencontrerais une tradition. Vivante. C'est comme un rêve, une nostalgie... J'ai été en Afrique, énormément, pendant dix ans. J'allais tous les ans en Afrique. Je recontrais des griots; ils connaissaient toujours plein de musiques, plein de choses, mais ... ils ne connaissaient plus les récits et tout ça... J'ai été en Egypte, j'ai été en Inde, j'ai été partout... Je cherchais. Et puis à un moment, je crois que je me suis dit: «Bon... c'est tranquille; ça n'existe pas. C'est fini. C'est pas grave... Comme ça, voilà... c'est ça».

Et alors, s'il y a un endroit auquel je ne pensais pas, c'était la Chine. D'abord, c'était fermé complètement... Et puis tout à coup, je tombe sur cette femme qui a passé toute sa vie à étudier un dialecte dans le Hanzhou qui est à quatre heures de Shanghai, dans les terres. Je lis ce livre, et je dis: «Mais c'est pas possible!... Cette femme, elle a passé toute sa vie, elle a traversé la Révolution Culturelle, elle a vu des Maîtres Conteurs dans une école de contes, et maintenant elle parle d'un jeune qui a 30 ans, qui est vivant, et qui a fait la connexion avec tous les vieux». /.../ Donc, je vais la voir, je parle avec elle, et elle me fait un troc. Elle me dit: «Je t'emmène en Chine, si tu veux, si ça t'intéresse. Je t'emmène rencontrer ce conteur. Mais en échange, tu réussis à l'inviter en Europe, pour qu'il voie ce qui se passe en Europe».

Et donc, c'est ce qu'on a fait: j'ai été en Chine le voir raconter dans sa maison de thé, avec sa tradition, ancestrale- 400 ans de tradition - où il répète la même chose, de la même manière; et lui, il est venu chez

nous, et il a raconté – on a fait une rencontre autour de lui. Et puis je lui ai demandé un jour de faire un workshop public (ça c'était en Suède, parce qu'on avait fait une tournée, on était en Suède, en Ecosse et en France) et je lui avais demandé... je lui ai dit... (bon, alors : il m'appelait «Master». Il disait: «Toi tu es Master, je suis jeune, je suis ton apprenti». /Rires/ Alors je l'avais vu raconter et je dis «Oui, oui... c'est ça si tu veux... très bien ...»). Et puis un jour je lui dis: «Ce qu'il faudrait, c'est que tu expliques ta technique. Il faudrait que tu fasses un Masterclass public et c'est moi ton élève». (Ça, il trouvait ça très drôle). « D'accord ». Et il a commencé à expliquer comment il avait appris l'art du conte en Chine, avec son maître, et c'est ... c'est merveilleux parce que c'est l'opposé de tout ce que je viens de raconter. L'opposé ! Mais quand on arrive à la fin... on arrive au même endroit. /.../ ^[3]

³ Dernières phrases de la conférence non enregistrées.

LE CONTE AUJOURD'HUI

Revisiter le partage entre tradition et performance

Anne-Sophie Haeringer*

as.haeringer@gmail.com

Une culture est bien morte lorsqu'on la défend au lieu de l'inventer

Paul Veyne, *Leçon inaugurale au Collège de France*

DIRE « RENOUVEAU DU CONTE », c'est être en mesure, sinon de faire l'histoire du phénomène, à tout le moins d'exposer un certain état du savoir qui permet de le définir en termes de reprise actuelle d'une pratique ancienne.

263

.....
LE CONTE AUJOURD'HUI
.....

Anne-Sophie Haeringer

En ce qui concerne le « néo-contage » comme l'appellent certains, il est bien évident qu'il prend des formes différentes de celles de la narration traditionnelle, essentiellement rurale, familiale ou villageoise, alors que le nouveau conte est un phénomène urbain. Le conteur de village est issu du groupe social auquel il s'adresse et puise son répertoire dans un fonds commun. Ce n'est pas le cas du néo-conteur, dont les liens sociaux et culturels avec son public sont beaucoup plus lâches. L'origine étrangère de certains conteurs professionnels en France (Maghrébins, Africains...) rend cette distance encore plus grande; eux-mêmes proches d'une tradition orale encore vivante, ils doivent la « faire passer » à un public qui l'ignore, on voit donc que rien que l'établissement du contact entre conteurs et auditeurs, immédiat en milieu traditionnel, pose aux nouveaux conteurs un certain nombre de problèmes. (Calame-Griaule, 1991 : 12)

* Chercheure associée au Centre Max Weber, équipe Politiques de la connaissance, Universités Lyon II et Saint-Étienne, France.

Dans son allocution introductive au colloque éponyme, Geneviève Calame-Griaule commence par ce qu'elle tient pour assuré, ce savoir qu'elle a patiemment élaboré à partir de la société dogon, suivant lequel le conte traditionnel s'inscrit dans un espace communautaire qui lui assigne une fonction sociale, celle de transmettre les règles de la société et d'ainsi perpétuer le groupe. Cette reprise – la mienne comme la sienne – est schématique. Elle permet que les regards se portent de l'autre côté de la flèche du temps. L'ethnologue ne peut en effet que constater que cette acception du conte attaché à la communauté est prise de court par le pluralisme et l'éclatement des communautés considérés comme caractéristiques de la modernité. Il lui faut donc revoir la définition du point d'attache du conte – si ce n'est plus la communauté, qu'est-ce alors ? –, en même temps que la place qu'elle lui ménage. La communauté n'est plus. Mieux dit, il n'y a aujourd'hui plus de totalité préexistante, intégrative ou exclusive, mais une entité indéfinissable à l'avance, qui résulte de la performance contée. Le changement est de taille. La communauté ne peut plus être pensée comme une ressource sur laquelle les conteurs s'appuient. Elle est ce qu'il s'agit de faire advenir, un produit.

En exposant succinctement les termes de ce partage, j'entends amorcer un changement de focale et proposer, non de contribuer à écrire l'histoire du renouveau du conte, mais de considérer cette histoire comme constitutive du phénomène. Car cette version selon laquelle le conte d'antan est attaché à la communauté est d'abord un résultat, quand bien même elle est d'ordinaire érigée en point de départ dont découlent ses redéfinitions contemporaines, par exemple sous la forme d'un conte plus spectaculaire ou artistique. Cette version est le produit de la rencontre entre les conteurs extra-occidentaux et les anthropologues^[1] et, en tant que produit, elle peut alors instruire son renouveau comme lieu commun.

Dire re-nouveau du conte, c'est d'abord énoncer un oxymore^[2] et, de ce fait, remettre en cause la ligne, chronologique, qui nous fait passer du passé au présent. C'est ouvrir à un temps et un espace qui

¹ C'est là ce que je montre dans la première partie de ma thèse : « Domestication. L'arrondissement du conte par les savoirs savants » (Haeringer, 2011).

² Je dois cette remarque à Antoine Hennion (2006).

sont davantage circulaires. Lors, il y a lieu de considérer que la performance n'est pas (seulement) du côté de la Modernité, mais aussi bien de la Tradition. Si l'on entend « performance », non pas dans le sens réducteur que ce terme a en français – comme lorsqu'on parle d'une « performance artistique » –, mais dans le sens, fort, qu'il a en anglais – que l'on traduit parfois par performance ou en recourant à l'anglicisme « performing » –, le terme désigne alors un faire ou un faire advenir. Ainsi comprise, la performance ne caractérise pas un nouvel état, moderne, du conte, mais tout le travail que le conte requiert chaque fois pour apparaître à nouveau. Mon propos consistera ainsi à montrer comment ce sont aussi bien la tradition et le « conte traditionnel » qui demandent à être performés.

Trois situations viendront mettre à l'épreuve cette perspective. La première s'intéressera à la manière dont des conteuses de la Forêt des Contes en Vocance (Ardèche, France), s'appuient sur cette acception du conte comme attaché à la communauté pour organiser des ateliers auprès de groupes de femmes issues de l'immigration. L'on verra alors comment ce conte n'est pas déjà donné mais demande à être produit, autrement dit que c'est à condition de réinventer la tradition qu'elle peut advenir. Prenant acte de ce que l'écriture induit un nouveau rapport à l'archive, la deuxième situation examinera comment ce changement de mode de communication permet que se déploie une acception de la transmission, et donc de la tradition, comme transport sans transformation d'un objet dans le temps et dans l'espace. Mais elle montrera surtout qu'il n'y a pas lieu d'associer trop vite l'écriture à cette tradition entendue comme conservation. La relecture que je proposerai de la découverte par Jack Goody des variations du Bagré montrera comment c'est finalement l'écriture qui a permis à l'ethnologue d'entendre la tradition changer. Enfin, la troisième situation prolongera les deux précédentes en faisant valoir tout l'intérêt qu'il y a à penser l'héritage comme un problème plutôt que comme une solution.

La tradition est un résultat et non une origine

La Forêt des contes en Vocance (Ardèche, France) met en place à partir de la fin des années 1990 un « projet d'insertion de femmes immigrées par le conte ». Plusieurs postulats sous-tendent la réalisation de ce

projet. Celui qui retient mon attention ici peut être énoncé comme suit : pour pouvoir insérer des femmes immigrées grâce au conte, il faut que celles-ci soient dépositaires de contes de leur culture d'origine. Or mes observations montrent chaque fois que ce présupposé n'a rien d'une évidence en ce qu'il demande à être produit. Ces femmes immigrées ne sont pas déjà conteuses. C'est grâce aux innombrables efforts déployés par l'association qu'elles pourront finalement être considérées comme telles.

Pour donner à voir cette production de la tradition, j'évoquerai quelques-unes des déconvenues auxquelles l'association a été confrontée. D'abord, pour faire venir ces femmes aux « rendez-vous du conte » ouverts dans le cadre de ce projet, l'association doit invoquer bien d'autres arguments que le seul amour du conte. Sur les tracts que les conteuses de la Forêt des Contes en Vocance ont rédigé, il est aussi bien question d'ateliers qui permettront à ces femmes de « perfectionner [leur] français » ou d'aider « [leurs] enfants à progresser en milieu scolaire ». Le projet ne concerne donc pas seulement des conteurs ou amateurs de contes mais aussi bien des immigrés soucieux de leur insertion ou des parents attentifs à la scolarité de leurs enfants.

Ensuite, force est de constater que le « bon informateur » n'est pas toujours au rendez-vous, plus exactement qu'il ne présente pas nécessairement les caractéristiques qu'on attendrait de lui. Une des conteuses de l'association m'explique ainsi qu'elles ont eu beaucoup de difficultés à mettre en place le groupe avec les femmes d'origine maghrébine et que ceci est certainement dû à l'absence d'« anciens » au sein de ce groupe. Cette considération repose sur une acception suivant laquelle l'ancienneté est un gage de fidélité à la tradition et de meilleure connaissance de celle-ci. Néanmoins, une telle acception peut aussi être prise en défaut. C'est le cas, par exemple, lorsqu'à une séance réunissant les femmes d'origine turque, une dame âgée s'avère plus « moderne » que les femmes plus jeunes. D'une part, elle est la seule à porter un pantalon et à enlever son voile au début de la séance, d'autre part elle ne connaît pas plus de contes que les autres.

Et, lorsque les conteuses de l'association arrivent enfin à collecter des chants auprès des femmes d'origine cambodgienne, il s'avère que ces chants, tenus par celles-ci pour très anciens, datent en fait des années 1950 et sont des musiques de film quand ils ne sont pas des chants de

karaoké. Pour autant, il n'y a cette fois-ci guère que moi pour m'étonner de cette ancienneté toute relative et pour tenir ainsi à une conception de la tradition «à sens unique», qui «jou[is] (...) de tous les privilèges de l'âge en étant reconnue comme d'autant plus véridique et agissante qu'elle serait ancienne» (Lenclud, 1987 : 118).

Non seulement les conteuses se satisfont de ce qui m'apparaît – dans le cadre de cette acception linéaire de la tradition – comme de trop nombreuses approximations, mais elles en rajoutent. Certains artifices peuvent être exhibés. C'est le cas par exemple à l'école, lorsqu'une des conteuses de l'association présente le travail fait avec les femmes d'origine turque. La conteuse commente les grands panneaux illustrés, sur lesquels sont représentées les maisons telles que les femmes d'origine turque les leur avaient décrites : «avec des petites terrasses, des petites fenêtres, avec un jardin et un puits», ou encore sous leur forme troglodyte. Elle juge bon de souligner que l'étrange guirlande de liseron qu'elles ont ajoutée pour encadrer ces panneaux vient rappeler qu'il y a, aux dires des femmes d'origine turque, beaucoup de fleurs dans leur maison, quand bien même le liseron n'«est pas turc». Ainsi en est-il également des masques en papier mâché de poules ou de coqs. Ils sont là pour attester de ce que les poules et les coqs sont habituellement présents dans ces maisons.

Je pourrais continuer longtemps à faire la liste de toutes ces approximations et considérer qu'elles sont autant de mensonges et de tromperies. En nous faisant croire que ces femmes immigrées sont depositaires de contes de leur culture d'origine, en nous laissant penser que ces contes et ces chants sont tout à fait traditionnels, on nous ferait prendre des vessies pour des lanternes. Telle n'est pourtant pas la voie vers laquelle me mène l'accumulation de ces petits arrangements avec la tradition. Et c'est une tout autre lecture que j'aimerais défendre, suivant laquelle la tradition n'est pas un transport sans transformation, ni la fiction une illusion ou un mensonge. L'oxymore en lequel consiste le renouveau du conte rappelle que la tradition n'est pas à «sens unique» et que c'est aussi bien le présent qui fait le passé. La grossièreté de l'artifice vaut, en ce qu'elle accuse la distance du présent au passé.

En mettant en exergue ces arrangements, en donnant à voir les insuffisances de ces représentations, la conteuse de l'association assume le fait que la déviation est partie prenante de la transmission. S'il s'agit

bien d'authentifier l'Autre et, pour ce faire, d'adopter une perspective permettant de passer outre la grossièreté de certaines pièces exposées, c'est pour mieux en apprécier la proximité et donner davantage de valeur à la rencontre. À la manière des habitants du Bousquan évoqués par Alban Bensa qui, «le jour de la fête médiévale [de leur village], (...) recouv[rent ses murs] de papier crépon tandis que ses monuments font l'objet de maquettes en boîte à œufs peintes», le liseron et les masques ajoutés attestent de ce que «l'accès au vrai passe par le travail d'illusionniste de la communauté sur elle-même» (Bensa, 2001: 5). L'artifice n'est pas l'autre de la tradition, il est partie prenante de son avènement.

Quand l'écriture permet d'entendre la tradition changer

Il convient de prendre la mesure de ce que la définition de la tradition comme «conservation d'un contenu culturel» (Lenclud, *ibid.*) résulte d'un rapport à l'archive que seule l'écriture rend possible. Pour pouvoir stocker des contenus culturels, rien de tel en effet que l'écriture. En ce sens, et comme le remarque Gérard Lenclud, ce sont nos sociétés modernes avec leur obsession des archives qui sont les plus traditionnelles.

Ce paradoxe apparent a bien été remarqué par Jack Goody, en particulier lorsqu'il regrette que sa publication de deux versions du Bagné a permis aux récitants de développer un autre rapport de fidélité au texte que celui qui prévaut tant que la transmission n'est qu'orale. Grâce au texte écrit, les récitants peuvent désormais se prévaloir de l'autorité du texte publié – qui devient alors en quelque sorte canonique – plutôt que d'en réitérer la narration dans ses infinies variations.

Il existe maintenant deux versions écrites, que malheureusement certains commencent à considérer comme la vérité, comme l'orthodoxie, à cause du prestige de l'écriture et parce qu'elles ont été récitées par des ancêtres maintenant décédés. Une nouvelle mesure de la vérité, une nouvelle conception de l'archive a émergé. (Goody, 2007: 173)

Surtout, j'aimerais examiner plus avant l'argument de Jack Goody afin de ne pas associer irrémédiablement et trop rapidement cette acception de la tradition avec le bouleversement opéré par l'écriture. Certes,

le développement de l'archive et la production d'un texte canonique est impossible sans les outils de la «raison graphique» (Goody, 2002). Pour autant, l'écriture peut ouvrir sur une toute autre acception de la tradition³. Plus loin, elle peut permettre d'apprendre à entendre le caractère infiniment changeant de la récitation orale. Précisément, c'est grâce aux outils de la «raison graphique» que Jack Goody a su mettre en évidence la variabilité du Bagré. C'est là ce que j'aimerais montrer en reprenant les nombreux récits qu'il a faits de cette découverte.

Dans ses premiers travaux, l'ethnologue considère, en s'appuyant sur les affirmations des récitants eux-mêmes, que le Bagré existe sous une forme canonique et qu'il y a donc là «un bel exemple de mémorisation exacte dans une culture orale» (Goody, 2007: 65).

Lors de mes premiers travaux sur la longue récitation du Bagré des LoDagaa du Nord-Ghana, je le considérais comme archive. En d'autres termes, je pensais que c'était une énonciation relativement standardisée que les individus apprenaient par cœur et récitaient quand on le leur demandait, comme on pourrait apprendre à réciter *Le Paradis perdu* de John Milton, ou tout autre épopée française équivalente. C'est ainsi que les acteurs eux-mêmes voyaient leur situation: toutes les versions du Bagré, déclaraient-ils, étaient 'une' (*boyen*), quels que soient le lieu, l'occasion ou la personne qui le récitait. (*ibid.*: 173)

Cette conception pouvait d'autant moins être contredite que, à l'époque, Jack Goody n'avait pas d'autres outils d'enregistrement que sa propre prise de notes. C'est finalement avec l'apparition des enregistreurs portables que l'ethnologue va pouvoir prendre la mesure du caractère fort peu stabilisé du texte:

Quelques vingt ans plus tard, dans les années 1970, je retournai dans ce village et dans les villages avoisinants pour faire de nouveaux enregistrements avec mon collaborateur et coauteur Kum Gandah, qui, en tant que

³ Mon propos s'inscrit ici à la suite de la perspective pragmatiste développée notamment par Béatrice Fraenkel (2001) et qui remet en question la lecture trop unilatérale de Jack Goody suivant laquelle l'écriture, ou la «raison graphique», sont d'abord des opérations de «décontextualisation» (Goody, 2002).

membre de l'association, pouvait assister aux cérémonies elles-mêmes. Les magnétophones portables étaient maintenant disponibles, et nous pouvions enregistrer un grand nombre de versions sur place, pour les transcrire et les traduire par la suite à loisir. (...)

Nous avons constaté de grandes différences entre les versions. Elles étaient importantes même lorsqu'il s'agissait du même récitant enregistré à diverses occasions, et plus grandes encore lorsqu'il s'agissait de plusieurs récitants en une même occasion (car le mythe doit être récité trois fois à chaque cérémonie). Entre villages voisins (par exemple Birifu et Lawra, éloignés de quinze kilomètres), elles sont énormes. (*ibid.* : 66)

L'enregistrement des récits, en situation de narration et non, après coup, dans le colloque si particulier de l'ethnologue et de son informateur, plus loin, la transcription intégrale de ces enregistrements sont ce qui permet à Jack Goody de mettre en cause son appréhension du Bagré comme un texte immuable et unique. Ce qui m'intéresse davantage encore, c'est que l'ethnologue juge opportun de préciser à maintes reprises que deux éléments au moins auraient dû l'alerter depuis longtemps, y compris en l'absence de magnétophone.

Le premier est d'ordre théorique et m'intéresse peu ici^[4]. Le second est d'ordre empirique et tient à ce que certains énoncés du Bagré affirment combien celui-ci n'est pas seulement « boyen », mais aussi changeant :

Le premier [Bagré] que je pris en note, en 1950, encourageait les nouveaux venus, les néophytes à écouter et à apprendre le Bagré, et à affûter leur langue 'comme le perroquet'^[5]. Mais en même temps, il suggère que les initiés aillent assister aux performances non seulement de leur propre lignage, mais aussi de celles d'autres groupes, afin d'apprendre d'eux également. En d'autres termes, l'existence de la variation est reconnue. (*ibid.* : 173-174)

⁴ Jack Goody rapporte qu'il connaissait déjà les travaux de F. Bartlett et de M. Halbwachs mettant en évidence la différence entre la « transmission d'un énoncé oral et celle d'un message ou texte écrit » (*ibid.*, p. 174).

⁵ L'expression est tirée de Jack Goody, 1972, *The Myth of the Bagre*, Oxford, Clarendon Press, p. 36-37.

En concédant qu'il est passé à côté d'indices, ici des énoncés qu'il avait pourtant bel et bien notés, l'ethnologue renforce cette idée selon laquelle c'est grâce à la transcription patiente des séances enregistrées et aux comparaisons auxquelles elles ont ensuite pu donner lieu, qu'il a découvert l'existence des variations du Bagré. Dit autrement, c'est à partir du moment où il a pu se doter d'outils d'enregistrement «mécaniques»⁶, que le fait de variation lui est apparu. Quand bien même la première version du Bagré notée par Jack Goody reconnaît l'existence de variations, celui-ci a besoin de l'écriture pour voir ce que son oreille ne sait pas entendre.

C'est en quelque sorte comme si l'ethnologue manquait d'oreille et qu'il avait dû faire ses gammes, c'est-à-dire, dans le cas présent, en passer par un travail de comparaison terme à terme des textes entre eux. Pour entendre le Bagré changer, il faut avoir une oreille capable de l'entendre changer, et cette oreille est loin d'être donnée.

Penser la tradition comme un problème, ou comment travailler à *devenir conteur*

271

.....
LE CONTE AUJOURD'HUI
.....

Anne-Sophie Haeringer

Cette deuxième situation a mis en évidence la part de l'écriture dans la reconstitution, par l'ethnologue, du caractère infiniment changeant de la récitation orale. La troisième situation vient la prolonger en ce qu'elle s'intéresse également au travail qu'il faut fournir pour transporter un objet – le conte – dans le temps et dans l'espace afin de le rendre, ici et maintenant, à nouveau présent, mais non plus seulement du côté de la production d'un savoir universitaire (le conte de l'anthropologue) mais esthétique (le conte de l'artiste). Elle rend compte d'une expérience organisée par des conteurs regroupés dans un «Labo». Ce «Labo» est un groupe de travail et de recherche créé par un conteur français reconnu, Abbi Patrix. Il se réunit une fois par mois au sein de La Maison du conte, l'une des grandes instances de promotion du conte en France.

⁶ L'adjectif renvoie à cette opposition proposée par Jack Goody entre une «remémoration mécanique», rendue possible par les outils de la «raison graphique» et une «remémoration créatrice», en situation d'oralité (Goody, 1977).

Cinq conteurs sont assis derrière un tabouret rouge, les uns à côté des autres. Ils récitent toujours le même texte. Au besoin, ils s'aident du texte écrit dont un exemplaire est posé sur leur tabouret.

Face à eux, au même moment, une télévision diffuse l'enregistrement vidéo d'un conteur du Yangzhou (Chine), qui raconte la même histoire dans un dialecte local. Les deux narrations sont aussi synchronisées que possible. En prenant appui sur les images enregistrées, les cinq conteurs reproduisent, en miroir, les gestes de leur homologue chinois.

Cette scène est pour le moins étonnante. Je n'ai pas l'habitude de voir les conteurs du «Labo» travailler à partir d'un texte aussi stabilisé. D'ordinaire, leurs expériences procèdent d'abord par improvisation – éventuellement à partir d'un texte de conte déjà connu –, plutôt que par répétition à l'identique d'un texte, *a fortiori* de la gestuelle qui l'accompagne. Cette préséance de l'improvisation est en effet défendue par Abbi Patrix, le conteur qui organise et dirige cette expérience, comme un gage de la capacité du conteur à écrire dans le vif de l'oralité, en particulier en public où cela est si difficile, le conteur pouvant alors être tenté de se raccrocher à ce qu'il a préalablement fixé.

Qu'en est-il donc de cette expérience d'imitation qui pourrait, à bien des moments, sembler contradictoire avec ce souci de l'improvisation? Nos cinq conteurs seraient-ils en train de nous faire croire qu'ils peuvent conter comme un Chinois?

À cette dernière question, je réponds par la négative et propose, pour ce faire, un détour par cette «fable» racontée par la philosophe Vinciane Despret qui se demande, au début de son enquête sur les émotions, comment elle va pouvoir «hériter» du dualisme des passions et de la raison et proposer une autre voie:

Un vieil homme, sentant sa fin prochaine, appela à lui ses trois fils, pour partager avec eux, ce qu'il lui restait de biens. Il leur dit : *mes fils, j'ai onze chameaux, j'en lègue la moitié à l'aîné, le quart au second, et toi, mon dernier, je t'en donne le sixième.* À la mort du père, les fils se trouvent bien perplexes: comment départager? La guerre du partage semblait devenir inévitable. Sans solution, ils se rendirent au village voisin, quérir les conseils d'un vieux sage. Celui-ci réfléchit, puis hocha la tête : *je ne peux pas résoudre ce problème. Tout ce que je peux faire pour vous, c'est vous donner mon vieux*

chameau. Il est vieux, il est maigre et plus très vaillant, mais il vous aidera à départager votre héritage. Les fils ramenèrent le vieux chameau et partagèrent : le premier reçut alors six chameaux, le second trois et le dernier deux. Restait alors le vieux chameau malingre qu'ils purent rendre à son propriétaire. (Despret, 2001 : 28, souligné par l'auteur)

Commentant cette fable, la philosophe remarque que le douzième chameau n'est pas « une solution, mais un problème, le problème de ce [que les fils] peuvent faire avec ce qu'ils ont reçu » (*ibid.* : 29). Elle suggère ainsi qu'« un héritage se construit, et [que] tout ce qui participe de sa construction devient un devenir possible de cet héritage » (*ibid.* : 29).

Dans le cas qui m'intéresse, l'imitation du conteur chinois n'est pas une solution en ce qu'il ne s'agit, jamais, pour nos cinq conteurs, de se mettre à conter *comme* un Chinois. La prolifération des instruments de la « raison graphique » – ces feuillets imprimés posés sur les tabourets rouges, l'enregistrement du conteur du Yangzhou, ou encore la somme écrite par la chercheuse danoise Vibeke Børdhal – est remarquable. Tout comme dans le cas de la guirlande de liseron ou du papier crépon, l'exhibition de ces objets permet de prendre la mesure de la distance qui sépare nos cinq conteurs de ce conteur originaire du Yangzhou. Car c'est bien à la condition de s'appuyer sur cette distance que les conteurs du Labo peuvent se sentir concernés par la pratique de Ma Xiaolong. La transmission actuelle, ici en France, du conte est sans commune mesure avec celle des conteurs du Yangzhou enregistrés par une chercheuse danoise. À la transmission de maître à élève, à force de récitations répétées mais toujours uniques du fait de l'absence de version écrite, répond ici une transmission qui prend nécessairement appui sur les textes collectés, transcrits, éventuellement traduits, organisés ensuite en répertoires ou en catalogues internationaux, qui font finalement l'objet d'interprétations savantes^[7].

Pourtant, il ne faudrait pas penser trop vite qu'une « mémorisation mécanique » se substitue irréversiblement à une « mémorisation créatrice » (Goody, 1977), autrement dit que la récitation nécessairement

⁷ Sur ce point, je me permets de faire à nouveau référence à la première partie de ma thèse (*ibid.*).

unique d'un texte toujours changeant cède sa place à une récitation «par cœur», toujours à l'identique. Si, en effet, l'imitation n'est pas une solution, elle ne peut plus être opposée à l'improvisation. C'est après avoir lu les travaux de la chercheuse danoise qu'Abbi Patrix fait, avec elle, le voyage pour le Yangzhou, rencontre des disciples de ce conteur, revient ensuite à La Maison du conte et propose aux conteurs du Labo de faire cette expérience d'imitation, avant finalement d'inviter l'un de ces disciples, Ma Xiaolong, à participer à des journées portant sur la transmission du conte, organisées par La Maison du conte à l'Université Paris Diderot en décembre 2010. Le trajet n'est pas linéaire – du passé au présent, de là-bas à ici, des conteurs du Yangzhou à Abbi Patrix –, il fonctionne aussi bien à rebours – du présent au passé, d'ici à là-bas, d'Abbi Patrix aux conteurs chinois, *via* la chercheuse danoise. L'on retrouve une fois encore ce *lieu commun* ouvert par l'oxymore qu'est le renouveau du conte.

Puisque qu'il ne s'agit pas, pour nos cinq conteurs, de conter *comme* s'ils étaient chinois et que l'imitation ne peut donc être tenue pour une solution, il reste à comprendre le problème qu'elle leur permet de construire. J'aimerais suggérer que ce problème est d'ordre ontologique. L'expérience est celle d'un *devenir chinois* (ou d'un devenir conteur, les deux me semblant ici équivalents), bien différent d'un *être chinois* (ou d'un être conteur).

En empruntant à Ma Xiaolong son répertoire, ses gestes, éventuellement son style et ses questions, les conteurs du Labo ne cherchent pas à les faire leurs. Ils s'engagent dans une voie qui leur permet d'articuler leurs questions, leur style, leurs textes, leurs tours de voix, etc. autrement.

À l'occasion d'une autre de ces expériences d'imitation, une conteuse fait état des troubles identitaires qui s'emparent d'elle. «Faut pas que je raconte comme ça. Qui suis-je?», s'exclame-t-elle interloquée. Le changement qu'introduit l'emprunt du timbre d'une voix, également d'une gestuelle, n'engage pas seulement les propriétés vocales de l'imitateur, mais son attitude corporelle – telle conteuse fait état de ce qu'elle a dû trouver une nouvelle «position corporelle»⁸ pour produire

⁸ Je la cite : « En fait, ça affine, parce que moi, c'est vraiment une position corporelle. J'entendais donc un son et je me suis dit : 'Mais comment il fait pour ce son ?' Donc j'ai

le son de l'autre –, ses sensations et, de là, une manière renouvelée de s'attacher à l'histoire. Car la question de l'identité se pose aussi nécessairement pour l'histoire. Racontée avec la voix d'un autre, l'histoire n'est plus la même. L'imitation d'une voix introduit du jeu dans les manières de s'attacher à une histoire. Elle invite à trouver d'autres prises pour se lier autrement. Ce faisant, l'expérience de l'imitation met à l'épreuve l'expérience, triviale, selon laquelle l'histoire est articulée par le conteur – celui-ci n'ayant alors plus qu'à charge de travailler sa voix pour gagner en aisance et agilité. Elle ouvre sur une expérience symétrique, moins commune, selon laquelle c'est la voix qui articule le conteur à son histoire. Bien plus, elle permet de penser la transitivité de ces deux expériences : la voix peut produire le conteur attaché à une histoire attachante.

En concluant sur cette expérience d'imitation, je me trouve ramenée à mon point de départ, cette reprise actuelle d'un art ancien qui s'énonce en terme de renouveau du conte. À l'occasion de ce colloque sur le «renouveau du conte», déjà évoqué en introduction, qui réunissait à la fois des chercheurs et des conteurs d'aujourd'hui⁹, plusieurs controverses ont vu le jour. L'une d'elles tournait autour de la possibilité de raconter des contes d'une autre culture que sa culture d'origine, dit autrement: peut-on raconter des histoires chinoises sans être chinois?

Les développements qui précèdent donnent à penser que la question est mal formulée, à tout le moins que ses termes sont trop tranchés. Elle se donne comme une solution, avant même que le problème en lequel consiste cet héritage n'ait été construit. La question n'a en effet de sens que si elle est posée dans le cadre de cette acception de la tradition comme conservation à l'identique d'un contenu culturel et dont, de surcroît, il conviendrait de préserver une présumée pureté. Pour autant, cela ne veut pas dire qu'il soit possible de faire n'importe quoi

cherché corporellement... Alors, ce qui est sorti c'est pas ce que j'entends, mais en tout cas, c'est vrai que du coup on va utiliser des instruments qu'on n'utilise pas en soi. Et c'est ça qui est vraiment très intéressant ».

⁹ Ce colloque était organisé sous le patronage de Geneviève Calame-Griaule, à la demande des conteurs de l'Association l'Âge d'or de France (Calame-Griaule, 1991).

avec des contes chinois. Soyons-en rassurés: le conte n'est pas un objet mou ou malléable qui se plie à la subjectivité de ceux qui le narrent!

J'aimerais en revanche souligner, à la suite de Vinciane Despret, combien il importe que l'héritage soit cultivé comme un problème à construire, plutôt que comme une solution qui n'offre pas d'autre «dilemme» que d'«accepter [l'héritage] tel quel (quitte à se battre pour le départager) ou [de] le récuser» (*ibid.* : 29). En construisant l'héritage et le problème qu'il pose, il devient possible de ne pas choisir entre les différentes pratiques et acceptions du conte – ceci reviendrait en effet à rabattre l'héritage au rang de solution –, davantage de faire valoir que le conte tient moins à leur convergence qu'à leur pluralité. Médium d'un collectif, texte écrit, performance orale et même vocale, geste artistique, etc., à chaque fois qu'une acception du conte est mise à l'épreuve, elle trouve sa forme et en déprécie aussi toujours nécessairement d'autres. Pour autant, c'est précisément de cette accumulation possiblement conflictuelle ou exclusive que le conte tire sa force et sa capacité à durer, à être repris toujours et encore.

Bibliographie

- BENSA, Alban (2001), « Fièvres d'histoire dans la France contemporaine », in Bensa Alban et Fabre Daniel, *Une histoire à soi*, Collection « Ethnologie de la France », cahier n° 18, Paris, MSH, pp. 1-41.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (éd.) (1991), *Le renouveau du conte*, Paris, CNRS, 449 p.
- DESPRET, Vinciane (2001), *Ces émotions qui nous fabriquent. Ethnopsychologie des émotions*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 359 p. [1999].
- FRAENKEL, Béatrice (2001), « La résistible ascension de l'écrit au travail », in Borzeix Anni et Fraenkel Béatrice, *Langage et travail. Communication, cognition, action*, Paris, CNRS, pp. 113-142.
- GOODY, Jack (1977), « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture. La transmission du Bagré », *L'Homme*, janvier-mars, n° XVII (1), pp. 29-52.
- GOODY, Jack (2002), *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les éditions de minuit, 274 p. [1977].
- GOODY, Jack (2007), *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 269 p.

- HAERINGER, Anne-Sophie (2011), *Acclimater le conte sous nos latitudes. Une sociologie pragmatique du renouveau du conte*, Thèse de sociologie et anthropologie sous la direction de Michel Peroni, Université Lyon II, 654 p.
- HENNION, Antoine (2006), «La présence de Bach», in Kaltencker Martin et Nicolas François, *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec ou contre l'histoire ?*, Paris, CDMC, pp. 85-94.
- LENCLUD, Gérard (1987), «La tradition n'est plus ce qu'elle était. Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie», *Terrain*, n° 9, pp. 110-123.

POURQUOI LE CONTE CONTEMPORAIN NE SE LAISSE-T-IL PAS DÉFINIR ?

Maria Eduarda Keating *
mekeating@ilch.uminho.pt

Marie-Manuelle Silva *
mmcsilva@ilch.uminho.pt

1. Le renouveau du conte

LA REDÉCOUVERTE CONTEMPORAINE DU CONTE ORAL depuis quelques décennies dans nos sociétés industrialisées postmodernes va de pair avec l'existence d'un grand nombre d'autres formes de l'oralité dans l'espace public urbain – du théâtre à la chanson et au cinéma, en passant par « l'heure du conte » dans les bibliothèques, les spectacles de poésie, les lectures publiques, ou les divers ateliers consacrés aux différents modes de l'expression orale. En ce sens, cette revitalisation contemporaine du conte oral, malgré ses racines ancestrales, peut être rapprochée de l'apparition de nouvelles formes artistiques de l'oralité dans les villes contemporaines, comme la *stand-up comedy*, le rap ou le slam, et est souvent confondue dans les discours avec ces manifestations contemporaines de l'oralité. ⁽¹⁾

* Enseignantes au Département de Langues Romanes de Universidade do Minho; Membres du groupe de recherche sur le Conte au CEHUM – Centro de Estudos Humanísticos.

¹ Un exemple paradigmatique de la complexité de cette revitalisation urbaine de l'oral et de la difficulté à la « ranger » en catégories est visible, par exemple, dans la diversité de noms utilisés pour désigner les différentes manifestations de ce phénomène contemporain en langue anglaise, ce qui rend souvent très ambigu l'objet dont on parle: « spoken word » renvoie à la poésie en performance et peut inclure le conte oral, aussi bien que le slam ou le

A partir de la révolution de Gutenberg, la tradition du conte en Europe, orale avant tout, avec ses racines rurales traditionnelles, avait été en quelque sorte « effacée », dépassée par l'écrit : d'abord par la littérature pour enfants, puis par les mouvements identitaires et nationalistes de collectage des folkloristes, avant de devenir un genre littéraire à part entière surtout à partir du 19^{ème} siècle, avec les recueils et les publications par les écrivains du Romantisme de contes traditionnels et de légendes, d'une part, et avec le conte littéraire, de l'autre, c'est-à-dire, la prolifération de contes originaux publiés par les romanciers et les poètes du système littéraire. Pour cette raison, la réapparition de la figure du conteur dans les sociétés urbaines cosmopolites depuis la deuxième moitié du 20^{ème} siècle a été perçue à la fois comme une récupération de la tradition et comme une « nouveauté » culturelle et sociologique.

Cette situation n'est pas sans rapport avec l'ambiguïté du statut actuel du conteur, au carrefour entre le monologue théâtral, la création littéraire, l'animation socioculturelle, ou encore la *stand-up comedy* ou la performance poétique ou musicale, sans pour autant clairement appartenir à aucune de ces catégories.

La reprise du conte oral par les sociétés industrielles postmodernes s'est développée comme une réponse, parmi d'autres, à une demande croissante d'espaces de rencontre, de partage et de loisir des habitants des villes contemporaines. Elle est caractérisée, d'une part, par un caractère systématique et global – on peut l'observer un peu partout dans le monde urbain – et, d'autre part, par son extraordinaire diversité et hétérogénéité, qui va du statut institutionnel et politique du conte oral au statut professionnel des conteurs qui varient selon les pays, en passant par les répertoires transmis, mais aussi par les publics, par les stratégies et les contextes des performances de contes.

Le conte oral constitue donc aujourd'hui un phénomène sociologique et culturel multiple et « protéiforme », tant du point de vue des

rap; « orature » et « oral literature », utilisés surtout pour désigner la reprise contemporaine du conte traditionnel, en Afrique et dans d'autres régions du monde, sont aussi utilisés pour nommer les créations contemporaines de performance de contes; « storytelling » peut désigner la narration orale ou écrite de contes mais se réfère souvent à des récits de vie, des faits divers, des stratégies de marketing et de communication d'entreprise, etc.

histoires racontées, des ressources et des espaces performatifs, que de leurs fonctions sociales, politiques et culturelles, mais aussi du point de vue du statut professionnel des conteurs. Il s'agit d'un phénomène marqué par une interaction créative intense entre toutes ces dimensions, qui fait apparaître des options esthétiques très différentes et permet d'en parler comme d'un «art» à part entière, l'art du récit, en tant que manifestation particulière de la littérature orale.

2. Conter aujourd'hui

Depuis les dernières décennies du 20^{ème} siècle, la réapparition du conte oral dans la société urbaine et cosmopolite contemporaine a fait l'objet d'un grand nombre d'études et de recherches dans plusieurs pays et dans plusieurs disciplines académiques. Toutes soulignent le caractère instable, éphémère et fluide du conte oral qui change à chaque performance et selon les contextes, les espaces, les publics.^[2] Les difficultés de systématisation et de classement de ce phénomène ont probablement à voir avec la notion même de «oralité» et de «littérature orale», souvent confondue avec le concept de «performance» que l'anthropologue Ruth Finnegan étudie dans ses recherches :

For performances may *not* be principally a matter of “words”—or at any rate not *just* of words. Characterizing a performance as “oral” may actually turn us away from a full appreciation of its multiform mode of existence. (...) One complication is the ambiguity and inexactness of the term “oral”: sometimes used to cover a broad range of meanings, but also commonly sliding into the narrower meaning (or at least strong connotation) of verbal, linguistic, and uttered by the mouth.

Ruth Finnegan (2005)^[3].

Les recherches sur le conte s'accordent néanmoins à identifier quelques traits généraux permettant de mieux comprendre ce

² Voir, par exemple, la revue *Oral Tradition*, ainsi que les études de J. Carruthers et M. Mckusker (2010), N. Belmont (1999), M. Patrini (1998), A. Haeringer (2011), Soazig Hernandez (2012).

³ Au cours de ses recherches anthropologiques en Afrique comme dans les grandes villes anglaises, Ruth Finnegan constate l'existence de différents “degrees of oral-ness” touchant à la fois à la composition, à la transmission et à la performance de contes, mettant en évidence la complexité et la richesse de ce qu'on appelle généralement *l'oralité*. (Finnegan 1970, 1998, 2005)

phénomène : tout d'abord, la revendication d'une reprise de la tradition orale adaptée à la contemporanéité, fondée sur un désir de transmission du patrimoine culturel, qui n'est plus exclusivement régional ou national mais systématiquement international, affirmant et affichant l'universalité du conte ^[4]. Ensuite, la coexistence, très souvent chez le même conteur, de deux approches différentes du conte. L'une est plus «artisanale»^[5], «ethnologisante», ou «hétéronomique» car elle se réfère à "un conte qui n'apparaît jamais qu'attaché à autre chose que lui-même" ^[6]. Elle est directement liée à une communauté déterminée, éducative, socioculturelle, thérapeutique ou autre. Quant à l'autre, elle apparaît comme plus «artistique» ou «autonome», liée à l'industrie culturelle et de loisirs. Chacune de ces approches implique bien évidemment des stratégies de performance et de mise en scène différentes ainsi que des publics eux aussi différents.

Simultanément et indépendamment des approches plus artisanales ou plus artistiques, il semblerait y avoir consensus concernant les fonctions à la fois sociale, politique et esthétique du conte oral dans

⁴ Une des motivations principales pour devenir conteur semble être le désir de partager des histoires de tous les pays du monde et de tous les temps. Ce propos revient systématiquement dans les témoignages de conteurs de différents pays. Un autre propos qui revient constamment dans les entretiens avec des conteurs est le désir de raconter des histoires à partir de la vie contemporaine. Le conte, selon Henri Touati, « ce n'est plus la veillée du temps jadis, il raconte l'aujourd'hui aux gens d'aujourd'hui » (cité dans Patrini, 1998).

⁵ La distinction entre une approche «artisanale» et une approche «artistique» de l'art du conte est proposée par le conteur Henri Cazaux, (cité dans Patrini 1998:257), qui définit l'approche artisanale comme «un métier où le conteur pétrit les mots, les mastique, travaille le sens de cette quête à être et à exister» et considère de façon critique et, à notre avis, de manière assez réductrice, l'approche «artistique» comme celle «d'un artiste, d'un créateur qui peut privilégier la forme sur le fond» et est à la recherche de «sensationnel».

⁶ Voir Haeringer, 2011: 630. Dans son étude sur le renouveau du conte en France Anne-Sophie Haeringer propose la distinction entre une approche du conte «hétéronome», «ethnologisante» et une approche «autonome», «esthétique». L'auteure conclut son travail en affirmant: «il n'est pas question [pour moi] d'épuiser la diversité de ces pratiques en les subsumant sous des catégories exclusives les unes des autres – hétéronomie/autonomie ou encore, ethnologie/esthétique. Au contraire, j'ai d'une part montré que ces logiques se trouvent chaque fois débordées l'une par l'autre ; bien plus, qu'il n'est pas question de passer de l'une – l'hétéronomie, l'ethnologie – qui serait considérée comme un état préalable encore pétri d'une acception ritualisante du conte, à l'autre – l'autonomie, l'esthétique – qui caractériserait l'état moderne d'un conte redéfini comme art.»

la société d'aujourd'hui. En effet, chercheurs et conteurs s'accordent sur le caractère de partage et de rencontre produit par une séance de contes, sur son efficacité dans la construction et l'affirmation de liens identitaires, ainsi que sur l'importance du « langage du conte », sur la qualité artistique de la langue dans la suspension du quotidien et du banal et l'ouverture à l'imaginaire^[7].

La reprise de la tradition orale par les conteurs contemporains entraîne en elle-même une « mutation » du conte car les conditions de production et de transmission d'aujourd'hui ne sont pas comparables à celles de jadis. Dans la civilisation de l'écrit dans laquelle nous vivons, les conteurs puisent leurs contes traditionnels dans les recueils de Grimm et Perrault, ou dans les *Mille et une Nuits* et l'*Odyssée*, ou dans les catalogues des anthropologues, pour les « faire vivre ». Il s'agit, comme l'affirme la conteuse Muriel Bloch, de « dégeler les paroles trouvées dans les livres de contes » (Patrini 1998 : 205). C'est ainsi que Bruno de Lassalle, tout en se déclarant conteur, fait vivre l'*Odyssée* d'Homère en la racontant à l'oral, dans un but affirmé de restitution du caractère au départ oral de l'œuvre et de défense et transmission de la littérature orale - bien que sa source soit depuis très longtemps une source écrite. A propos des discussions sur le caractère improvisé et obligatoirement informel du conte oral, qui reviennent souvent dans le débat sur le conte contemporain, Ruth Finnegan rappelle très justement qu'il ne s'agit là que d'une forme possible de la littérature orale et que la tradition de transmission littérale d'un conte ou d'un poème fait également partie de la tradition orale :

By now the diversities of oral literature are more widely recognized. Nor, contrary to what was once believed, does oral performance always emerge in the mix-and-match variability of composition in the moment of delivery. That is one form, certainly, famously attested in the Yugoslav heroic poetry studied by Parry, Lord, and other scholars in the "oral-formulaic" tradition. But it has now become clear that oral literature also includes cases of prior composition and of exactly repeated delivery (Finnegan 2005).

⁷ Voir les nombreux témoignages de conteurs à ce sujet dans la thèse de Maria Patrini (Patrini, 1998).

Toujours est-il que, pour les conteurs contemporains, il s'agit d'assimiler de manière plus ou moins informelle et de transformer en contes une énorme diversité d'histoires, d'expériences et de faits divers, venus de la littérature, des sciences, des savoirs anthropologiques et sociologiques, du journalisme, de leur vécu personnel ou familial, ou de celui de leurs concitoyens. Il en résulte une situation très hétérogène : tel fait divers deviendra conte merveilleux, tel conte merveilleux sera recyclé pour accueillir des traits particuliers de la modernité urbaine, tel autre adapté pour être écouté par un public d'enfants, d'immigrants ou d'étudiants, par des malades à l'hôpital ou des détenus en prison, des visiteurs d'un musée, des clients d'un bar ou des pensionnaires d'une maison de retraite.

Le conteur français Pepito Mateo, par exemple, à côté de formations et d'ateliers de contes, invente des histoires d'après des témoignages collectés dans les urgences des hôpitaux ou dans les prisons, avec le dessein de « faire de l'universel avec les paroles des autres »^[8], des histoires qu'il présente en spectacle et publie en livres. Les portugais António Fontinha et José Craveiro puisent leurs contes autant auprès de leurs contacts dans les villes et villages du centre et du sud du Portugal que dans les recueils de contes traditionnels. Le conteur et poète Thomas Bakk réinvente la « literatura de cordel » brésilienne^[9] adaptant les motifs et les thématiques de cette forme traditionnelle à la vie contemporaine, dans des séances où il raconte les histoires et vend en même temps les feuillets écrits. Il reprend ainsi les gestes et les formes typiques du genre, mis à jour dans la société postindustrielle. En Galice, Santi Prego recrée également des « cantares de cego », la version galicienne de cette littérature de colportage, dans un spectacle associant contes, musique et marionnettes. L'écrit et l'écriture font donc toujours partie du contage en tant que source et en tant que document pour mémoire.

⁸ Entretien avec Marie Richeux lors de l'émission « Pas la peine de crier » sur France Culture, le 24 janvier 2012.

⁹ La « literatura de cordel » est orale et écrite en même temps, par définition, puisqu'il s'agissait de raconter, sur les marchés, des histoires que le public pouvait ensuite acheter en version papier.

La reprise de la tradition se configure sous forme de pratiques et de visages très différents, qui tantôt privilégient la transmission « proprement dite » du conte traditionnel, tantôt – et le plus souvent d’ailleurs – rapprochent le conte d’un exercice d’improvisation à partir d’une structure et d’un motif, ou d’un ensemble de motifs, c’est-à-dire de la création littéraire écrite ou du spectacle théâtral, rendant assez problématiques et souvent très floues les frontières entre oral et écrit ou entre performance de contes et théâtre.^[10]

Il semble bien que cette « perméabilité » de genres et de limites soit un trait de notre époque, où les frontières culturelles, disciplinaires et artistiques ont donné place aux objets hybrides, transculturels et transdisciplinaires de la globalisation. C’est pourquoi il est difficile d’établir des catégories et de classifications, d’autant plus que dans de nombreux cas le même conteur peut convoquer différentes approches artistiques, adaptées au conte qu’il se propose de raconter, aux différents publics et aux différents espaces. Cela peut aller de la transmission de contes traditionnels ou d’histoires recréant des contes lus ou entendus, à la création de nouveaux contes, pour la réalisation intégrale d’un spectacle, individuel ou collectif, à la participation dans une rencontre, plus ou moins informelle, dans un espace plus ou moins public.

Les distinctions « Artisanale » / « Artistique » ou « Hétéronomique » / « Autonome » représentent deux tendances générales qui existent sans vraiment s’exclure et elles ne rendent pas tout à fait compte de la complexité et de la richesse de ce phénomène. Probablement parce que la réalité du conteur est avant tout celle d’un cheminement individuel confronté à des contextes institutionnels et de performance très instables. Dans le cadre général des conteurs d’aujourd’hui, les différentes tendances et les distinctions fondamentales semblent se jouer essentiellement sur quatre niveaux :

- la construction des répertoires
- la performance
- les espaces et les publics
- les moyens de communication

.....
¹⁰ Cette discussion, dans le contexte du conte en France, est présentée dans Patrini, 1998 : 334-341.

Le(s) portrait(s) du conteur contemporain serai(en)t ainsi le résultat d'une combinatoire entre une manière spécifique de construire son répertoire et une manière individuelle de se présenter dans un contexte particulier.

3. Art urbain/ Littérature orale

Le conte oral partage aujourd'hui avec les autres arts urbains, les « arts de la rue », une certaine « marginalité » (ou plutôt une place assez discrète, dans le cadre éducatif et d'animation socioculturelle comme dans celui de l'industrie du spectacle) et un caractère éphémère, puisqu'il n'existe que le temps de son énonciation devant un public. Il se déroule lui aussi, comme les arts urbains en général, dans des espaces sociaux hétérogènes : associations culturelles et bibliothèques, hôpitaux, transports publics, écoles, prisons, bars, scènes de théâtre, télévision, radio, etc. Il présente souvent, comme les autres « arts de la rue », des thématiques liées au quotidien urbain, devant des publics instables et diversifiés^[11].

Il y a toutefois une différence fondamentale entre le conte oral et les autres modes de l'oralité urbaine contemporaine : le conte s'intègre dans une tradition millénaire, orale et écrite, et constitue de ce fait un important patrimoine culturel de l'Humanité. Un des rôles du conteur contemporain est sans doute celui de transmettre, de préserver et de recréer ce patrimoine universel et les conteurs en sont très conscients. Par ailleurs, la construction du conte traditionnel obéit à des contraintes particulières – structurales et thématiques - qui sont reprises et actualisées dans les nouveaux contes contemporains.^[12]

On ne peut séparer aujourd'hui le conte oral de la tradition littéraire (écrite), comme le rappelle Ruth Finnegan à propos du conte traditionnel africain:

¹¹ Les nombreuses pages web de conteurs individuels et d'associations de conteurs dans tous les pays, ainsi que les publications scientifiques et culturelles consacrées au « renouveau du conte » rendent très visible la richesse et les enjeux de l'art contemporain du conte dans nos sociétés urbaines.

¹² Pour une énumération des caractéristiques du conte traditionnel, voir Álvares 2013.

So, on the one hand, there is the “here and now” of performance. Literature is experienced in terms of its immediacy, in the temporal moment. Performance lives “in the present” (Phelan 1993:146). But then—and of particular relevance here—there is also the sense in which that performed literary realization exists *beyond* that temporal moment too, in some more externalized and, as it were, transcendent mode: something that can be referred to or in some way reproduced (Finnegan, 2005).

D’ailleurs, le caractère innovant du conte oral contemporain partage de nombreux traits avec des formes elles aussi contemporaines du conte écrit, comme le microconte, même s’il les reprend dans une logique assez différente¹³. Comme le microconte, le conte oral est marqué par la transfictionnalité, la reformulation et la réécriture (recréation) et il accueille et transforme souvent des thématiques liées à la vie quotidienne des grandes villes (la solitude et les relations interpersonnelles et sociales; l’actualité politique; la violence; les injustices sociales, etc.). Mais contrairement à de nombreux microcontes, les contes oraux utilisent les dysfonctionnements et les dystopies de la société urbaine pour construire des histoires de vie alternatives, pour déclencher un imaginaire qui est, le plus souvent, fondamentalement optimiste, affirmant la confiance dans la capacité humaine à surmonter les obstacles.

Comme les microcontes qui «interrogent la narrativité» en «débordant» en quelque sorte le genre conte par la poésie et la description (Alvares, *ibid.*), le conte oral, «déborde» lui aussi non au niveau de la narrativité, mais plutôt de celui des moyens d’énonciation et de performance. Plusieurs langages artistiques sont convoqués et interagissent avec la narration, celle-ci devenant à son tour le résultat d’un travail de va-et-vient entre écrit et oral, verbal et non verbal. Pour en rester aux «arts de la parole», prenons l’exemple du théâtre.

Les frontières du conte oral avec le théâtre peuvent être très ambiguës. La «magie» du conte est produite par une performance où la voix du conteur est au premier plan, tout comme le sont ses gestes et sa posture, associés à la voix, qui guident le public dans ce voyage dans l’imaginaire. À la différence du théâtre, le conteur «joue tous

¹³ Nous nous servons dans cette comparaison de la synthèse sur les caractéristiques du microconte présentée par C. Alvares (2013).

les personnages », tout en assurant les liaisons et les commentaires. La combinaison de la parole avec d'autres arts (non verbaux) comme la musique, la vidéo ou même la marionnette ou la danse, renforcent la narration et stimulent l'attention du public sur ce qui est raconté, rendant souvent difficile la définition du type de spectacle: la frontière entre les appellations «concert», «séance de contes» ou «spectacle de théâtre» n'est pas toujours facile à dessiner.

De la simple utilisation d'un tambour destiné à remplacer ou à introduire les formules d'ouverture et de clôture d'un conte, tout en attirant l'attention du public (comme le font par exemple Thomas Bakk^[14] ou Sam Cannarozzi^[15]), à la performance musicale en tant que partie de l'histoire ou de renforcement de moments particuliers du conte (c'est le cas des performances d'Abbi Patrix^[16] ou de Gerald Laroche^[17]), l'introduction de la chanson ou de l'image apparaît tantôt comme un langage soumis à la parole du conte, tantôt comme un langage autonome en dialogue avec la parole. Le conteur canadien Gerald Laroche, par exemple, crée, à travers un ensemble d'instruments artisanaux, ce qu'il appelle des «paysages sonores», produisant un environnement musical d'où émergent ses contes inuit. Sa musique accompagne et illustre des moments significatifs de ses histoires, contribuant à la création d'une ambiance qui met en valeur la poésie du discours du conteur. Le conte devient alors un lieu hybride d'histoires, de poésie et de musique, un lieu magique dominé par l'imagination et, comme dans beaucoup d'autres cas, ces spectacles, souvent appelés «concert», constituent en réalité un art à part entière: des spectacles de contes.

4. Un art protéiforme

La situation du conte oral aujourd'hui, avec la coexistence de pratiques si différentes, du plus sobre et informel au plus élaboré, du plus traditionnel au plus «artistique», avec ce recyclage créatif de matériaux

¹⁴ <https://www.facebook.com/contautordehistorias?sk=wall&filter=12>
<https://www.facebook.com/contautordehistorias?sk=wall&filter=12>

¹⁵ <http://www.samcannarozzi.com/>

¹⁶ <http://compagnieducercle.fr/Abbi-Patrix-70>

¹⁷ <http://www.geraldlaroche.com/museng.html>

thématiques et artistiques disparates, fait penser à d'autres moments de l'histoire de l'art, quand les masques africains sont «devenus» des tableaux de Picasso ou des poèmes surréalistes, qu'ils sont passés de l'artisanat à l'art et qui, en retour sont eux-mêmes devenus un genre artistique particulier, les «Arts Africains». La diversité d'approches du conte oral contemporain, qui inclut des critères, des matériaux et des procédés très divers dans la construction des répertoires, ainsi que des stratégies et des contextes de performance hétérogènes et des publics différenciés, montre à quel point le phénomène du conte oral dans la société urbaine contemporaine s'est développé et a acquis une identité propre au cours des dernières décennies.

Néanmoins, l'augmentation de la complexité de ce phénomène, de la construction de répertoires aux contextes et esthétiques de la performance, lié à cette hétérogénéité des pratiques, rend de ce fait très difficile une analyse catégorielle ou des classements opératoires qui ne soient pas réducteurs. Car ces dynamiques contemporaines du conte font apparaître la pertinence des tentatives de classement déjà effectuées autant que leur relative insuffisance, face à un phénomène qui se laisse difficilement répertorier. Il revient ainsi à la recherche de trouver de nouveaux itinéraires critiques capables de dresser une cartographie rendant compte de l'état actuel de l'ensemble de ce que l'on désigne par conte oral.

Références Bibliographiques

- ÁLVARES, Cristina (2013) "Nouveaux genres littéraires urbains en Français. Micronouvelles et nouvelles en trois lignes". Braga, *Diacrítica / Literatura*, 2013 (sous presse).
- BELMONT, Nicole (1999). *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris, Gallimard, « Le langage des contes ».
- CARRUTHERS, Janice Mckusker, Maeve, Eds (2010) *The Conte. Oral and Written Dynamics*. Bern, Peter Lang.
- FINNEGAN, Ruth (1970) *Oral Literature in Africa*. Cambridge, Open Book Publishers, 2012.
- FINNEGAN, Ruth (1998) *Tales of the City: A Study of Narrative and Urban Life*. Cambridge University Press.
- FINNEGAN, Ruth (2005) "The How of Literature". *Oral Tradition*, 20/2 (2005): 164-187.

- HAERINGER,, Anne-Sophie (2011). *Acclimater le conte sous nos latitudes. Une sociologie pragmatique du renouveau du conte*. Lyon, Université Lyon 2 . Thèse de Doctorat.
- HERNANDEZ, Soazig (2006). *Le monde du conte : Contribution à une sociologie de l'oralité*. Paris, L'Harmattan.
- PATRINI, Maria (1998) *Le conteur contemporain. Une étude de la transmission et de la réception orales des contes en France*. Paris, EHESS. Thèse de Doctorat.

AS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL NO REPERTÓRIO DOS NOVOS NARRADORES URBANOS E O CASO PARADIGMÁTICO DE ANTÓNIO FONTINHA

Luís Correia Carmelo*

lccarmelo@gmail.com

Existe hoje, na programação de escolas, bibliotecas e teatros, um interesse crescente pelos contos, ou seja, por sessões com um *contador* de histórias. De natureza diversa, a actividade destes artistas ganhou visibilidade e por toda a parte podemos encontrar eventos, festivais e espectáculos daquilo a que se tem chamado narração oral. Naturalmente, grande parte dos textos de que estes artistas se socorrem, ainda que não exclusivamente, é de inspiração *tradicional*. No entanto, não se deveria ignorar as consequências, por um lado, da descontextualização implicada na actividade profissional deste narradores e, por outro, do processo de *adaptação* de que são alvo estes textos, objectos artísticos de e para uma cultura escrita e *urbana*. Estes artistas são, assim, importantes *mediadores* destes *patrimónios* e entre eles poucos revelam a sensibilidade, o conhecimento e a ética de António Fontinha, figura incontornável do panorama português.

É POSSÍVEL RECONHECER, nas últimas três décadas, um interesse crescente pelos “contadores de histórias” e por toda a parte podemos encontrar eventos, festivais e espetáculos daquilo a que, em Portugal, se tem chamado narração oral. Naturalmente, grande parte dos textos de que estes artistas se socorrem, ainda que não exclusivamente, é de inspiração tradicional. No entanto, não se deveria ignorar as consequências, por um lado, da descontextualização implicada na atividade profissional deste narradores e, por outro, do processo de adaptação de que são alvo estes textos, objetos artísticos de e para uma cultura escrita e urbana. Estes artistas são, assim, os grandes mediadores destes patrimónios e, de entre eles, importa reconhecer a sensibilidade, o conhecimento e a ética de António Fontinha, figura incontornável do panorama português.

* Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, e Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, Faro, Portugal.

Existe hoje, na programação de escolas, bibliotecas e teatros, um interesse crescente pelos “contos”, ou seja, por sessões com um “contador de histórias”. De natureza diversa, a atividade destes artistas tem ganho alguma visibilidade nas últimas três décadas e por toda a parte podemos encontrar eventos, festivais e espetáculos daquilo a que se tem chamado, em Portugal e Espanha, narração oral. Este generalizado interesse pela narrativa oral leva alguns teóricos e praticantes a falar de um “renascimento”, transversal a várias áreas, entre a pedagogia, a saúde, a ação social, entre outras, e que no campo artístico se tem desenhado de forma estruturada e prolífica, permitindo pensar estas dinâmicas no quadro de um “movimento” artístico. Com efeito, títulos como *The Storyteller Journey: an American Revival*, de Joseph Sobol (1999), *Storytelling Revivalism in England and Wales*, de Simon Heywood (2000), *Le Renouveau du Conte - The Revival of Storytelling*, sob a direção de Calame-Griaule (2001), ou *El Renacimiento de la Narración Oral en Italia y España (1985-2005)*, de Marina Sanfilippo (2005), dão conta da diversidade de projetos artísticos que em contextos distintos partilham princípios comuns. E aqui, os termos “revival”, “revivalism”, “renouveau” e “renacimiento”, e mesmo, “oral”, na designação portuguesa e espanhola, são centrais para a compreensão do fenómeno, já que estabelecem explicitamente uma ideia de linhagem, de continuidade, entre aquilo que é a narração oral contemporânea e as práticas ditas tradicionais, bem como entre o artista contemporâneo e a muitas vezes romanceada figura do “contador de histórias”, personagem esta que, historicamente, é difícil ver claramente. E como reconhece Michael Wilson, em *Storytelling and Theatre - Contemporary Storytellers and their Art*, “the understanding of an attitude towards tradition is a key factor in understanding not only the contemporary storytelling movement, but also the individual storytellers within it.” (Wilson, 2006: 69).

Insiste-se aqui em falar de “movimentos”, termo que no plural representa melhor a diversidade de fenómenos, pela presença de ideias partilhadas em contextos e em períodos de tempo bem demarcados, muitas vezes expressas de forma estruturada, talvez não em manifestos apresentados enquanto tal, mas explícitas no discurso de artistas e de estruturas de criação e programação. Na literatura sobre o fenómeno não há hesitações sobre o carácter fundamentado e organizado dessas dinâmicas. Na introdução de *Le Renouveau du Conte - The Revival of*

Storytelling, atas já referenciadas do colóquio realizado em Paris no “Musée National des Arts et Traditions Populaires”, em 1989, escreve Calame-Griaule:

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

Uma das ideias principais por detrás destes movimentos é, como se disse, a ideia de continuidade entre a prática contemporânea de contar histórias e aquilo a que se tem chamado tradição oral, conforme expresso na citação anterior. E, com efeito, o discurso de grande parte destes artistas privilegia, ainda que não de forma exclusiva e nem sempre tão visível na prática, narrativas de tradição oral, contos, lendas e mitos de origem diversa. Grande parte do interesse por esta atividade está relacionado, desde logo, com o apreço generalizado que estes textos e as suas eficácias têm merecido. Disto são exemplos obras como *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, de Bruno Bettelheim (1976), ou *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories about the Wild Woman Archetype*, de Clarisa Pinkola Estés (1992), que ultrapassaram barreiras disciplinares e caíram no domínio comum. Da mesma forma, multiplicaram-se os títulos de colectâneas de contos e mitos do mundo, como na obra de Henri Gougaud (1979, 1992) em França, de Margaret Read MacDonald (1982, 1985) nos Estados Unidos da América, ou no caso próximo da coleção dos *Contos Maravilhosos Europeus* de Francisco Vaz da Silva (2011a, 2011b, 2012).

O papel predominante deste género de narrativas é tal que permite muitas vezes que a prática artística se defina, não apenas pela forma, a performance narrativa, como também pelo conteúdo, a narrativa de tradição oral. Assim, no discurso de artistas e de estruturas de criação e programação, amiúde se encontra como critério primeiro de definição da disciplina a transmissão de narrativas ditas tradicionais. Nestes casos, a ideia subjacente é a de que a narração de textos memorizados de autor não deve ser considerada narração oral, já que, por um lado, não pertence à tal linha de continuidade referida e, por outro, implica

uma performance que carece da espontaneidade que caracteriza o ato de contar histórias idealizado por esses movimentos. No site do “Crick Crack Club”, uma das estruturas de criação mais relevantes do Reino Unido, fundada por Ben Haggarty, é possível ler na apresentação:

(...) performance storytelling promoter and programmer working with artists whose unique talents and incurable taste for narrative leads them to unleash the rich metaphorical content of international fairytales, epics and myths on the imaginations of contemporary audiences (Crick Crack Club).

No caso francês do “CLIO - Conservatoire Contemporain de Littérature Oral”, a própria denominação expressa já o projeto da estrutura fundada por Bruno de La Salle, e é possível ler na sua página da internet:

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

Como se pode ver nos textos citados, a matéria privilegiada destes movimentos não é claramente especificada, nem pelo género (“fairytales, epics and myths”, no caso inglês, “mythes, légendes et contes”, no caso francês), nem pelas fontes. Assim, no discurso destes projetos artísticos e dos seus intervenientes a tradição oral aparece dilatada em todas as culturas e em todas as suas expressões narrativas, como algo universalmente transmissível e significativa. Nos repertórios destes artistas é possível encontrar mitos fixados na literatura clássica, contos difundidos em obras de referência como *The Decameron* (Boccaccio, 2003) ou *The Canterbury Tales* (Chaucer, 2008), lendas de origem diversa e todo um universo de narrativas cujo carácter de oralidade é questionável e que, ainda, podem e têm levantado questões éticas e legais acerca do direito de propriedade sobre determinados patrimónios culturais.

Num sentido contrário, muitos artistas radicados em países europeus e americanos apresentam-se, por naturalidade ou ascendência,

mesmo que distante, como representantes de culturas exóticas aos olhos das audiências e do mercado cultural dos contextos onde desenvolvem a sua atividade. Ainda de outro modo, artistas de contextos social e politicamente stressados por uma necessidade de afirmação cultural, por vezes mesmo linguística, apresentam-se também como representantes de um determinado grupo e património. Nestes dois casos, os repertórios, a par com uma estética performativa, afirmam-se pelo reconhecimento de determinadas particularidades. Os problemas que estas representações podem levantar são inúmeros, tendo merecido atenção no trabalho já citado de Michael Wilson (2006:23-30), bem como em *The Contemporary Storytelling in Context: a Study of Storytelling in Modern Society* de Patrick Ryan (2003: 5-11). Numa breve reflexão como esta, interessa ter em conta nestes casos que, como nas palavras de Ruth Finnegan:

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

O maior obstáculo que o discurso destes movimentos apresenta, assim como uma análise descuidada destes fenómenos, é o facto de a disciplina artística contemporânea ser demasiado distinta das práticas ditas tradicionais. Em primeiro lugar, será preciso reconhecer diferenças nas formas de transmissão dos repertórios e nos seus modelos narrativos, e em segundo lugar, nos contextos e especificidades performativas que caracterizam essas distintas realidades.

No que diz respeito aos repertórios, importa reconhecer que no trabalho destes artistas contemporâneos os textos têm, regra geral, fontes escritas, mesmo quando aparentemente pertencem ao universo das tradições orais, sendo normalmente obras com finalidade autoral e não etnográfica. Neste sentido, a seleção destes textos e as suas adaptações afastam os mesmos, num primeiro movimento de descontextualização, das versões que circulam neste ou naquele contexto de que supostamente provêm. Assim, instala-se um simulacro, nem sempre assumido, em que uma coisa é apresentada no lugar de outra, a antítese no lugar

da tese, já que, como se tem vindo a dizer, a apologia da oralidade é uma presença estruturante nestes movimentos artísticos.

É possível pensar que estas narrativas tenham sido sempre alvo de sucessivas adaptações pessoais ao longo de um processo de transmissão que permite e até encoraja o exercício da criatividade, como afirma o dito “quem conta um conto, acrescenta um ponto”. É neste sentido, ainda, que abordagens mais centradas na performance vêm salientar o aspecto original e artístico envolvido nos fenómenos orais, insistindo na especificidade do informante e nas suas capacidades performativas (cf. Zumthor, 1983; Bauman, 1986; Finnegan, 1992). Com efeito, reconhecem-se na tradição oral variações em personagens e motivos, objetos e paisagens, contos distintos que surgem unidos numa única narrativa na boca de determinado informante, certos episódios que ganham autonomia e passam a ser contados como um conto de pleno direito, temas que desaparecem e outros que surgem com vigor em determinado contexto, bem como uma imensidão de possibilidades paratextuais que, ainda que tenham sido negligenciadas ao longo dos estudos das narrativas orais, são um aspecto basilar da performance narrativa.

No entanto, e ainda que sejam frágeis, como parecem ser, as dicotomias que opõem a oralidade e a escrita de forma estanque, é necessário reconhecer que os processos contemporâneos de transmissão, caracterizados especialmente por uma evidente descontextualização, bem como os seus modelos narrativos, afastam estes repertórios do universo da oralidade representado, de forma romântica, no discurso desses movimentos artísticos.

No mesmo sentido, o trabalho do narrador oral contemporâneo vem encontrar contextos e condições performativas distintas daquelas que seriam as de sociedades pré-industriais e, sem dúvida, daquelas representadas através de discursos sobre um passado idealizado. Richard Bauman salienta estas diferenças ao analisar o caso de Eddie Bell, um narrador texano que ganhou grande notoriedade no “storytelling revival” norte-americano, apresentando-se em diversos festivais e eventos, chegando mesmo à televisão (Bauman, 1986: 78-111). Do mesmo modo, Michael Wilson (2006: 67-69) menciona Ray Hicks, dos Montes Apalaches na Carolina do Norte, de quem fala também Joseph Sobol (1999: 104-17), reconhecendo justamente os efeitos da descontextualização de que são alvo estes narradores ao se apresentarem perante um

público estranho e numeroso, em espaços e situações distintas daquelas a que estavam habituados. Em Portugal, um fenómeno semelhante é o caso de José Craveiro, de Tentúgal, trazido para o seio do movimento de narração oral e para os seus espaços de programação por António Fontinha. É possível reconhecer no percurso deste narrador um processo de adaptação aos modelos performativos exigidos pela atividade profissionalizada a que se tem vindo a dedicar, ainda que não exclusivamente. Indivíduo completamente integrado num meio cultural, educado em contacto com uma tradição oral ativa e, desde logo, cumprindo na sua comunidade um papel dinamizador, José Craveiro é alguém que mereceria um olhar atento por parte de quem se interessa por estas matérias.

Assim, apesar de parecer possível reconhecer numerosos exemplos de “contadores de histórias” comparáveis à bela figura apresentada por Walter Benjamin no seu artigo “The Storyteller” (BENJAMIN, 1992: 83-109), é difícil identificar no universo ocidental pré-industrial, geralmente paradigma destes movimentos, uma figura socialmente reconhecida que exerça profissionalmente e exclusivamente a atividade de contar histórias. Assim, os artistas contemporâneos, muitos deles com formação superior e artística, sujeitos a exigências de mercado e a uma variabilidade de audiências e contextos, pouco terão em comum com a personagem idealizada. Neste caso, a linhagem que alguns pretendem estabelecer, apresentando-se como descendentes diretos desse “contador de histórias” ancestral, só pode ser entendida como produto de um discurso artístico. Nos casos português e espanhol, apesar de alguns narradores reclamarem uma tradição familiar em que um pai, uma mãe ou um avô eram já “contadores de histórias”, eles são de facto a primeira geração a exercer a atividade de forma profissional e, por conseguinte, respondendo às exigências de um mercado cultural.

E aqui, outro princípio fundador destes movimentos artísticos merece atenção. Michael Wilson expressa-o com as seguintes palavras:

Storytelling is the ultimate *democratic* [sic], low art and “genuine” [sic] storytelling does not transpose easily or well to the platform of high art. Storytelling is “the art form of social interaction” (Wilson, 1997a, p.25), something that *everybody* [sic] does and participates in every day at some level (Wilson, 2006: 62).

Com efeito, é recorrente no discurso dos narradores a valorização do aspecto informal da relação entre artista e público, da sua horizontalidade e espontaneidade, em detrimento do espetacular. Como salienta Anne-Sophie Haeringer na sua tese *Acclimater le Conte sous nos Latitudes*, “les conteurs du renouveau du conte définissent le conte comme un « art de la relation » [sic] en précisant que « relation » [sic] est à entendre au double sens de « relater et relier » [sic]” (Haeringer, 2011: 28). É, assim, e mais uma vez, a ideia de uma linha de continuidade entre a narração oral contemporânea e as práticas ditas tradicionais, em que o evento de contar pertence ao foro do quotidiano de uma comunidade ou família.

Ora, importaria questionar se essa horizontalidade que está normalmente associada a uma ideia de tradição não é ela própria mais uma idealização romântica das práticas do “passado” e dos “outros”, enfim, interrogar em que espaço da tradição oral a palavra é realmente partilhada por todos, em que medida é ela de facto “democrática”. Aqueles que se têm dedicado aos estudos da oralidade reconhecem que, ainda que haja exemplos de culturas em que o património oral seja partilhado entre todos os indivíduos de forma relativamente igualitária, a performance, o poder da palavra, é às vezes função de um determinado grupo ou tipo de indivíduo, que apenas ao possuir o estatuto exigido, mais ou menos profissionalizado, pode dedicar-se à transmissão deste ou daquele património (cf. Zumthor, 1983: 167-182; Finnegan, 1992: 95-97). Do mesmo modo, reconhece-se que nem todos os temas e conteúdos podem ser partilhados por todos, que, regra geral, determinadas práticas e patrimónios são exclusivos deste ou daquele estado, núbio ou iniciado, de um género ou do outro. Enfim, quer isto dizer que nem sempre se contam as mesmas histórias às crianças e aos adultos, às mulheres e aos homens, que há universos exclusivos deste ou daquele estatuto, configurando assim uma organização hierárquica estruturada ou, pelo menos, uma distribuição de competências e patrimónios que não é tão horizontal como normalmente se imagina nessas sociedades ditas comunitárias. Com efeito, o fenómeno da tradição oral deixa inúmeras questões sobre a sua performance, contexto e intervenientes, e é também por isso que o projeto de estabelecer paralelismos entre a prática contemporânea e a tradicional é tão problemático.

Em alternativa a uma demanda ontológica que procure estabelecer uma linhagem entre a narração oral contemporânea e as práticas tradicionais, parece mais profícuo, para artistas e teóricos, uma atitude como a que apresenta Anne-Sophie Hearinger:

Jamais je ne cherche à définir ce qu'est l'art du conte. M'intéresse bien plutôt la manière dont les acteurs du conte contribuent à le produire tel ou tel. Dès lors, les partitions qui peuvent être de mise, tant du côté des chercheurs que des conteurs – entre une pratique traditionnelle, sociale, rurale et collective et une autre, moderne, artistique, urbaine et individuelle – ne fonctionnent plus comme des causes explicatives mais sont au contraire ce qu'il convient d'interroger (Haeringer, 2011: 26).

Enfim, estas parecem ser as fragilidades presentes naquilo que de mais consensual têm estes movimentos artísticos: a ideia de que a performance narrativa contemporânea é um fenómeno da oralidade. E são justamente artistas como António Fontinha que permitem construir alguma reflexão sobre terrenos tão pantanosos ao veicular princípios e valores que, ainda que conscientes das diferenças, estabelecem na prática e de forma honesta uma ideia de continuidade.

António Fontinha pode ser considerado a primeira figura do movimento de narração oral em Portugal. Iniciou a sua atividade no contexto do Centro Educativo da Bela Vista, então Centro de Observação e Ação Social de Lisboa, entre 1991 e 1992. Esta primeira aproximação ao ato de contar histórias deu-se paralelamente à atividade de animador e o sucesso da experiência fê-lo propor ao centro uma atividade específica à volta da narração, a “Casa das Histórias”, através da qual, ainda hoje, realiza trabalho continuado com jovens institucionalizados. Desta primeira experiência, seguiram-se outras, em diferentes contextos. Já então algumas bibliotecas exploravam atividades à volta do conto infantil, como as “horas do conto”, e alguns professores começavam a reconhecer as potencialidades deste tipo de atividade, e foi, assim, no espaço de oportunidade criado por esse interesse, que o trabalho de António Fontinha começou a ter lugar na programação de escolas e bibliotecas.

Em 1995, António Fontinha conhece Cristina Taquelim, responsável pelo sector infanto-juvenil da Biblioteca Municipal de Beja. No

ano seguinte, dinamiza aí uma ação de formação, dando início a uma profícua colaboração da qual resultaram muitos projetos. Com efeito, esta biblioteca tem um papel central no desenvolvimento da disciplina em Portugal, com um trabalho continuado à volta da narração oral e uma programação que inclui as “Palavras Andarilhas”, festival que é ainda hoje uma referência incontornável.

O trabalho de António Fontinha estabeleceu, assim, não só do ponto de vista artístico, como também no que diz respeito à gestão profissional da atividade, um modo de fazer que influenciou muitos dos que se seguiram. Esta influência não foi direta, através de ações de formação ou da tutoria de novos narradores, ao que o artista sempre pareceu esquivar-se, mas indireta, porque em muitos sentidos a sua prática pioneira estruturou espontaneamente as relações de mercado entre bibliotecas, escolas e artistas, bem como os próprios modelos performativos das “sessões de contos”, de que se falará adiante, que muitos dos que vieram depois adoptaram naturalmente. Por outro lado, o seu repertório dedicado a temas de tradição oral e o seu trabalho de recolha e colaboração com o projeto do Arquivo do Conto Tradicional Português do Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, sob a responsabilidade de Isabel Cardigos, garantiu um lugar de exploração do conto de tradição oral no movimento de narração oral em Portugal.

O repertório do artista está marcado por narrativas de tradições orais que lhe são próximas, a portuguesa e a das antigas colónias africanas, já que, além de uma infância passada em Angola, trabalha amiúde em contextos de emigração originária desses países. Importa também evidenciar que as suas fontes são maioritariamente de carácter etnográfico, em alguns casos com recolhas realizadas pelo próprio. Com efeito, as campanhas realizadas por António Fontinha são uma marca distintiva do seu trabalho, já que, primeiro, acarretam uma relação especial com alguns dos temas que conta, ouvidos diretamente de um informante, oralmente, em contextos de proximidade, e, segundo, uma consciência e uma afinidade com o universo de proveniência dos mesmos. O artista realizou campanhas de recolha por todo país, tendo algumas resultado na publicação de livros ou CDs (Fontinha, 1997, 2003, 2006a, 2006b), e, ainda que os frutos de outras campanhas continuem inéditos, parte desse material foi transcrito para o Arquivo do Conto

Tradicional Português do Centro de Estudos Ataíde de Oliveira e está por isso classificado, catalogado e acessível.

Por outro lado, a sua proximidade a esses temas e contextos, fruto da experiência do trabalho de campo, associada a um ponto de vista particular sobre o ofício de narrador, é fundadora não apenas do seu repertório como também do seu modo de contar, influenciando assim todos os aspectos performativos da sua atividade. No seu caso é visível, como em poucos, uma proposta artística que rejeita abrir mão da horizontalidade, da “democratização” e da “relação” de que falam Michael Wilson e Anne-Sophie Hearinger nas citações anteriores.

O trabalho de António Fontinha não se concretiza na forma de um espetáculo fechado, quer isto dizer, numa performance com princípio, meio e fim, previamente estruturada e ensaiada. Os meios e contextos onde atua regularmente, salas de aula, bibliotecas e eventos de narração oral em espaços alternativos, prestam-se a atuações informais, sem aparatos cénicos, cuja estrutura e temática se constroem no próprio ato de contar. Assim, a preferência em chamar a estes eventos “sessões”, ou “serões”, e não “espetáculos”, pela informalidade e pelo modelo de relação que propõem. Se outros narradores mais ou menos se dispõem a preparar e promover performances com temáticas e estruturas pré-determinadas, muitas vezes com aparatos cénicos e figurinos, no sentido de satisfazer uma lógica do mercado cultural habituado a programar “espetáculos”, António Fontinha, por inclinação e pelos contextos que privilegia, raramente adequa o seu trabalho à lógica vigente. E essa opção expressa na prática um ideário que, como se viu, é comum no meio dos movimentos de narração oral, mas que está presente no seu trabalho de forma mais coerente do que em qualquer outro caso.

Outro modelo de “sessão de contos” relativamente comum em Portugal, e cuja prática, sem dúvida, se deve em grande parte a António Fontinha, é aquela em que o espaço performativo é partilhado por mais de um narrador simultaneamente, numa prestação intercalada que propõe um diálogo e em que, história após história, dois ou mais artistas procuram improvisar uma sequência coerente. São cada vez mais raros os espaços de programação em Portugal que propõem este tipo de performance, sendo mais habitual o formato em que um artista, numa prestação isolada, apresenta uma sequência de contos predefinida, num modelo de relação que estabelece um contrato “espetacular”

entre este e o público, naquilo a que norte-americanos têm chamado “platform storytelling” (cf. Wilson 2006: 59-94) e sul-americanos “narración oral escénica” (cf. Palleiro e Fischman 2009: 33-35). Mesmo em festivais, regra geral, os narradores apresentam-se separadamente, em sequência, raramente partilhando o espaço da palavra, e como descreve Patrick Ryan, “Such events often stipulate strict running times, schedules, and themes for performances, even requiring titles of performances to be printed months in advance.” (Ryan, 2033: 48).

Anne-Sophie Haeringer, no trabalho já citado, propõe ser possível reconhecer duas correntes distintas no seio destes movimentos artísticos:

Alors, il devient possible de comprendre le renouveau du conte comme tendu entre deux logiques : l'une, que j'appelle ethnologisante, défend une acception du conte faite d'intimité et de proximité, qui fuit les feux de la rampe pour se déployer dans les lieux les plus quelconques – écoles, bibliothèques, jardins publics, centres sociaux, etc. – ; l'autre, que j'appelle esthétisante, entend faire reconnaître le conte comme un art à part entière, susceptible de donner lieu non pas seulement à veillée mais aussi à spectacle (Haeringer, 2011: 26).

Estas duas lógicas, a do espetáculo e a do “serão”, ou “sessão de contos”, convivem na atividade dos narradores e nos espaços de programação cultural. Com efeito, mesmo os artistas dedicados ao reconhecimento da narração oral enquanto arte “à part entière” têm por paradigma, como tem sido dito, o aspecto relacional da performance narrativa. O “serão”, a relação horizontal entre performer e audiência, a espontaneidade e a informalidade daquele que seria o modelo dito tradicional são centrais no ideário subjacente ao discurso da maioria destes artistas. E se António Fontinha se enquadra sem grande hesitação na primeira lógica, a que Haeringer denomina de “ethnologisante”, é necessário reconhecer que está em causa toda uma reflexão sobre o papel da arte na sociedade contemporânea, que nas últimas décadas tem procurado caminhar no sentido de se integrar na vida das comunidades, de descer do pedestal em que idealismos e romantismos a puseram e existir ao nível das práticas e preocupações quotidianas (cf. Lacy, 1995; Thompson, 2012). Num tempo em que a

arte se esforça por criar oportunidades de “relação” e de “relição”, por fazer-se palpável e útil na vida das comunidades, a demanda de reconhecimento e legitimação da narração oral enquanto disciplina artística não deveria desprezar aquilo que parece ser o seu grande potencial. Ou seja, não deveria necessariamente tornar-se “espetáculo”, ou “artes de palco”, ou outra qualquer denominação que a enquadre na programação cultural dos espaços urbanos e subvencionados, para legitimar-se enquanto disciplina artística. E isto porque, enfim, todas as artes parecem procurar agora afirmar-se justamente nesse universo oposto, marginal, popular, descentralizado, que é aquele ao qual, por natureza e tradição, pertence a narração oral.

No contexto de uma programação cultural submetida a exigências evidentes de legitimação dos investimentos públicos, de visibilidade dos patrocínios e investimentos privados, de retorno financeiro e, por sua vez, de satisfação das expectativas construídas naqueles que são os modelos estandardizados de fruição artística, parece ser difícil haver lugar para propostas artísticas como a de António Fontinha. Está aí, provavelmente, a causa da tendência de enquadrar o trabalho dos narradores numa lógica de “entretenimento” e “espetacularidade”, onde o valorizado é a perícia e a virtuosidade do artista. Num modelo performativo que confunde “relação” com “interação”, a “democratização” do espaço da palavra, para utilizar o termo de Michael Wilson, é mais discurso do que prática e cai em nome de valores que são antagónicos aos destas propostas artísticas.

É justamente essa a pertinência do trabalho de António Fontinha: construir pontes concretas, na prática. Com efeito, a sua presença no movimento de narração oral em Portugal tem guardado espaço para um discurso e um modo de fazer que permitem interrogar que relações são possíveis criar entre a atividade contemporânea de narração oral e o paradigma de certas práticas tradicionais. E, mais importante, o seu exemplo permite refletir sobre o papel do artista num espaço possível e paralelo ao mercado cultural vigente, que tende a tratar a arte apenas como um outro bem de consumo e não como esfera essencial da vida em comunidade, reflexão esta que as transformações a que têm estado sujeitas as nossas sociedades tornam extremamente pertinentes.

Referências

- BAUMAN, Richard (1986), *Story, Performance, and Event*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BENJAMIN, Walter (1969), *Illuminations*, trad. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt, Nova York, Schocken Books.
- BETTELHEIM, Bruno (1976), *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Nova Iorque, Knopf.
- BOCCACCIO, Giovanni (2003), *The Decameron*, trad. G. H. McWilliam, Londres, Pinguin Books.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (2001), *Le Renouveau du Conte – The Storytelling Revival*, Paris, CNRS Éditions.
- CHAUCEUR, Geoffrey (2008), *The Canterbury Tales*, trad. David Wright, Oxford, Oxford University Press.
- CLIO, [em linha] disponível em <http://www.clio.org> [consultado em 30 de Julho de 2013].
- CRICK CRACK CLUB, [em linha] disponível em <http://www.crickcrackclub.com> [consultado em 30 de Julho de 2013].
- ESTÉS, Clarissa Pinkola (1992), *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories about the Wild Woman Archetype*, Nova Iorque, Ballantine Books.
- FONTINHA, António (1997), *Contos Populares Portugueses ouvidos e contados no Concelho de Palmela*, Palmela, Câmara Municipal de Palmela.
- , (2003), *Contos que a Memória guarda (Alijó 1999-2000)* [CD], Alijó, Câmara Municipal de Alijó.
- , (2006a), *Contos Tradicionais da Região do Entre Douro e Vouga* [CD], s/l, Associação de Municípios das Terras de Santa Maria.
- , (2006b), *Arquivo de Trabalho de Campo*, Oliveira de Azeméis, Santa Maria da Feira, São João da Madeira [CD], s/l, Associação de Municípios das Terras de Santa Maria.
- FINNEGAN, Ruth (1992), *Oral Traditions and the Verbal Arts*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- GOUGAUD, Henri (1979), *L'Arbe à Soleils: Légends du Monde Entier*, Paris, Éditions du Seuil.
- , (1992), *L'Arbre d'Amour et de Sagesse: Légends du Monde Entier*, Paris, Éditions du Seuil.
- LACY, Suzanne (1995), *Mapping the Terrain - New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.

- MACDONALD, Margaret Read (1982), *The Storyteller's Source Book: A Subject, Title, and Motif Index to Folklore Collections for Children*, Detroit, Gale.
- , (1985), *Twenty Tellable Tales*, Nova Iorque, H. W. Wilson.
- HAERINGER, Anne-Sophie (2011), *Acclimater le Conte sous nos Latitudes - Une Sociologie Pragmatique du Renouveau du Conte*, Tese de Doutoramento, Universidade de Lião.
- HEYWOOD, Simon (2000), *Storytelling Revivalism in England and Wales: History, Performance and Interpretation*, Tese de Doutoramento, Universidade de Sheffield.
- PALLEIRO, María Inés e FISCHMAN, Fernando, (2009), *Dime Cómo Cuentas... Narradores Folklóricos y Narradores Urbanos Profesionales*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- SANFILIPPO, Marina (2005), *El Renacimiento de la Narración Oral en Italia y España (1985-2005)*, Tesis Doctorales Cum Laude 43, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SILVA, Francisco Vaz da Silva (2011a), *Gata Borracheira e Contos Similares*, Contos Maravilhosos Europeus, Lisboa, Temas e Debates.
- , (2011b), *Mulheres do Outro Mundo - Fadas e Serpentes*, Contos Maravilhosos Europeus, Lisboa, Temas e Debates.
- , (2012), *Matadores de Dragões - Princesas Resgatadas*, Contos Maravilhosos Europeus, Lisboa, Temas e Debates.
- SOBOL, Joseph Daniel (1999), *The Storyteller Journey - An American Revival*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press
- WILSON, Michael (2006), *Storytelling and Theatre - Contemporary Storytellers and their Art*, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- RYAN, Patrick (2003), *The Contemporary Storytelling in Context: a Study of Storytelling in Modern Society*, Tese de Doutoramento, Universidade de Glamorgan.
- THOMPSON, Nato (2012), *Living as Form - Socially Engaged Art Form from 1991-2011*, Cambridge, Creative Time.
- ZUMTHOR, Paul (1990), *Oral Poetry - An Introduction*, trad. Kathryn Murphy-Judy, Minneapolis, University Of Minnesota Press.

CONTRIBUTOS PARA UM PERFIL DO CONTADOR PORTUGUÊS EM MEIO URBANO

Marie-Manuelle da Silva
Igor Pedro Gil*

AO LONGO DAS ÚLTIMAS DÉCADAS, o conto tem vindo a ocupar novos espaços e funções nas sociedades urbanas contemporâneas, estando a passar por um processo de redefinição que importa analisar.

Com efeito, tem-se assistido a uma revitalização do gosto pela narração oral e ao reaparecimento do conto não só em contextos educativos – enquanto estratégia pedagógica – e psicoterapêuticos, mas também nas indústrias culturais e de entretenimento. Hoje em dia, o contador de histórias actua para públicos e em contextos diversificados, tanto em meio rural como urbano, o que, por um lado, conduz ao aparecimento de novos repertórios e à transformação ou actualização dos já existentes, e, por outro, ao surgimento de novas formas de transmissão do conto e a novas estratégias artísticas por parte dos contadores.

Um dos eixos do projecto de investigação “Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas: exuberância e minimalismo” consistia no estudo do conto oral e do papel e campo de acção do contador em meio urbano, nomeadamente no que diz respeito a temáticas, motivos e abordagens, de forma a caracterizar o tipo de relações que

307

CONTRIBUTOS PARA UM
PERFIL DO CONTADOR
PORTUGUÊS EM MEIO
URBANO

Marie-Manuelle da Silva
Igor Pedro Gil

* Marie-Manuelle da Silva é Professora Auxiliar convidada do Departamento de Estudos Românicos da Universidade do Minho e investigadora do Centro de Estudos Humanísticos. Igor Gil é tradutor profissional e foi bolseiro do projeto *Mutações do conto nas sociedades urbanas*.

se estabelecem com a tradição do conto e com as transformações provocadas pelas/nas sociedades contemporâneas.

Com o objectivo de tentar dar seguimento a essa aspiração do projecto, este artigo pretende dar conta da realização de um inquérito exploratório sobre o estado da arte de contar em Portugal, ainda que o mesmo tenha consistido apenas numa abordagem exploratória e possa não ser totalmente representativo da realidade.

Enquanto precursoras deste projecto de investigação, as *Jornadas Internacionais do Conto da Universidade do Minho*, que se vêm realizando desde 1997 e que em Maio de 2012 contaram com a sua 12.^a edição, têm como objectivo reunir contadores de histórias de diferentes países e com variados repertórios, e aliar as actividades e os espectáculos realizados em várias línguas e para diversos públicos à formação e à reflexão universitária.

Ao longo dos anos, a realização destas *Jornadas* (com as respectivas oficinas para estudantes de línguas, as acções de formação para públicos especializados, as sessões de contos em escolas e em diferentes espaços da cidade, e os espectáculos colectivos multilingues) permitiu que se fosse estabelecendo uma rede de contactos de contadores, que tem particular incidência em Portugal e se estende a vários países como Espanha, França, Reino Unido, Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Timor-Leste, Brasil ou Canadá.

Na tentativa de se delinear um perfil tipo do contador de histórias nas sociedades urbanas contemporâneas e de se caracterizar os seus repertórios e estratégias performativas, considerou-se indispensável levar a cabo um estudo de carácter exploratório, cujos dados fossem recolhidos por meio de um questionário *online*, tal como se encontrava previsto no plano de actividades do projecto de investigação.

O questionário foi concebido pela equipa do projecto que se dedica ao eixo do conto oral, a qual tem formação e investigação produzida na área, além de vários anos de experiência na organização das *Jornadas do Conto*. O inquérito foi depois submetido a um processo de testagem e validação por parte de um pequeno grupo de contadores. Depois de analisadas e aplicadas as sugestões, a versão final do questionário foi implementada num serviço disponível na Web (neste caso, o <http://www.qualtrics.com>).

Importa referir que este questionário foi construído com sequências e transições, ou seja, a sequência de perguntas apresentada era diferente consoante as respostas dadas pelo contador, tal como poderemos ver adiante. Assim, o número total de perguntas de cada respondente variava em função do percurso do inquirido. De realçar também que o questionário incluía perguntas de resposta aberta e perguntas de resposta fechada, sendo algumas delas obrigatórias e outras facultativas. De qualquer forma, foi solicitado ao contador que respondesse a todas as perguntas que se aplicassem à sua situação.

Deste modo, o inquirido foi concebido de acordo com uma estrutura dividida em cinco secções. A primeira secção destinava-se à apresentação do contador respondente e à recolha dos seus dados pessoais. Assim, os campos da primeira pergunta tinham como objectivo recolher os dados pessoais e de contacto do contador, com vista à inclusão ou actualização dos mesmos numa base de dados interna do projecto. Para além dos campos relativos ao telefone, telemóvel, correio electrónico e morada, disponibilizaram-se também alguns campos para a introdução de informação relativa a redes sociais, tendo em conta a sua utilização actual enquanto plataformas de contacto pessoal e/ou de promoção profissional. Na segunda pergunta solicitava-se uma breve apresentação sobre o contador respondente, que permitisse avaliar a forma como se auto-representava e como via o seu trabalho enquanto contador. A terceira e última pergunta desta secção, em que se questionava se a arte de contar consistia na actividade profissional principal do respondente, serviria para distinguir os contadores ditos profissionais dos não profissionais. Nesta acepção, entenda-se por “contadores profissionais” aqueles que obtêm a sua remuneração maioritariamente a partir de actividades relacionadas com o conto, e por “contadores não profissionais” aqueles que apenas dedicam uma parte do seu tempo a esse tipo de actividades, podendo ou não ser remunerados por isso. O contador era direccionado para questões diferentes, em função da resposta dada: se respondesse afirmativamente, era-lhe solicitado o ano em que se iniciou na actividade; se respondesse negativamente, eram-lhe solicitados outros detalhes, como a actividade profissional principal, a parte do tempo dedicada ao conto e se era remunerado ou não por isso.

A segunda secção do inquérito pretendia analisar aspectos relativos à profissionalização e gestão do trabalho dos contadores. Desta forma, as respostas serviriam para saber se a sua actividade na área dos contos era gerida por alguma entidade, como associações, produtoras ou agentes, o que permitiria verificar o nível de profissionalização atingido. Caso o trabalho do contador fosse gerido por uma entidade, solicitava-se o papel que o contador desempenhava, bem como os dados de contacto da mesma. No caso de ser um agente a gerir o trabalho do contador, eram solicitados os dados de contacto daquele.

Na terceira secção, pretendia-se analisar o percurso formativo seguido pelo contador, sendo solicitada a indicação das habilitações literárias e área de estudo, assim como outras formações que eventualmente tivessem sido realizadas na área do conto e que o contador considerasse importante referir.

A parte nuclear do inquérito consistia em recolher dados relativos à composição dos repertórios, aos temas tratados, às fontes utilizadas, aos tipos de público para os quais conta, e aos locais e formas de actuação. Neste sentido, na primeira pergunta da quarta secção era solicitado ao contador que considerasse em que tipo de meio (urbano ou rural) o seu trabalho é maioritariamente desenvolvido para, em seguida, assinalar os tipos de conto mais relevantes no repertório individual. Em relação aos tipos de conto, apresentava-se como respostas possíveis os contos tradicionais, os contos contemporâneos ou urbanos, as histórias de vida ou memórias, os contos da actualidade ou do quotidiano, bem como outros tipos de conto que fossem considerados pelo contador. Esta distinção em termos de tipos de conto foi estabelecida pela equipa de forma a distinguir contos tradicionais de contos de vertente mais urbana, com o objectivo de tentar esclarecer se, pelo facto de serem apresentados num meio mais urbano, os repertórios eram ou não compostos ou caracterizados por uma dimensão mais urbana. Em seguida, em função das opções seleccionadas na pergunta anterior, o contador era solicitado a caracterizar cada um dos tipos de conto no que diz respeito a temas abordados, fontes utilizadas, públicos-alvo e locais de actuação. Na terceira pergunta desta secção, pedia-se ao contador que indicasse as línguas nas quais conta, escolhendo entre português, espanhol, francês, inglês ou outras. Na quarta pergunta, e de modo a identificar quais as formas de actuação que o contador

mais utiliza, foi pedido que se assinalasse, numa escala de 1 a 4 (em que 1 indica uma maior frequência e 4 uma menor frequência), qual a frequência para cada uma das formas aplicáveis (sozinho, com outros contadores, com músicos, com outros artistas, com objectos). A quinta pergunta pretendia avaliar que importância era atribuída, numa escala de 1 a 4 (em que 1 indica uma maior importância e 4 uma menor importância), a algumas actividades (espectáculos, formação, conto em meio escolar, animação cultural, intervenção social e terapia pela arte) que possam definir e caracterizar o papel e o perfil de cada contador. A última pergunta desta secção tinha como objectivo recolher sugestões ou outras informações consideradas pertinentes para este estudo.

Na quinta secção do questionário era sugerido ao contador que enviasse uma fotografia e materiais de apresentação ou promoção do seu trabalho, de forma a possibilitar uma análise mais aprofundada através da construção de uma ficha detalhada na base de dados.

Para a obtenção do maior número possível de resultados, ficou desde logo prevista a realização de duas fases de resposta. No dia 19 de Julho de 2010 foi feito um apelo à participação através do envio de uma mensagem de correio electrónico com a ligação de acesso ao questionário a todos os contadores constantes da base de dados, iniciando-se assim a primeira fase de resposta, tendo decorrido até ao dia 31 do mesmo mês. No dia 7 de Setembro foi enviado um novo apelo, na forma de lembrete, a todos os contadores que, por qualquer motivo, não responderam, dando-se início à segunda fase de resposta, que decorreu até ao dia 30 desse mês.

A amostra deste estudo foi constituída, por um lado, por todos os contadores de língua ou origem portuguesa que participaram nas *Jornadas do Conto* (entre 1997 e 2010), e cujo contacto constasse da base de dados inicial. Além disso, visto que um dos objectivos deste inquérito consistia em estudar o panorama nacional da arte de contar, considerou-se que seria importante alargar este estudo a todos aqueles que, de alguma forma, têm trabalhado ou estão ligados à área do conto, não considerando exclusivamente os contadores que participaram nas referidas *Jornadas*. Assim, o pedido de colaboração e resposta ao inquérito foi enviado a 68 contadores portugueses que constavam da base de dados inicial, ou seja, das *Jornadas do Conto*, aos quais se

juntaram 7 que foram sugeridos por outros respondentes, o que fez um total de 75 contadores portugueses.

Por outro lado, esta amostra foi ainda complementada por todos os contadores de origem estrangeira que participaram nas *Jornadas do Conto*, com o objectivo de se fazer o contraponto com a realidade portuguesa. Contrariamente ao primeiro grupo de contadores, não se alargou o estudo a contadores estrangeiros que não participaram nas *Jornadas*, para que a amostra não fosse demasiado heterogénea e dispersa. Neste sentido, pediu-se a colaboração de 15 contadores franceses, 12 espanhóis e 4 ingleses, num total de 31 contadores estrangeiros.

Durante as duas fases de resposta, foram obtidas 54 respostas completas (em 106 possíveis), o que equivale a uma taxa de retorno de 50,94%, e que se distribuem da seguinte forma:

Tabela 1. Distribuição dos contadores respondentes e percentagem de respostas.

Contadores	Enviados	Respondentes			% de respostas
		1ª fase	2ª fase	Total	
De origem/língua portuguesa	75	24	10	34	45,3(3)%
De origem/língua francesa	15	5	6	11	73,3(3)%
De origem/língua espanhola	12	5	2	7	58,3(3)%
De origem/língua inglesa	4	1	1	2	50%
Sub-total estrangeiros	31	11	9	20	64,52%
Total contadores	106	35	19	54	50,94%

Em seguida, apresentam-se alguns dos resultados obtidos com a realização deste inquérito, bem como possíveis conclusões ou pistas que possam dar orientações para o trabalho no futuro.

Em primeiro lugar, são apresentados alguns dados sócio-demográficos e sobre a utilização da Internet enquanto plataforma de promoção profissional. Assim, quase metade dos respondentes dispõe de página Web, sendo que a rede social mais utilizada pelos contadores é o Facebook. Verifica-se ainda que a quase totalidade dos respondentes reside ou é originário de Portugal, concentrando-se geograficamente nas regiões de Lisboa, Porto e Alentejo.

Na temática da profissionalização e gestão do trabalho do contador, verifica-se que à pergunta “*Dedica-se profissionalmente à arte de contar, ou seja, esta é a sua actividade profissional principal?*” apenas 38% dos contadores portugueses respondem afirmativamente, ao passo que o conto é a actividade profissional de 75% dos respondentes de origem estrangeira. À questão seguinte “*A partir de que ano é que começou a dedicar-se profissionalmente à arte de contar?*”, 61,5% do grupo de contadores portugueses afirma ter iniciado esta actividade na última década (ou seja, entre 2001 e 2010), parecendo indicar que o conto enquanto actividade profissional é um fenómeno relativamente recente em Portugal. Em comparação, 86,7% dos contadores de origem estrangeira afirmam ter iniciado esta actividade entre 1981 e 2000, ou seja, antes.

O grupo de contadores que não se dedica profissionalmente ao conto foi direccionado para outro conjunto de questões, sendo-lhes solicitada a indicação da sua actividade profissional principal. De entre as áreas indicadas, pode concluir-se que aqueles contadores estão ligados à arte de contar histórias através das suas áreas profissionais e que estas estão próximas do conto, como o ensino, a educação, a formação, ou o teatro. No conjunto destes contadores portugueses “não profissionais”, e segundo os dados, apenas 47,6% deles recebe algum tipo de remuneração, ao passo que todos os contadores estrangeiros respondentes recebem remuneração, mesmo quando esta não é a sua actividade profissional principal.

De acordo com as respostas obtidas, verifica-se ainda que a utilização de associações, produtoras, agentes ou outras entidades enquanto gestoras do trabalho dos contadores não é muito comum em Portugal, sendo utilizadas por apenas 26,4% dos contadores. No caso dos contadores estrangeiros, 50% dos mesmos parecem utilizar qualquer um destes intermediários.

Relativamente às habilitações literárias, verifica-se que 88,3% dos contadores portugueses possuem uma qualquer formação universitária, mesmo que não concluída, sendo predominante o grau de Licenciatura. No conjunto de contadores de origem estrangeira, 60% afirma possuir uma qualquer formação universitária, mesmo que não concluída, sendo predominantes os graus de Licenciatura e Mestrado. Importa, ainda, realçar que a formação obtida a estes níveis não está, para a maioria dos respondentes, directamente relacionada com o conto mas sim com

áreas paralelas, como a literatura, o teatro ou as artes cénicas. Porém, tendo alguns respondentes formação específica na área do conto, esta parece ter sido obtida em workshops, seminários ou cursos breves que não são organizados por instituições de ensino, mas sim por contadores ou associações nas quais estão inseridos.

Na temática relativa à actividade do contador face ao conto, verifica-se que à pergunta “*Considera que o seu trabalho de contador se desenvolve mais em meio urbano ou rural?*” a grande maioria dos respondentes – 85,3% de contadores portugueses e 90% de contadores estrangeiros – afirma trabalhar em meio urbano. Quanto aos tipos de conto mais utilizados pelos contadores, verificou-se uma larga predominância dos contos tradicionais, uma vez que 88,2% dos contadores portugueses afirmam que este é um tipo de conto relevante no repertório, seguindo-se os contos contemporâneos/urbanos com 44,1% dos respondentes a afirmar que os utilizam, as histórias de vida/memórias com 32,4% dos resultados, os contos da actualidade/quotidiano com 14,7% e outros tipos de conto com 29,4%. Em relação aos contadores de origem estrangeira, verifica-se que os contos tradicionais também assumem muita importância no repertório individual (85%), sendo que para 60% dos respondentes também assumem bastante destaque os contos contemporâneos/urbanos e as histórias de vida/memórias; os contos da actualidade/quotidiano estão presentes em 40% dos repertórios e os outros tipos de conto em 50%.

Em seguida, em função dos tipos de conto utilizados, os contadores eram solicitados a caracterizar cada um deles, nomeadamente em termos de fontes utilizadas, públicos-alvo e locais de actuação.

Assim, as fontes mais utilizadas nos contos tradicionais são a literatura (com 90% das respostas) e a recolha (83,3%); a nível de públicos, os respondentes consideram que este tipo de conto é mais direccionado para crianças e para o público em geral (80% em ambas as opções); em relação aos locais, as bibliotecas/escolas/ATLs reúnem 100% das respostas, seguindo-se as salas de espectáculos/centros culturais (com 73,3%) e as prisões/hospitais/lares de idosos (56,7%).

Nos contos contemporâneos/urbanos, as fontes mais utilizadas pelos contadores são a literatura (com 93,3%) e a criação própria (53,3%); os públicos deste tipo de conto são praticamente todos, com destaque para os adultos, à excepção dos públicos específicos; e a nível de locais,

as respostas concentram-se em bibliotecas/escolas/ATLs e salas de espectáculos/centros culturais (80% em ambas as opções), sendo que as prisões/hospitais/lares de idosos também atingem um valor significativo (66,7%).

Em relação às histórias de vida/memórias, as fontes mais utilizadas são a recolha (com 72,7%), a literatura e a criação própria (ambas as opções com 45,5%); os públicos que assumem mais destaque são os adultos (com 81,8%), as crianças e o público em geral (ambas com 63,6%); em relação aos locais de actuação, as bibliotecas/escolas/ATLs assumem 90,9% das respostas, as salas de espectáculos/centros culturais 72,7%, e as prisões/hospitais/lares de idosos reúnem 54,5% dos respondentes.

Nos contos da actualidade/quotidiano, as fontes mais utilizadas são a recolha e a criação própria (ambas as opções com 100% das respostas); os públicos-alvo são as crianças (com 100%) e o público em geral (66,7%); e os locais que assumem destaque são as bibliotecas/escolas/ATLs (com 100% das respostas).

Nos outros tipos de conto, é a literatura (com 77,8%), os outros documentos escritos e a criação própria (ambas as opções com 44,4%) que assumem predominância; a nível de público-alvo, estão praticamente todas as opções equilibradas, à excepção dos públicos específicos; e em relação aos locais de actuação, são as bibliotecas/escolas/ATLs (100% dos respondentes), as salas de espectáculos/centros culturais (66,7%) e as prisões/hospitais/lares de idosos (55,6%) que reúnem o consenso dos contadores.

Ainda em termos de performances, verifica-se que as línguas mais utilizadas são o português (com 100% dos respondentes a assinalar a opção), mas também o espanhol (23,5%) e o inglês (17,6%), ainda que em menor escala.

Foi também solicitado aos contadores que indicassem as suas formas de actuação mais frequentes. Verifica-se, assim, que o mais habitual é os contadores actuarem sozinhos (com 67,6% das respostas). Apesar de em menor escala, também é habitual actuarem com outros contadores, ou utilizando objectos ao narrar as suas histórias. A forma de actuação com músicos ou com outros artistas é, na sua grande maioria, muito pouco frequente ou não aplicável.

Solicitava-se, também, aos contadores que atribuísem uma escala de importância a algumas actividades que pudessem contribuir para

definir e caracterizar o papel e o perfil de cada contador. Assim, verifica-se que o conto em meio escolar, a intervenção social e a formação são consideradas as actividades mais importantes no que se refere ao papel do contador, sendo que a animação cultural, os espectáculos e a terapia pela arte são funções que assumem menos importância para o contador.

Concluindo, e apresentando um possível perfil do contador português face aos resultados obtidos com este inquérito, de forma a podermos caracterizar esta amostra como ponto de partida do trabalho, podemos dizer que a maioria dos contadores não faz do conto a sua actividade profissional principal, não sendo pagos quando a exercem; como não são contadores “profissionais”, dedicam-se a áreas ligadas ao ensino, à educação e à formação; as ferramentas da Web mais utilizadas pelos contadores são o Facebook e a página Web; a maior parte dos contadores ditos “profissionais” começou a dedicar-se ao conto durante a última década; e a gestão do trabalho dos contos não é feita por nenhuma associação ou entidade.

A nível de formação, a grande maioria tem formação universitária, geralmente em áreas paralelas ao conto, sendo que as formações específicas na área do conto consistem em workshops ou seminários com outros contadores.

Relativamente à actividade do contador, verifica-se que vivem e trabalham essencialmente em meios urbanos; constata-se também alguma dificuldade em catalogar temas e tipos de conto, assumindo que estão todos interligados; no entanto, identificam-se com os tipos de conto indicados no inquérito, procurando caracterizá-los se aplicável à sua situação; verifica-se uma larga predominância dos contos tradicionais no repertório dos contadores, sendo que as crianças e o público em geral são os públicos de eleição; além disso, os locais ligados ao ensino são predominantes, seguidos dos centros culturais, salas de espectáculos, prisões, hospitais e lares de idosos.

A nível da performance em si, verifica-se que há pouca utilização de línguas estrangeiras; as performances são executadas, na sua maioria, pelo próprio contador (isto é, sozinho) e, por vezes, com recurso a objectos; o conto em meio escolar é a actividade que mais define o papel do contador, seguida da formação e da intervenção social.

No que diz respeito às dificuldades ou limitações verificadas com a aplicação deste questionário, importa realçar diversos pontos. Em

termos da amostra seleccionada, podemos constatar, que a mesma era relativamente reduzida, visto que a população de contadores é, na verdade, bastante mais vasta, pelo que os resultados apresentados poderão não ser passíveis de serem extrapolados para toda a população de contadores. Relativamente à própria concepção do inquérito, foram verificadas diversas dificuldades, entre elas: a adequação do questionário às realidades dos contadores, tanto portugueses como estrangeiros, visto que aquelas assumem contornos bastante diferentes entre si; a distinção entre tipos de conto, previamente estabelecida pela equipa numa tentativa de se construírem diferentes perfis de contadores, sendo que estes nas suas respostas ao inquérito assumiram que os tipos de conto apresentados estavam todos interligados; e a apresentação de questões de resposta aberta ao longo do questionário, o que dificultou a análise dos dados recolhidos, visto serem dados textuais e, por conseguinte, heterogéneos.

CONTE DE PROXIMITÉ, CONTE RACONTÉ AUTREMENT : PARDEH KHANI EN IRAN, THÉÂTRE D'OBJETS EN FRANCE

Yassaman Khajehi

IL EST ÉTABLI AUJOURD'HUI QUE LE CONTE AVAIT UNE FONCTION SOCIALE ET PARTICIPAIT À LA STABILITÉ DES NORMES ET DES HIÉRARCHIES DANS LES RELATIONS HUMAINES ET DANS LES SOCIÉTÉS ANCIENNES. Cette fonction s'affaiblit de nos jours car les relations spatiotemporelles de nos sociétés contemporaines ne lui permettent pas de s'épanouir à nouveau dans cette dimension traditionnelle. Malgré tout, lors du siècle précédent, le conte et l'art de conter ont toujours trouvé, comme les autres arts, une manière de se réhabiliter sans pour autant que cette présence quotidienne n'ait plus lieu au sein de nos sociétés. Aujourd'hui, le conte est catégorisé et sanctuarisé dans le registre du spectacle vivant. C'est ainsi que le conte survit et évolue, dans un contexte où les conditions générales des représentations publiques sont soumises aux aléas du pouvoir politique. C'est grâce aux mouvements artistiques pour la réintégration de l'art dans la vie contemporaine, que l'on peut témoigner de la naissance de plusieurs nouveaux formats artistiques et sociaux qui se réapproprient le conte et lui donnent une vitalité toute nouvelle.

L'objet de cet article est de présenter une nouvelle façon de conter, inspirée de deux formes performatives déjà établies : le *pareh khani* et le théâtre d'objets. Bien qu'ils appartiennent chacun à deux mondes

319

.....
CONTE DE
PROXIMITÉ, CONTE
RACONTÉ AUTREMENT :
PARDEH KHANI EN IRAN,
THÉÂTRE D'OBJETS EN
FRANCE
.....

Yassaman Khajehi

* Université Paris X Nanterre.

distincts, et qu'ils n'aient jamais été mis en contact, nous choisissons de les rapprocher car ils parlent une même langue, celle du conte.

Le *pardeh khani* et le théâtre d'objets fondés sur l'art de conter utilisent l'objet et l'image pour la représentation. Cette démarche nous permet de développer les mêmes principes afin de créer une nouvelle forme de performance capable d'être représentée au sein des sociétés urbaines contemporaines. Ceci peut introduire un métissage entre l'univers du conte et notre réalité actuelle.

Pardeh khani

Le *pardeh khani* est une forme traditionnelle performative iranienne présentée jadis dans les maisons de thé. Dans ce spectacle, le conteur se déplace devant un grand rideau peint représentant plusieurs personnages et plusieurs événements. Il raconte l'histoire en mimant et en utilisant sa canne pour indiquer le lieu de l'intrigue. Cette canne peut jouer aussi au sein du spectacle le rôle d'un sabre, d'un cheval ou d'une montagne. L'expression *Pardeh Khani* est composée de deux mots perses : *pardeh* signifiant *le rideau* et *khani* dont le sens est proche des mots français *lecture* et *description*. Ainsi, le sens du nom *pardeh khani* signifie « la manière de conter par l'intermédiaire d'images peintes ». Ce spectacle est présenté par un conteur qui développe et matérialise son histoire grâce à une toile où figurent les personnages. L'acte narratif est réalisé par la coordination de trois éléments : le récit, la peinture dramatique et l'action de jouer-conter. Dans les développements suivants, nous allons illustrer l'évolution historique et performative de l'instrumentalisation de ces trois éléments.

Les racines du *Pardeh khani* se trouvent dans les arts et les rites religieux de l'ancienne Perse. Il existe des documents qui témoignent de la pratique de cette performance au IV^{ème} siècle en Iran. Mais la forme actuelle du *Pardeh Khani* est plus proche d'une pratique du XVI^{ème} siècle qui était nommée *Sourat Khani*, ce qui signifie en français « description des visages ». Le penseur du XIV^{ème} siècle Vaez Kashefi, auteur d'une encyclopédie des arts du spectacle appelée *Fotovat nameh soltani*, écrit que cet art « est aussi ancien que l'humanité ». Selon lui, Adam serait le premier individu à avoir utilisé le *Sourat Khani* lors d'une rencontre avec les anges, sur la volonté de Dieu. Adam aurait présenté à

ces derniers, à la façon d'un *Sourat Khani*, toutes les créatures de Dieu, affirmant ainsi la supériorité de l'homme sur l'échelle de la création. Le *Sourat Khani* est ainsi une représentation d'histoires des passions des religieux chiites sous une forme théâtrale proche des mystères. Le penseur Vaez Kashefi énumère les valeurs religieuses que l'on trouve dans le *sourat khani*, qu'il s'agisse du lieu comme des accessoires de la représentation et de tout le processus théâtral : tout y est sacré et effectué sous une bénédiction divine. De plus, il est intéressant de souligner que le conteur était considéré comme un derviche^[1], c'est-à-dire un sage spirituellement supérieur doté d'un charisme exceptionnel.

Comme le signifie le sens littéral de *Sourat Khani*, le présentateur-conteur est «le conteur des visages», c'est-à-dire qu'il raconte et dramatise tous les événements et les passions des personnages religieux, ce qui nécessite une grande maîtrise des mots, des descriptions et des expressions liés aux visages. Il décrit les personnages à travers leurs émotions au sein de l'aventure et il accompagne le spectateur dans la profondeur de ses sentiments afin d'évoquer une sorte de sympathie sacrée qui lui procure la bénédiction divine. En l'occurrence, l'ensemble formé par le présentateur et le spectateur est béni; ici, la représentation relève plus de la cérémonie religieuse que du spectacle.

Suivant le caractère sacré du *Sourat Khani*, la toile dramatique utilisée pour la représentation présente une iconographie à dimension religieuse manifeste. Celle-ci est constituée d'un grand rideau peint qui mesure environ quatre mètres de largeur et deux mètres de hauteur. Avant la représentation, il est couvert d'une autre couche de tissu blanc qui permet de voiler la scène-peinture. Les dessins sont en deux dimensions, vivement colorés avec des détails précis au niveau des visages et des accessoires. La mise en scène des personnages de la toile accuse un manque de règles de perspective pour la représentation du monde réel, mais cela relève d'une certaine façon de la représentation d'un univers symbolique, où la taille des personnages est proportionnellement dépendante de leur importance religieuse et dramatique. Cette caractéristique est très proche des peintures du Moyen Âge en Europe. Quant aux visages, ils sont dessinés et soigneusement détaillés sauf dans le cas des saints et des personnages féminins : les

¹ Une personne religieuse musulmane ayant une tendance mystique

saints se présentent souvent mi-couverts avec un halo de lumière, et les personnages féminins ne possèdent pas de visages mais à leur place figure un ovale blanc.

Pareh khani continue ainsi la même tradition que le *Sourat Khani*, mais en représentant cette fois des histoires à dimension mythologique et légendaire. Un exemple traditionnel célèbre en Iran est l'histoire du *Shahnameh*, signifiant le « Livre des Rois », une épopée perse avec les aventures chevaleresques, rédigée par le poète Ferdowsi du X^{ème} siècle. Plus généralement, dans le *pardeh khani*, on trouve des histoires religieuses mais celles-ci sont souvent mêlées aux épopées perses. Le conteur insiste sur l'aspect surnaturel et mythique des personnages. Les dessins prennent aussi une orientation surréaliste: par exemple, toute une iconographie minutieusement détaillée de l'enfer y est développée, représentant des monstres, des dragons et les punitions des pécheurs.

La représentation se déroulait traditionnellement jusqu'au XX^{ème} siècle dans les maisons de thé, et auprès d'un public populaire. Après la généralisation de la télévision, la pratique de cet art a pratiquement disparu perdant ainsi sa fonction socioculturelle. Aujourd'hui, la culture populaire accuse la disparition de la plupart des conteurs traditionnels, mais le spectacle du *pardeh khani* a été récemment repris par quelques jeunes praticiens, éduqués aux universités et aux écoles d'arts. Cet art se présente donc de nos jours sous une forme de patrimoine culturel et national iranien.

Le conteur commence toujours sa représentation en récitant des poèmes et en demandant la bénédiction de Dieu. Il dévoile les peintures et il présente les personnages. Le public connaît souvent l'histoire car elle est choisie parmi les grands classiques perses, tirés par exemple du « Livre des Rois ». C'est donc moins dans le récit lui-même que dans sa mise en forme et dans l'art de conter que réside l'intérêt du spectateur. L'art de conter repose essentiellement sur un large répertoire gestuel et sur un seul accessoire, une canne. A l'aide de cet outil, le conteur doit exprimer les sentiments et les actions des personnages. Cette canne est le seul objet qui lui permette de mieux s'exprimer. Il doit maîtriser tous ses mouvements tout en gardant un équilibre entre le langage et le gestuel, et à aucun moment il ne doit se détacher du caractère qu'il attribue à chaque personnage. Le spectateur se figure ainsi le personnage dont le conteur parle, le suit de son regard et le

fait évoluer selon la perception verbale et gestuelle du conteur. Il faut préciser que cet échange entre le spectateur et le conteur est toujours fondé sur une émotion réciproque : le spectateur se laisse guider avec enthousiasme et le conteur se réjouit de réaliser l'histoire qu'ils vivent et qui vit entre eux.

Le conte raconté au travers de l'image et de l'objet

Après les réformes théâtrales du XX^{ème} siècle, notamment sous l'influence de Kantor, l'objet acquiert une valeur indépendante de l'homme. L'objet sur les scènes théâtrales n'est plus utilisé par l'acteur comme un accessoire mais il accompagne l'acteur dans son jeu. Selon Kantor,

dans le théâtre traditionnel, et disons même dans le théâtre Stanislavskien, l'objet est un « accessoire » plus ou moins vrai qui, paré d'une signification utilitaire aide le personnage à exister, l'acteur à interpréter son rôle, à compléter la vie de son personnage dans les mots et l'au-delà des mots. (Bablet, 1999: 43,44).

Pour Kantor l'objet en soi, sans modification et hors de ses fonctions habituelles, est important, ce qui l'invite à présenter l'objet autonome dans toutes ses œuvres d'art, ses peintures, ses scénographies et enfin ses spectacles. La réflexion de Kantor sur l'homme et l'objet provoque l'apparition du « mannequin », mais un mannequin qui n'est ni un objet absolu, ni une marionnette en général. Le mannequin n'est pas déplacé comme un objet et n'est pas manipulé comme une marionnette. C'est ainsi que le mannequin comme « acteur mort » dans la pensée de Craig² apparaît. Le mannequin chez Kantor réunit les deux phénomènes : il joue comme un acteur mais en même temps, il n'est pas vivant. Dans cette perspective, il n'est pas manipulé mais il manipule.

Le théâtre d'objets suit le même principe et la même tradition : l'objet manufacturé et non modifié s'intègre dans l'histoire et joue les

² Craig cite « Supprimez l'acteur et vous enlèverez à un grossier réalisme les moyens de fleurir à la scène. Il n'y aura plus de personnage vivant pour confondre en notre esprit l'art et la réalité; plus de personnage vivant où les faiblesses et les frissons de la chair soient visibles. » (Craig , 2004: 92)

rôles principaux. L'acteur se trouve ainsi à la place du conteur. Au cours du spectacle, une lecture visuelle de l'objet de la part du spectateur accompagnée par une perception des mots, permet au spectacle de créer une identité parallèle à celle de l'usage quotidien de l'objet.

La découverte d'une condition commune au sujet et à l'objet efface les distinctions entre langage verbal et langage visuel. Selon les neurologues, les paroles et les images s'adressent à des hémisphères différents du cerveau; les mots ne peuvent ni contenir ni restituer une réalité instable et contradictoire dont l'image réussit, elle, à synthétiser les composantes hétérogènes. (Eruli, 2000:13)

Le théâtre d'objets s'enrichit donc de ce fonctionnement, il soumet certaines règles visuelles et verbales liées à la mise en place des objets qui produisent des codes métaphoriques créant un espace intermédiaire entre le monde réel et l'univers du conte. Au cours du spectacle de théâtre d'objets, on est souvent face à un conte composé de plusieurs personnages et chaque objet selon sa forme, son usage, son état et sa taille représente un de ces personnages.

Dans la performance de *Pardeh khani*, le même processus d'attribution du mot et de l'image est en jeu : les mots suivent le langage corporel, tout en se référant à l'image. Mais contrairement au théâtre d'objets, l'acteur-conteur ne déplace pas l'objet ou l'image mais en revanche il guide le regard du spectateur grâce à sa canne afin d'accentuer un personnage au cours de l'histoire principale et dans ce cas, un visage peint est le schéma principal de tous les caractères du personnage. La canne apparaît ainsi comme un intermédiaire: elle aide à l'évolution de l'image vers une scène théâtrale qui concrétise toute l'aventure aux yeux du public. En l'occurrence, la projection du concept dramatique sur un dessin ou un objet produit une sorte de matérialisation personifiée. Ce processus se trouve ainsi dans le théâtre d'objets, lorsqu'un acteur-conteur déplace des objets en leur donnant une nouvelle identité et fait ainsi naître le personnage du conte. Le conteur avec ses mots et ses descriptions montre à voir un personnage complet avec tous ses avantages et ses défauts. Ce fonctionnement de l'image se trouve aussi dans le théâtre d'objets, de sorte que le conteur se sert de l'image y compris de dessins, de photos et de textes sous la forme d'un personnage

ou d'un événement scénique et dans ce cas, l'image trouve une valeur équivalente à l'objet. Cette idée permet ainsi de poser les bases d'une échelle comparative entre le théâtre d'objets et *le pardeh khani*.

De plus, il ne faut pas oublier que la canne du présentateur du *pardeh khani* introduit aussi le théâtre d'objets au cœur du spectacle iranien. En plus de sa dimension d'utilité représentative, selon la nécessité dramatique, la canne peut jouer différents rôles : tantôt le rôle d'un objet -sabre ou arbre, tantôt un autre personnage du conte -humain ou même un dragon. Chaque conteur à sa manière profite de ce fonctionnement de l'objet dans son spectacle.

Ainsi qu'il existe les autres mots pour décrire le *pardeh khani* dans les textes anciens, - notamment *khial sazi* signifiant « création d'imaginaire » et très proche du mot *fanus e khial* signifiant la « lanterne d'imagination », daté du XIII^{ème} siècle pour nommer le théâtre d'ombres, ainsi que l'esthétique des *pardehs*, les grands tissus peints avec les formes plates et couleurs vives, on peut considérer que le *pardeh khani* descend du théâtre d'ombres. Le rapprochement du *pardeh khani* avec le théâtre d'ombres accentue la tendance marionnettique de ce spectacle, ce qui est souvent attribué au théâtre d'objets. Dans les deux cas, on ne manipule ni l'objet, ni l'image comme une marionnette mais on se sert de l'existence objective de ces deux outils véhiculant le mot vers le concept au sein du conte. On constate donc que ces deux formes spectaculaires s'enrichissent d'une nature illustrative liée aux objets comme un contenant verbal au cours de l'acte de conter.

Le conte de nos jours

L'art de conter existait d'une manière ou d'une autre dans les sociétés traditionnelles et dans la plupart des cultures. Mais de nos jours, la nature populaire de l'acte de conter et de la figure du conteur s'est modifiée : la culture orale et la transmission intergénérationnelle laissent une grande place à l'écriture et à la littérature et on observe que la place du conte glisse d'une dimension populaire vers la culture savante. Cette tendance se révèle ainsi concrètement dans le mouvement dit du «renouveau du conte» dans les années soixante-dix en France et les autres pays occidentaux. Alors que dans le monde occidental il y a l'idée que l'art du conte fait partie intégrante d'un patrimoine à

préservé, en Iran, où la modernité attaque brusquement la tradition et souvent sans s'en servir, les arts populaires s'épuisent en peu de temps.

Désormais en France, il existe plusieurs compagnies spécialisées dans le théâtre d'objets qui s'enrichissent de contes et il en découle que le statut du conteur et du spectacle de conte est reconnu et accepté. Mais dans l'Iran actuel, malgré les quelques efforts des productions télévisées pour le jeune public, le statut du conteur n'existe pas, les contes populaires sont effacés de la culture orale, et seuls quelques auteurs et chercheurs cherchent à en garder une trace. Alors que jusqu'à la moitié du XX^{ème} siècle, les contes des grand-parents prenaient une partie importante du développement culturel et social des enfants, aujourd'hui, il n'existe presque aucune trace de cette tradition. Ainsi, à l'échelle de l'individu adulte, les représentations performatives basées sur la littérature classique et religieuse ont disparu de la vie culturelle. Actuellement, il n'existe plus aucun spectacle populaire iranien dans le sens propre du terme, c'est-à-dire une représentation théâtrale par des comédiens amateurs formés par transmission empirique ou transmission de maître à l'élève, fondée sur les contes et l'improvisation. Mais ces formes sont renouvelées et conservées grâce à une autre génération d'artistes, issus de la formation académique.

Malgré la diminution de la diffusion du conte traditionnel dans les sociétés actuelles, ce phénomène se renouvelle et se stabilise en de nouvelles formes. Aujourd'hui le théâtre d'objets est un registre précieux pour le conte car il permet d'exprimer la capacité d'adaptation conceptuelle des contes à la dépendance contemporaine de l'homme à l'objet. Quant au *pardeh khani*, il se base essentiellement sur le rapport du spectateur à l'image, mais ceci ne l'empêche pas d'investir les préoccupations actuelles. Par exemple, la troupe de théâtre de rue de *Nasim* domiciliée à *Larestan*, petite ville d'Iran, a tenté en 2012 une campagne de prévention contre le Sida et ses conséquences à travers un *pardeh khani*. Sachant que l'éducation générale contre les maladies sexuellement transmissibles n'est toujours pas ouvertement possible et qu'elle est considérée comme un tabou, le conteur présentait les personnages et les scénettes de la vie quotidienne en présence des personnages mythiques et légendaire de la littérature classique issus du *pardeh khani* traditionnel. La performance mettait en abyme l'ignorance du

sida et l'ignorance des personnages du conte pour illustrer le malheur et inviter le spectateur à la vigilance.

Le conte de proximité

L'objet dans le théâtre d'objets et l'image dans le *pardeh khani* fonctionnent symboliquement de la même façon : ils représentent le ou les personnages. Il est vrai que dans le *pardeh khani* les personnages et leurs visages sont dessinés mais leurs actes et leur personnalité se dévoilent à travers le conteur. Dans ce sens, même si la démarche première des deux spectacles se distingue, la nature narrative reste la même. L'objet est déplacé par le comédien et l'image est montrée avec la canne du présentateur, tandis que l'objet, lui, reste figé : dans ce cas, on peut rapprocher la figure du comédien de celle du présentateur conteur. C'est lui qui est le maître du spectacle, de l'image et de l'objet et grâce à sa performance c'est lui qui attribue une valeur personnifiée à l'objet et à l'image pendant la durée du spectacle.

Au cours de ce processus, le spectateur fait face aux divers aspects que revêt un objet simple, il le développe dans son imagination et lui accorde une nouvelle vie loin de sa première fonction. A présent, si l'on imagine que cette valeur personnifiée de l'objet et de l'image reste au-delà de la durée habituelle du spectacle et qu'on peut les conserver en dehors de la représentation, dans ce cas, l'univers du conte peut s'introduire dans la vie quotidienne et dans la vie collective.

Selon les potentiels conceptuels et formels du théâtre d'objets et du *pardeh khani*, on peut constater l'apparition d'une nouvelle forme métaphorique de l'art de conter. Le conte peut s'inspirer de ces capacités pour donner naissance à une forme hybride qui utilise tout objet et toute image existant à sa proximité. Le conte trouve le pouvoir de capter et d'intégrer l'objet et l'image de son environnement pour créer un nouveau corps dramatique.

L'idée de réintroduction du conte au travers des objets et des images tente à le développer sous la forme du spectacle de rue que nous choisissons d'appeler le «conte de proximité». Dans ce cas, le conteur raconte son conte grâce aux éléments existants dans l'environnement urbain et il associe ainsi un objet ou une image et au vu de sa nature, sa taille, son utilisation et sa situation, il lui accorde le rôle d'un des

personnages de son conte. Grâce au pouvoir du conte et du conteur, le spectateur accepte une nouvelle identité magique de l'objet ou de l'image de son environnement habituel et il le perçoit autrement. Le spectateur du «conte de proximité» devient plus sensible aux objets de la vie quotidienne et le conte retrouve sa vitalité dans la vie de l'homme contemporain. Le conteur peut ainsi modifier les éléments sur lequel il inscrit un nouveau visage ou mener son travail sur la base de l'improvisation.

Le pardeb khani et le théâtre d'objets sont fondés chacun sur une histoire et une tradition éloignée mais c'est grâce au conte que l'on peut coupler ces deux genres et cette rencontre offre une composition heureuse pour stimuler l'homme contemporain et pour servir le conte, le développer et le raconter autrement.

Bibliographie

328

MUTAÇÕES DO CONTO
NAS SOCIEDADES
CONTEMPORÂNEAS

AZHAND, Yagooop (2006) *Namayesh dar doreye safavi*, Téhéran, Farhangestan honar

BABLET, Denis (1999) *T. Kantor*, CNRS,

BEIZA'1, Bahram (2010) *Namayesh dar Iran*, Téhéran, *Namayesh*

CRAIG, Edward (2004) *De l'art du théâtre*, Belval, Circé

ERULI, Brunella (2000) *L'art mondial de la marionnette*, Magdeburg, l'occasion du Congrès Unima,

MATTEOLI, Jean-Luc (2010) *L'objet pauvre*, Renne, Presses universitaires de Rennes

NASERBAKHT, Mohamad hosein (2206) *Gerdehamai maktab esfahan*, Téhéran, Farhangestan honar

O CONTADOR DE HISTÓRIAS: DAS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS AO CONTEXTO EDUCATIVO ATUAL

Glória Bastos*

gloria.bastos@uab.pt

Ana Margarida Luciano*

amvluciano@gmail.com

Neste artigo cruzam-se duas perspetivas complementares sobre o contador de histórias: a visão transmitida em obras da literatura portuguesa e a visão de educadores e professores. Para isso efetuou-se um levantamento da figura do contador em obras de diversas épocas que remetem para o contexto do ato de contar, identificando vários aspetos da sua caracterização, em particular a questão de género, os objetivos do contador e as estratégias utilizadas. Estes elementos são cruzados com os resultados de um questionário aplicado a um grupo de educadores e professores, analisando-se em especial os dados que remetem também para as suas representações e práticas em relação aos três elementos acima referidos, salientando-se assim os propósitos que tanto nas representações literárias do contador como na prática atual em contexto escolar se evidenciam, acrescentando-se ainda, no caso dos respondentes ao questionário, a eventual utilização das novas tecnologias como apoio ao ato de contar.

329

O CONTADOR DE HISTÓRIAS:
DAS REPRESENTAÇÕES
LITERÁRIAS AO CONTEXTO
EDUCATIVO ATUAL

Glória Bastos
Ana Margarida Luciano

Introdução

No me cuesta mucho imaginarme a un padre troglodita, junto al fuego, contándole a su hijo el cuento de un mamut. Tampoco me resulta difícil ver la cara de placer del pequeño, e incluso oír sus carcajadas resonar por la cueva.

Hoy, en la época de Internet y de las realidades virtuales, un hermoso cuento sigue ejerciendo un enorme poder de fascinación y de encantamiento sobre los niños [...]. Sólo hay que dejarles un espacio en el torbellino de estímulos atractivos y cómodos a los que los niños están expuestos a diario.

(Gil, 2006: 11)

* Professora Auxiliar no Departamento de Educação e Ensino a Distância da Universidade Aberta, Lisboa, Portugal; coordenadora do mestrado em Gestão da Informação e Bibliotecas Escolares.

** Professora Bibliotecária no Agrupamento Vertical de Escolas António Feijó, em Ponte de Lima.

Contar histórias e ouvir histórias são atividades inerentes à condição social do ser humano. E se nos nossos dias o contacto com a maioria das narrativas é mediado pela escrita, seja porque alguém lê um livro, seja porque o ouve ler, não podemos esquecer que o ato de contar constitui “a mais antiga forma de convívio entre as pessoas” (Sisto, 2005: 14). Durante todo este tempo em que o hábito de contar/ouvir histórias foi uma constante, a vida intelectual do ser humano, particularmente das crianças enquanto seres humanos em formação, “dependia de histórias míticas ou religiosas e de contos de fadas” (Bettelheim, 2011: 39) que, para além de estimular a imaginação, respondiam a dúvidas e “constituíam o principal agente da sua socialização” (*ibidem*).

Se houve épocas em que ouvir contos era a maior distração para todos, independentemente de idades ou condição social – como refere Bryant (1987: 15), “los reyes y guerreiros no podían pedir nada mejor, y nada satisfacía tanto a los siervos y a los niños” – hoje em dia, nas sociedades ocidentais, já não se contam histórias à lareira, ou em longos serões ou jornadas de trabalho, ou raramente se contarão. Todavia, se muitos profetizaram o desaparecimento do ato de contar histórias, a verdade é a que tal nunca aconteceu, pois nunca deixou de estar presente pelo menos “na canção de berço que a mãe murmura para seu filho; nas histórias que mães, avós, criadas, aos pequenos ouvintes transmitem” (Meireles, 1989: 49).

Atualmente verifica-se um renovado interesse pelo costume de contar histórias e pela figura ancestral do contador de histórias, resurgindo essa prática que nunca se perdeu, de forma mais visível e com novas facetas. Savater (1997), por exemplo, afirma que “devemos voltar ao respeito que nas culturas primitivas envolve o narrador, o dono das histórias”, pois “para constatar o laço inquebrantável que une a superioridade moral com a função do narrador, basta olhar para os olhos de uma criança quando lhe contamos um conto” (p. 36).

A verdade é que, nos nossos dias, como nos lembra Busatto, “convivem, no mesmo espaço, o contador da tradição e o contador contemporâneo” (2011: 25). No mundo ocidental, o contador tradicional, informal, está relegado para um contexto mais íntimo e familiar. E destaca-se então a figura do contador contemporâneo, urbano e, segundo Patrini (2005: 143), nascido aquando da renovação do conto em França, na sequência do movimento do maio de 68, e que é nomeado também

como “neo-contador”, “trovador contemporâneo”, ou ainda o “novo contador”. Foram sobretudo as bibliotecas os locais de acolhimento desta prática renovada de contar histórias, mas não só. Escolas, centros culturais, teatros, hospitais, entre outros espaços, passam a ser palco de *performances* de contadores de histórias. Mas é, sem dúvida, nas bibliotecas e escolas que o contador de histórias se tornou um ator “obrigatório na promoção da leitura e no resgate do lúdico e da fantasia” (Sisto, 2005: 74), encontrando aí o seu público mais fiel.

Se o contador de histórias tradicional, formado exclusivamente na oralidade, improvisava, não estudando antecipadamente as circunstâncias em que contava, o contador contemporâneo estuda, prepara-se, alicerçado não só na tradição oral, mas também em casos do quotidiano, da sua própria vida e, sobretudo, em fontes escritas, de forma a construir o seu repertório pessoal. Tem com frequência um conhecimento literário vasto, um apurado sentido crítico e, por vezes, escreve ou reescreve o texto que será a base da sua atuação. Como refere Patrini (2005: 123), “o contador de hoje ouve os contos tradicionais, lê a literatura, inventa sua própria versão, escreve sua história e muitas vezes as histórias que conta. Nesta diversidade, a palavra continua a ser o veículo primeiro, mas, para que ela ganhe vida, é preciso um repertório”.

O contador de histórias do século XXI, letrado, que por vezes escreve os seus próprios contos e pode ainda valer-se das novas tecnologias, consegue criar no seu público a ilusão de estar perante uma oralidade primária, tal como a do narrador tradicional, no seu círculo de ouvintes. Como? Recorrendo também, segundo Jean (2000: 122), a “técnicas antigas: saber os seus contos de cor e, no entanto, parecerem improvisar, modelar os seus efeitos da voz, usar diversas posturas, mímicas, fazer falar «as suas mãos»”.

O contador profissional coexiste com o contador que atua no seio da família, sobretudo na hora apaziguadora que antecede o sono, e coexiste com aquele que é corporizado por animadores, educadores, professores bibliotecários e até pais, nos nossos jardins de infância e escolas, particularmente na chamada “Hora do Conto”. O velho contador de histórias de tempos remotos renasce em todos eles. E, como alerta Gillig, nem sempre o contador profissional pode substituir o pedagogo, que também deve conhecer o ritual e reconhecer a importância de o pôr em prática. Como tal, ainda segundo este autor, “uno tiene que

prepararse para contar, de la misma manera en que prepara las otras actividades de la classe” (2000: 100).

Motivadas pela reflexão em torno da figura do contador de histórias, propusemo-nos, num primeiro momento, identificar aspetos referentes à representação da figura do contador de histórias e da sua ação plasmadas na literatura portuguesa, em obras de diferentes autores e de diferentes épocas. Esses elementos, com especial incidência nas questões de género, da idade, dos objetivos do contador e das estratégias utilizadas, foram depois cruzados com perspetivas atuais existentes na escola sobre o contador e o ato de contar.

O contador de histórias: imagens na literatura

A demanda pela figura do contador de histórias em textos da nossa literatura, iniciada de forma aleatória, mostrou-se profícua. Tão profícua que, a dada altura, tivemos que a dar por encerrada, conscientes de que, se continuássemos, iríamos encontrar mais e mais referências marcantes. Assim, detivemo-nos num *corpus* constituído por 65 textos, de diferentes épocas, autores, modos e tipologias literárias. O mais antigo, *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, data de 1554. O mais recente é o livro infantojuvenil *Meu avô, rei de coisa pouca*, de João Manuel Ribeiro, editado em 2011 (dezoito dos textos analisados inserem-se na denominada literatura infantil e juvenil). Através da análise deste conjunto de textos pudemos chegar a conclusões interessantes acerca da representação desta figura no panorama da literatura nacional e, conseqüentemente, considerando a literatura como uma arte mimética, de uma eventual representação do contador de histórias na realidade. Abordaremos aqui apenas alguns exemplos, com o pesar de omitirmos muitos outros.

Embora haja a tendência, quando pensamos em contadores de histórias, para idealizar imediatamente a figura de doces mães, amas ou idosas avozinhas, no levantamento aleatório que efetuámos verificou-se, curiosamente, um equilíbrio quanto ao género do contador de histórias: 34 narradores femininos e 37 narradores masculinos.^[1] A representação

¹ O número de contadores excede o de obras analisadas uma vez que alguns textos mencionam mais do que uma figura de contadores de histórias, sejam evocados, sejam personagens.

do contador idoso, ou idosa é, de facto, frequente, surgindo em 17 textos. Podemos, por exemplo, encontrá-la na “molher da casa, já velha” (Ribeiro, 1973: 47) da obra citada de Bernardim Ribeiro, ou no velho aio Telmo Pais, de *Frei Luís de Sousa* (Garrett, 1983), assim como no tio António de Maria, com 95 anos, e na “respeitável e decrépita” Joaquina da Luz, ambos personagens de *Anátema*, romance de estreia de Camilo Castelo Branco (1980: 143-144). E o rol continua: a velha aia Carlota dos poemas de António Nobre; a criada velha de Alberto Caeiro, no poema “O luar, quando bate na relva”; a velha tia da “Ode marítima” de Álvaro de Campos; a velha tia Dulce, em *Aparição*, de Vergílio Ferreira; a avó Elvira de *Constantino, guardador de vacas e de sonhos*, de Redol; a avó Josefa a quem Saramago escreve “Carta para Josefa, minha avó”, só para citar alguns.

Analisando o ambiente em que estas personagens ou figuras evocadas se movem, constatamos uma divisão de género quando se considera o contexto em que agem. Enquanto as figuras femininas atuam como contadoras de histórias fundamentalmente na esfera doméstica, na intimidade dos afetos, os elementos masculinos surgem em situações mais diversificadas e várias vezes em espaços públicos. As contadoras de histórias são sobretudo as mães, avós, amas, criadas. Encontramos mais de 30, algumas já citadas anteriormente, a que podemos juntar a ama do poema “Não sei, ama, onde era”, de Fernando Pessoa; a mãe que em *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, “à beira da enxerga”, transporta o seu filho para “um castelo de sonho, onde nada lhe faltava, como ao príncipe da história linda” (2003: 29); ou a avó Lídia, de *Rosa, minha irmã Rosa*, que “contava histórias dia e noite” (Vieira, 1979: 23). Também Maria Alberta Menéres nos apresenta uma personagem que aqui se enquadra: é a mãe de Mariana, do conto “As formiguinhas”, “que tinha um jeito especial para contar histórias, mudando de voz, fazendo mímica” (2004: 52-55).

Em relação aos contadores masculinos, podem ser, por exemplo, o companheiro casual de viagem, como o Macário, que conta a sua história ao narrador homodiegético de “Singularidades de uma rapariga loira”, que, a este propósito, reflete: “o que não contas à tua mulher, o que não contas ao teu amigo, conta-lo a um estranho, na estalagem” (Queirós, 1989: 21). Encontramos uma situação semelhante em *Viagens na minha terra*, de Garrett, quando o narrador conhece pelo seu companheiro de

viagens a história de Joaninha, a menina dos Rouxinóis. Mas também, por exemplo, em *A Selva*, de Ferreira de Castro, em que o maranhense Filipe de Castro entretém Alberto, o protagonista, que todavia se farta de “seguir os longos trotes pelas veredas da superstição e da fantasia” (1991: 53).

Destacamos ainda o contador de histórias que torna mais leve uma determinada tarefa ou trabalho. Como o pícaro Fernão Veloso que, nas estrofes de *Os Lusíadas* que antecedem a narração da tempestade, distrai, para afastar o sono, os companheiros que com ele velam, contando as aventuras dos Doze pares de Inglaterra. Ou então como Manuel Milho, operário da construção do Convento de Mafra, o mais bem sucedido daqueles que “contam as suas próprias histórias, muitas vezes repetidas, para matar o tempo”. Esta personagem de Saramago, em *Memorial do Convento*, prende os companheiros à sua narrativa, pois narra a sua história em episódios, mantendo o suspense, o que leva até ao protesto de um deles, José Pequeno, ansioso por saber o desenlace: «Nunca se ouviu história assim, em bocadinhos» (Saramago, 1982: 262).

Num âmbito mais público, o contador de histórias surge sobretudo com a função de distrair e deleitar o seu auditório – aliás, entreter e consolar o homem é, segundo Eça de Queirós, na sua *Correspondência*, a principal função dos contos. Tal era a missão dos «jograis, trovadores, truões e farsistas» referidos nas lendas “A dama do pé de cabra” e “O bispo negro”, de Alexandre Herculano. É também a função de Campanelo que, “debaixo das estrelas, sentado no lancil do largo”, encanta as crianças com a história da Torre da Má Hora, no conto homónimo de Manuel da Fonseca (2000: 89); ou de Raul, personagem do conto “O Sésamo”, de Torga, sempre acompanhado pelo seu grande livro, objeto que, aos olhos dos que o ouvem, o investe de uma grande autoridade.

Curiosamente, educadores contadores de histórias não são muitos referidos no conjunto de obras analisadas, estando a sua presença quase exclusivamente remetida para os livros destinados aos mais novos. Encontramos, por exemplo, João Agualva, em *História Alegre de Portugal*, de Pinheiro Chagas (2004), um professor aposentado que conta de forma cativante episódios da História nacional a um grupo de habitantes pouco ilustrados da sua aldeia. Temos o Sr. Heim, que fazia Rose, protagonista de *O mundo em que vivi*, de Ilse Losa, “amar

as velhas lendas e tradições” (1987: 76) e ainda o professor Teixeira, de *Pardinhas*, que ensinava bem, mas dava umas “palmatoadas memoráveis”... o que lhe era perdoado pelo dom que tranquilizava e divertia os seus alunos – sabia contar histórias “onde entravam em grande quantidade animais com atitudes pouco expeditas, que tinham o nome dos alunos mais atrasados” (Mota, 1988: 70).

Quanto ao contador profissional, apenas encontrámos a sua identificação uma vez, no conto “Os parâmetros da vida”, de Maria Isabel Barreno, em que o narrador se assume como “um velho contador de histórias e que disse fiz profissão” (1991: 31). A sua performance é marcada pelo uso de um pano preto que estende no chão, e que as pessoas acreditavam não servir apenas para recolher esmolas, mas ter propriedades mágicas, para além de fazer parte do ritual da narração.

No que se refere aos propósitos subjacentes ao ato de contar, podemos afirmar que a paleta é variada, mas incidem com particular evidência no entretenimento e recreação, por exemplo como elemento que ajuda a passar o tempo, quer em contextos de trabalho quer durante outras atividades. Mas pode também constituir um instrumento de sedução, qual Xerazade: como Marta, a mulher apaixonada de *O rio triste*, de Fernando Namora, que escreve ao seu amado: “se tu vivesses comigo haveria de, todas as noites, contar-te uma história, as histórias da ilha de Armona” (1998: 183). Ou então Gil Dinis, um dos três homens que preenchem a vida sentimental de Luísa, protagonista do romance *Xerazade e os outros*, de Fernanda Botelho, e que contribui para a sua educação sentimental.

Quando os ouvintes são crianças ou jovens, os contos embalam e adormecem, como acontece com a avó do conto “O Vento”, de Irene Lisboa; ou fazem sonhar, tal como aos moços que ouvem Sagui, em *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, ou às crianças que, pela voz de Campanelo, em “A Torre da Má Hora”, são arrastadas para longe. O ato de contar serve também para transmitir memórias ou para instruir, mas, em contraponto, as histórias podem igualmente ser consideradas de forma negativa: encontramos um exemplo no romance *Aparição*, de Vergílio Ferreira, onde o narrador recorda a sua infância e, segundo os seus pais, os “malefícios das historietas” contadas pela tia Dulce (1997: 69).

Considerando que o *corpus* analisado poderá constituir uma parcela exemplar das várias situações que se lograrão encontrar no universo

ficcional, as representações apresentadas relativas ao contador de histórias estabelecem uma amostra significativa das ideias mais significativas sobre essa figura e atividade.

O contador de histórias na escola

Em contexto escolar, contar histórias constitui hoje uma prática corrente, sobretudo nos anos iniciais desse percurso – jardim de infância e primeiro ciclo do ensino básico. Nesse sentido, interessou-nos identificar alguns elementos referentes a representações e práticas relacionadas com o ato de contar. Pretendíamos cruzar estas perspectivas reais com as visões que tinham sido identificadas no universo ficcional do *corpus* literário analisado.

Seguindo uma metodologia mista – quantitativa e qualitativa – aplicou-se um questionário a 25% dos docentes de um agrupamento de escolas, num total de 40: 15 educadoras de infância (EI); 14 docentes do 1.º ciclo do ensino básico (CEB); 6 docentes do 2.º ciclo e 5 docentes do 3.º ciclo. Os docentes do 2.º e 3.º ciclos inquiridos lecionam a disciplina de Português. Dos inquiridos, oito têm entre 31 e 40 anos; dezoito entre 41 e 50 anos e catorze mais de 50 anos. Apenas quatro são do sexo masculino.

Concretamente em relação aos elementos que interessam no presente artigo, e recordamos que a nossa perspetiva está orientada para a identificação das representações relativas às questões de género, aos objetivos do/a contador/a e às estratégias utilizadas, sistematizamos em seguida os aspetos mais relevantes.

Note-se que embora todos os inquiridos afirmem contar/ler em voz alta para os seus alunos, nem todos os docentes se assumem como contadores frequentes, sendo naturalmente as educadoras a destacar-se ao referirem que desempenham essa função diariamente, mas todos indicam que antes de concretizar as suas práticas de narração oral (ou leitura em voz alta) se preparam com antecedência. E se nas imagens literárias do contador deparamos quase exclusivamente com um narrador mais ou menos espontâneo, em contexto escolar o contar a partir do suporte livro é considerado mais importante, mesmo na educação pré-escolar, significando que a cultura do livro está fortemente

instalada, sendo o ato de contar associado ao desenvolvimento do gosto pelo livro e pela leitura e não apenas como um ato lúdico gratuito.

A maioria dos inquiridos responde que contar ou ler histórias é importante para alunos de todos os ciclos de escolaridade, argumentando que a capacidade de sonhar deve ser proporcionada a todos sem exceção (“o prazer de ouvir histórias não tem idade, até os adultos gostam”, afirma um docente do 1.º CEB). Todavia, os docentes do 3.º ciclo, com uma atuação menos significativa neste domínio, também consideram ser menos relevante a atividade de contar nesse ciclo de escolaridade, argumentando alguns que nessas idades os alunos estarão menos motivados, o que parece contradizer vários estudos realizados com alunos nessa etapa da escolaridade (cf., por exemplo, Mateus, 2009; Brandão, 2011), bem como diversas vozes que já referimos na introdução.

Em relação aos contextos considerados mais adequados para o ato de contar, surgem naturalmente, neste caso, os ambientes relacionados com a situação escolar em que os inquiridos se situam: assinalam-se locais como a biblioteca, que sabemos que tem vindo a ganhar protagonismo neste domínio, a sala de atividades (pré-escolar) ou a sala de aula. Sublinha-se também a conveniência de se dever tratar de um local calmo e sossegado.

Tendo-se solicitado aos inquiridos que, de acordo com a sua experiência, ordenassem por grau de pertinência as principais funções ou objetivos das atividades de narração oral e de leitura em voz alta, a partir de um conjunto de itens que eram sugeridos², obtivemos as respostas que sintetizamos no quadro seguinte.

² Os itens eram os seguintes: Desenvolver hábitos de leitura; Divertir/deleitar; Instruir; Tranquilizar/Consolar; Estabelecer laços/afetos; Desenvolver a imaginação e a criatividade; Transmitir tradições e memórias; Criar um ambiente propício ao trabalho; Ajudar a construir a identidade da criança.

EI	1.º CEB	2.º CEB	3.º CEB
1.º- Desenvolver hábitos de leitura	1.º- Desenvolver hábitos de leitura	1.º - Estabelecer laços / afetos	1.º- Desenvolver a imaginação
2.º- Desenvolver a imaginação	2.º- Desenvolver a imaginação	2.º- Desenvolver a imaginação	2.º- Estabelecer laços / afetos
3.º- Estabelecer laços / afetos	3.º- Estabelecer laços / afetos	3.º - Divertir / deleitar	3.º - Divertir / deleitar
3.º - Divertir/ deleitar	4.º- Divertir/ deleitar	4.º- Desenvolver hábitos de leitura	4.º - Desenvolver hábitos de leitura
5.º - Instruir	5.º - Instruir	4.º - Instruir	5.º - Transmitir memórias/tradições
	5.º - Ajudar a construir a identidade		

Podemos constatar que as opiniões manifestadas pelos quatro grupos de inquiridos apresentam alguns traços de continuidade e certas singularidades que nos permitem concretizar um conjunto de considerações. Assim, para grande parte dos inquiridos, com especial incidência nas EI e nos docentes do 1.º CEB, a principal função de contar histórias/ler histórias em voz alta é desenvolver hábitos de leitura. Este aspeto pode-se certamente relacionar com a consciencialização cada vez mais forte que existe sobre a importância da promoção da leitura durante a infância, repercutindo-se na preocupação que educadores e professores manifestam a esse respeito. Também podemos ver que, independentemente dos ciclos, as funções mais lúdicas ocupam lugares cimeiros: “desenvolver a imaginação” e “divertir/deleitar”. Curiosamente, uma dimensão afetiva, que poderíamos considerar mais apropriada ao relacionamento com as crianças mais novas, acaba por ser privilegiada pelos docentes do 2.º e do 3.º CEB: “estabelecer laços/afetos” é, de facto, maioritariamente escolhido pelos inquiridos que lecionam no 2.º ciclo e ocupa também uma posição de destaque nas preferências manifestadas pelos docentes do 3.º ciclo. Refira-se que a função mais instrumental, presente no item “instruir”, surge numa posição secundária. Por fim, assinala-se que a associação do ato de contar à transmissão de uma memória cultural parece não ser valorizada, embora se saiba que uma parte significativa do repertório tradicional para a infância, sobretudo contos e rimas infantis, seja transmitida no jardim de infância. Pelas respostas obtidas, aparenta não estar presente essa consciência, nomeadamente nas educadoras participantes no estudo.

Em relação às estratégias de contar utilizadas, para além da preocupação com a preparação do ato - dada a importância da expressividade, da entoação de voz e do ritmo da narração - aponta-se igualmente o cuidado com a criação de um ambiente propício à atividade. Cada vez mais os contadores utilizam recursos diversos como apoio ao ato de contar, e atualmente as tecnologias marcam igualmente presença. Em relação aos inquiridos, a maioria refere que utiliza com alguma frequência recursos tecnológicos, com particular destaque para o uso de computador, a projeção de imagens e recursos áudio.

Os inquiridos podiam ainda assinalar três opções que fossem reveladoras das reações e atitudes das crianças observadas durante a atividade de contar. Os quatro grupos de inquiridos apontam para os mesmos aspetos, apesar da diferença de idades das crianças/jovens com quem trabalham. Como primeira indicação destacada surge o prazer que contar histórias provoca no auditório. Em seguida, indica-se a partilha de memórias e conhecimentos que é proporcionada e ativada pela narração de histórias e em terceiro lugar assinala-se a reação ativa de pedido de mais histórias.

No que se refere às representações dos inquiridos sobre os contadores de histórias, as educadoras de infância são unânimes ao afirmar que a questão de género ou de idade é indiferente, uma vez que consideram não haver um modelo único de contador de histórias, dependendo mais das características pessoais de cada um, do gosto, do envolvimento e da capacidade de comunicar, do que do facto de ser homem ou mulher, jovem ou mais idoso. Disso não dependerá aquilo que os bons contadores de histórias conseguem e que, segundo este grupo de inquiridos, será a capacidade de motivar quem escuta e de “dar vida” à história, sabendo criar um ambiente de encantamento, surpresa e emoção. Outra condição será a manifestação de prazer em dar ao outro esse momento de magia e ligação a um outro mundo, que permitirá o desligar da rotina, o que exigirá não só um dom natural, como uma preparação prévia e a utilização de recursos apropriados. Salientam como muito importante o gosto pelos livros e pelo ato de contar histórias.

A maioria dos docentes do 1.º CEB manifesta opiniões similares ao grupo anterior, apresentando justificações semelhantes, destacando sobretudo a entrega com profissionalismo, treino e experiência, com

a voz e com a expressão corporal e com a capacidade de adaptar a sua *performance* à idade e características dos alunos enquanto público. Todavia, há uma docente que crê serem as mulheres as melhores contadoras, já que revelam mais afetividade com as crianças e são mais “vivas” e “expressivas”. Há ainda duas docentes que acreditam que as pessoas mais idosas serão os melhores contadores de histórias, pela sua experiência e vivências. Quanto aos docentes do 2.º ciclo, a maioria assume também as posições já apontadas. A aparente indiferença em relação ao gênero dos contadores assume todavia alguns matizes em alguns dos inquiridos. Um respondente acrescenta que considera que há histórias mais propícias para serem lidas por mulheres, e outro acaba por finalmente afirmar que “tem mais a ver com a natureza das mulheres”. Os docentes do 3.º ciclo são unânimes em afirmar que o gênero não tem qualquer influência na capacidade de contar/ler histórias. A mesma unanimidade não se verifica quanto à idade, já que dois dos inquiridos pensam que as pessoas mais idosas são melhores contadores de histórias, uma vez que a sua experiência de vida e o conhecimento maduro da realidade imprimem à voz, à entoação do contador mais velho, uma conotação mais cativante. Como qualidades que o contador deve possuir, destacam a sua sensibilidade, a forma de ser e de estar/interagir com as crianças, a sua afetividade, já que um bom contador é aquele que cativa o ouvinte, preparando devidamente a sua função. Desta forma, segundo um dos inquiridos, “a voz dilui-se na imaginação e apenas se ouvem palavras”.

Palavras finais

Contadores de outrora, contadores de hoje, contadores de sempre. Contadores na ficção, semelhantes aos contadores reais, cuja arte, longe de ter acabado, surge pujante neste início do século XXI. Basta fazer uma breve pesquisa na web ou analisar a correspondência recebida nas escolas, sobretudo dirigida a bibliotecas, educadores, professores do 1.º CEB e professores de Português dos restantes ciclos de ensino, para depararmos com uma oferta variada relacionada com a arte de contar, seja de *performance* para alunos, seja de formação na área, e podermos concluir, como referia Sisto (2005: 74): “em vez de ter virado fumaça no tempo, o contador de histórias se multiplicou”.

Ao multiplicar-se o contador de histórias na nossa realidade, verificamos também que certas representações atuais sobre esse contador (no presente caso circunscritas a um grupo de educadores e professores, portanto sem pretensões de generalizações) se articulam em determinados aspetos com as visões que encontramos na ficção literária. De facto, em ambas as situações o contador de histórias aparece fortemente associado ao entretenimento e à recreação, ativando a capacidade imaginativa de contadores e de ouvintes.

Embora os participantes no questionário que foi aplicado não pretendam, num primeiro momento, vincular-se a questões de género, verificamos que alguns acabam por modalizar um pouco a sua resposta, privilegiando de certa forma a figura feminina, “pela sua natureza”, em linha com o que encontramos no território da ficção, sobretudo quando se relaciona a figura do contador a um certo ambiente de intimidade. O mesmo em relação à questão da idade: apesar de a maioria dos inquiridos considerar indiferente este aspeto, e de facto também os contadores que encontrámos no *corpus* analisado apontam para uma relativa dispersão etária, alguns valorizam a experiência de vida do contador. Como apontámos, um traço importante, sobretudo na caracterização das imagens literárias de mulheres contadoras de histórias, é a sua idade: muitas são “avós”, surgindo também com frequência o qualificativo “velha” (ama, criada, tia,...), o que parece corresponder à perspetiva de alguns dos participantes no questionário.

O que parece ser unânime, tanto nas figurações literárias como nas conceções dos nossos inquiridos (reais), é a valorização do ato de contar, entendido como fonte de satisfação e de enriquecimento. Por isso, terminamos com palavras da escritora e contadora de histórias Cléo Busatto (2011: 128):

As histórias, oriundas da tradição oral ou da contemporaneidade, sempre serão bem-vindas, como são bem-vindos os contadores, sejam aqueles que narram contos da tradição, sejam aqueles que narram autores contemporâneos. Há espaço para todos: os que entendem as histórias como alimento para o espírito; os que veem nas histórias uma forma de distração; aqueles que narram cantando e aqueles que narram dançando; velhos e moços; letrados e iletrados: os contos estão aí, à espera de uma voz para torná-los matéria viva, significante e transformadora.

Referências teóricas

- BETTELHEIM, Bruno (2011), *Psicanálise dos contos de fadas*, trad. Carlos Humberto da Silva, 14.^a ed., Lisboa, Bertrand.
- BRANDÃO, Olívia da R. (2011), *A ler + em Milheirós de Poiares: um projeto em ação*, Dissertação de mestrado em Gestão da Informação e Bibliotecas Escolares, Universidade Aberta, disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1847>, consultado em 07/07/2013.
- BRYANT, Sara C. (1987), *El arte de contar cuentos*, Barcelona, Hogar del Libro.
- BUSATTO, Cléo (2011), *Contar e Encantar: pequenos segredos da narrativa*, 8.^a ed., Petrópolis, Vozes.
- BUSATTO, Cléo (2011), *A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço*, 4.^a ed., Petrópolis, Vozes.
- GIL, Carmen (2003), *Leer, contar y jugar. Actividades de animación a la lectura*, Madrid, Editorial CCS.
- GILLIG, Jean-Marie (2000), *El cuento en pedagogia y en reeducación*, S.l, Fondo de Cultura Económica de España.
- JEAN, Georges (2000), *A leitura em voz alta*, trad. Isabel Andrade, Lisboa, Instituto Piaget.
- MATEUS, Ana Maria (2009), *A promoção da leitura no 3.º Ciclo: um projeto dinamizado pela biblioteca escolar*, Dissertação de mestrado em Gestão da Informação e Bibliotecas Escolares, Universidade Aberta, disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1365>, consultado em 07/07/2013.
- MEIRELES, Cecília (1984), *Problemas da Literatura Infantil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- PATRINI, Maria de Lourdes (2005), *A renovação do conto: emergência de uma prática oral*, S. Paulo, Cortez.
- SAVATER, Fernando (1997), *A infância recuperada*, trad. de Michelle Canelas, Lisboa, Presença.
- SISTO, Celso (2005), *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*, Curitiba, Editora Positivo.

Corpus literário analisado

- ABELHO, Azinhal (1970), *Teatro popular português: Entre Douro e Minho*, Braga, Editora Pax.

- ALEGRE, Manuel (1989), “A Senhora do retrato”, in *O homem do país azul*, Lisboa, Dom Quixote.
- ANDRADE, Eugénio de (1972), *Antologia Breve*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- ANDRESEN, Sophia de M. B. (1981), *A Floresta*, Porto, Figueirinhas [1968].
- ANDRESEN, Sophia de M. B. (1994), “Saga”, in *Histórias da terra e do mar*, Porto, Texto Editora [1984].
- ANDRESEN, Sophia de M. B. (1998), *O Cavaleiro da Dinamarca*, Porto, Figueirinhas [1964].
- ANDRESEN, Sophia de M. B. (2003), *A fada Oriana*, Porto, Figueirinhas [1958].
- ANDRESEN, Sophia de M. B. (2004), *A menina do mar*, Porto, Figueirinhas [1958].
- ARAÚJO, Matilde Rosa (1986), *O Livro da Tila*, Lisboa, Livros Horizonte [1957].
- BARRENO, Maria Isabel (1991), “Os parâmetros da vida”, in *O Enviado: contos*, Lisboa, Caminho.
- BARRENO, Maria Isabel (1991), “O fundador”, in *O Enviado: contos*, Lisboa, Caminho.
- BESSA-LUÍS, Agustina (1995), *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Editores [1954].
- BOTELHO, Fernanda (1964), *Xerazade e os outros*, Lisboa, Bertrand.
- CAMÕES, Luís de (1987), *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora [1572].
- CAMPOS, Fernando (2000), *A Casa do Pó*, Braga, Círculo de Leitores [1986].
- CASTELO BRANCO, Camilo (1981), *Anátoma*, Lisboa, Círculo de Leitores [1851].
- CASTRO, Ferreira de (1991), *A Selva*, Lisboa, Guimarães Editores [1930].
- CHAGAS, Manuel Pinheiro (2004), *História Alegre de Portugal*, Lisboa, Bertrand [1880].
- COELHO, Trindade (1989), “À Lareira”, in *Os Meus Amores*, Aveiro, Estante Editora [1891].
- DINIS, Júlio (1970), “As apreensões de uma mãe”, in *Serões da província*, 1.º vol., Livraria Civilização Editora [1870].
- FANHA, José (2009), *Diário inventado de um menino já crescido*, Alfragide, Gailivro.
- FERREIRA, José Gomes (1994), *Aventuras de João Sem Medo*, Lisboa, Editores Reunidos [1963].
- FERREIRA, Vergílio (1997), *Aparição*, Lisboa, Bertrand Editora [1959].
- FONSECA, Branquinho da (2000), *O Barão*, Lisboa, Diário de Notícias [1942].
- FONSECA, Manuel da (1990), “A Torre da Má Hora”, in *Aldeia Nova*, Lisboa, Caminho [1942].
- FONSECA, Manuel da (1981), *O Fogo e as Cinzas*, Lisboa, Caminho [1951].
- GARRET, Almeida (1996), *Viagens na minha terra*, Lisboa, Ulisseia [1846].
- GARRET, Almeida (1983), *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Comunicação [1844].
- GERSÃO, Teolinda (2007), *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. Lisboa, Sextante Editora.

- GOMES, Soeiro P. (2003), *Esteiros*, Lisboa, Caminho [1941].
- HERCULANO, Alexandre (1988), “A dama do pé de cabra: rimance de um jogral”, “O bispo negro”, in *Lendas e Narrativas*, Lisboa, Ulisseia [1851].
- LETRIA, José Jorge (2008), *Avô, conta outra vez*, Porto, Ambar.
- LETRIA, José Jorge (2010), *Produto Interno Lírico*, Lisboa, Oficina do Livro.
- LISBOA, Irene (1993), “O Vento”, in *Queres ouvir? Eu conto*, Lisboa, Presença [1958].
- LOBO, Rodrigues (1972), *Corte na Aldeia*, Porto, Lello & Irmão [1619].
- LOSA, Ilse (1992), *O mundo em que vivi*, Porto, Afrontamento [1949].
- MACIEL, Artur (1924), *Ritmo de bilros*, Porto, Companhia Portuguesa Editora.
- MENÉRES, Maria Alberta (2004), “As formiguinhas”, in *Histórias de tempo vai tempo vem*, Porto, Asa [1988].
- NAMORA, Fernando (1998), *O Rio Triste*, Lisboa, Círculo de Leitores [1982].
- NAMORA, Fernando (1999), *Dispersos 1*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- NOBRE, António (1989), *Só*, Lisboa, Ulisseia [1892].
- PESSOA, Fernando (1986), “Não sei, ama, onde era”, in *Obra Poética*, org., pref., cronologia e bibliog. João Gaspar Simões, 1.º vol., Lisboa, Círculo de Leitores.
- PESSOA, Fernando / Alberto Caeiro (1986), “XIX O luar quando bate na relva”, “Num meio-dia de fim de Primavera”, in *Obra poética*, org., pref., cronologia e bibliog. João Gaspar Simões, 2.º vol., Lisboa, Círculo de Leitores.
- PESSOA, Fernando / Álvaro de Campos (1986), “Ode Marítima”, in *Obra poética*, 2.º vol., Lisboa, Círculo de Leitores.
- PESSOA, Fernando/ Ricardo Reis (1986), Odes, in *Obra Poética*, 2.º vol.. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 127.
- QUEIRÓS, Eça de; CASTILHO, Guilherme de (coord.) (1983). *Correspondência*, 2.º vol., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1989), “Singularidades de uma rapariga loira”, in *Contos*, Lisboa, D. Quixote [1873].
- REDOL, Alves (1990), *Constantino, guardador de vacas e de sonhos*, Lisboa, Caminho [1962].
- REDOL, Alves (1971), *Gaibéus*, Lisboa, Europa-América [1939].
- RIBEIRO, Bernardim (1973), *Menina e Moça ou Saudades*, Coimbra, Atlântida [1554].
- RIBEIRO, João Manuel (2011), *Meu Avô, Rei de Coisa Pouca*, Porto, Trinta por uma Linha.
- SARAMAGO, José (1982), *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, José (1985), “Carta a Josefa, minha avó”, in *Deste Mundo e do Outro*, Lisboa, Caminho [1971].
- SARAMAGO, José (2006), *As pequenas memórias*, Lisboa, Caminho.

- TORGA, Miguel (2008), “O Sésamo”, in *Novos Contos da Montanha*, Lisboa, Leya [1944].
- TORRADO, António (181), *O pajem não se cala*. Porto, Civilização.
- VERDE, Cesário (1986), “Em petiz”, in *O livro de Cesário Verde*, Lisboa, Ulisseia [1887].
- VIEIRA, Alice (1989), *Úrsula, a maior*, Lisboa, Caminho.
- VIEIRA, Alice (1979), *Rosa, minha irmã Rosa*, Lisboa, Caminho.

O CONTO ORAL
TESTEMUNHOS

O CONTO ORAL TESTEMUNHOS

Avelino Gonzalez (Galiza)

“MULLERES QUE CORREN COS CONTOS. Á par dos contos. Corren de vagar, a moita velocidade, distancias tan longas coma o máis curto do contos.”

349

.....
O CONTO ORAL
TESTEMUNHOS
.....

António Fontinha (Portugal)

Mutações das Jornadas do Conto

Recordo, antes de mais, o telefonema de Andrea Spencer, o quão me surpreendeu o seu convite para participar num encontro internacional de narração oral. Em 1997, isso era uma novidade no nosso país.

Dois anos antes, descobria esse mundo em Espanha, no *Maraton de los Cuentos* de Guadalajara. Aí encontrei um grupo alargado de narradores rodados e estava longe de imaginar que por cá, onde éramos meia dúzia de gatos pingados, se pudesse fazer algo de semelhante. Viajei na companhia do Horácio e do Ângelo, e o convívio com os narradores franceses, especialmente a conversa tida com Bruno de la Salle, pioneiro do *Renouveau du Conte* em França que, então, ostentava uma carreira de narrador com cerca de 28 anos, foi relevante no modo como projetei a minha carreira.

Em 1998, as jornadas cresciam para a diversidade linguística que, normalmente, reencontraria em Braga. Além de narradores nas línguas portuguesa e francesa, surgiam narradores em língua espanhola e inglesa. Tim Bowley fazia-se antecipar pelo seu repertório. Nesse ano, em Guadalajara, escutara a uma narradora espanhola um dos seus ‘clássicos’, um conto que o Ângelo importaria, alcançando então um enorme sucesso no *Bar das Imagens*. O Tim viria a ser um dos narradores de referência no panorama peninsular, marcando o repertório de múltiplos narradores.

Quando, em 2002, tornei às *Jornadas do Conto*, a realidade nacional já era outra. Alargara-se o interesse pelo ato de contar, existiam outros encontros e novos narradores. José Craveiro é um contador de histórias que desde então me habituei a reencontrar em Braga e, nesse ano, a par de mais meia dúzia de narradores, participámos do nascimento da emblemática noite no Salão Medieval da Biblioteca Pública de Braga. Serão partilhado em várias línguas, justo espelho do ecletismo deste encontro.

Sucederam-se as oportunidades de crescer a par das jornadas. Aí conheci Thomas Bakk (2005) e Avelino Gonzalez (2006), convivi com mais de três dezenas de narradores e, em contexto escolar nacional, partilhei sessões bilingues com narradores internacionais: 2002/Sam Cannarozzi; 2005/Paula Carballeira; 2007/Kamel Guennoun; 2009/David Heathfield.

Em 2007, as *IX Jornadas do Conto* propuseram-nos um seminário de reflexão. Nessa edição, foi lançada a revista *Contar*, a única do seu género em Portugal, mas que, infelizmente, não passou desse primeiro número. Foi, ainda, apresentado o projeto *Memoriamedia*, então uma base de dados de contos, hoje, e com um âmbito mais alargado, um e-Museu do Património Cultural Imaterial. Foi uma edição de reorientação, de ponderação crítica, no sentido do inteligente formato que levará, por exemplo, a que esteja agora a produzir este texto.

Estas são as escolas de narração oral em que acredito, fundadas no tempo e na ponderação, não na eficácia. Na partilha, na lenta observação da ação de gente como a Eduarda Keating e a Marie-Manuelle, gente que tem polarizado o esforço de muitos na descoberta dos caminhos possíveis para que as *Jornadas do Conto* sigam existindo na Universidade do Minho.

Sam Cannarozzi (França – Estados Unidos – Itália)

Le CONTE-mporain

De nos jours, après son renouveau dans bien des pays occidentaux qui date de 40 ans, l'art du conte et du conteur se porte bien. Je dirais même très bien, dans le sens où des festivals fleurissent, des rencontres internationales se propagent et le public s'agrandit d'année en année. Et bien sûr Braga en fait partie.

Mais par la même occasion je dirais que "c'est facile" de monter un évènement conte par rapport à la qualité des artistes. Par contre c'est d'autant plus difficile d'en faire un qui a "du cœur". Mais pour cela, Braga a aussi brillamment réussi !

Ce qui se passe souvent, c'est que l'enthousiasme et la magie des premiers festivals s'estompent une fois que ça roule. La joie de se retrouver devient un simple rendez-vous, agréable mais de courte durée - on est simplement de passage.

Mais mes expériences à Braga sont toutes du contraire. J'y ai été invité à plusieurs reprises sur une période de plusieurs années et chaque fois c'était comme la première fois, soutenu par un accueil chaleureux, une grande complicité entre conteuses et conteurs et en plus bien sûr la qualité sur tous les plans.

La soirée finale du festival, qui s'est déroulée à l'ancienne évêché de la ville, était un moment très fort côté scène ET côté public et que j'attendais depuis mon arrivée chaque fois, mais pas que.

Le fait que le festival soit essentiellement pour un public adulte est aussi un point fort. Nous, conteurs et conteuses contemporain(e)s, nous trouvons trop souvent parqués uniquement dans la rubrique "spectacle pour enfants" ou pire, le conte est considéré comme un art secondaire par rapport au théâtre, par exemple.

Mais grâce à des lieux comme Braga, nous pouvons être fiers de participer à un grand évènement qui remet le conte dans le juste contexte - un des arts premiers de la scène.

J'ai toujours trouvé les débats de très haut niveau et la vie partagée entre nous participants et organisateurs, très intense, que ce soit en coulisse ou à table. Les différents lieux aussi variaient d'année en année, et il y avait toujours de bonnes surprises.

Mon année préférée a été 'Contamorfozes'. Et le plaisir a été doublé car j'ai pu partager la scène avec d'autres pays, d'autres artistes, d'autres esprits. Mais aussi des entretiens avec Memoriamedia, un groupement aussi qui a du cœur.

Bref, le Festival International du Conte de Braga m'a beaucoup marqué. Seul regret - qu'il persiste à avoir des problèmes de financement. L'austérité pour moi ne rimerait jamais avec art !!!

Pepito Matéo (França – Espanha)

PORTUGAL / Rencontre à Braga en sept 2013

La Langue, l'Oral et l'Écrit, le conte urbain contemporain et l'Université.

La première chose que je retiens de ce colloque à l'Université Minho, c'est la question de la langue! Des langues en croisement: Percevoir ce qui fait le « comprendre » (étymologiquement: prendre avec soi!). L'étrange étranger et les fulgurances de la traduction. Des prises de paroles en portugais, en espagnol, fort peu en anglais....Le français est à l'honneur: Cela devient de plus en plus rare....grâce à des portugais spécialistes du français et parfaitement trilingues, des franco-espagnols, une belge parlant des rumeurs urbaines, une iranienne abordant l'image et le décor ou une polonaise travaillant sur les fées de la tradition, des littéraires parlant d'oralité en deux idiomes, des conteurs se réclamant de l'écriture avec des gestes...

Dans ce genre de rencontre, les bruits de couloir jouent les prolongations. On reformule dans l'informel les interventions entendues, avec force attitudes et manifestations du corps et de la voix. Ce qui se traduit ça et là, se déforme, rebondit, multiplie les sens: On est absolument dans l'oralité, c'est à dire dans un malentendu créatif!

Nous sommes au coeur d'une expérience réflexive sur la problématique de la narration et de l'écriture. On aborde la question des nouvelles formes de récits dans l'évolution du conte urbain. Grand écart entre les conférenciers accompagnés de leurs ordinateurs-complices et les conteurs invités qui revendiquent de communiquer leurs expériences en racontant.

La réflexion porte notamment sur la micro-narration, les mini-contes et les récits en 3 lignes sur internet. Cela semble s'apparenter à une nouvelle forme littéraire....dégénérée disent certains (c'est à dire pas tout à fait un genre à part entière mais un sous-genre) mais qui pourtant fait référence au conte. Le conte, tel que le conçoit Cortázar: c'est à dire de courtes nouvelles? Le choc, pour nous les conteurs, est d'importance car nous constatons que les universitaires qui travaillent la question, n'ont jamais vu de spectacle d'histoires et ne connaissent

pas le répertoire des contes traditionnels. (d'où l'intérêt, me semble-t-il, de nous avoir fait venir, nous les conteurs et d'avoir programmé une soirée spectacle autour du conte dans toutes ses formes!)

Cela a permis, au-delà de la pratique d'un métier artistique, de montrer la dimension du direct: l'oralité est une écriture, non dans le sens d'une abstraction, d'un contenu écrit issu de la littérature, mais une écriture spécifique utilisant le corps, les attitudes, les intonations et surtout se modulant dans la relation avec l'auditoire ici et maintenant. Nous ne savions pas, nous autres conteurs, que les nouvelles tendances universitaires prenaient leur source presque uniquement dans les formes narratives courtes et les micros résumés d'histoires (ce que nous considérons, nous le plus souvent, comme des squelettes de récits), en excluant la spectacularité éphémère de ces auteurs en direct, que sont les narrateurs.

354

.....
MUTAÇÕES DO CONTO
NAS SOCIEDADES
CONTEMPORÂNEAS
.....

Il m'a semblé nécessaire, dans ce sens, que nos univers singuliers se rencontrent, se reconnaissent et que des passerelles se créent entre les emprunteurs de traditions des plus anciennes et une modernité qui se cherche des chemins dans le concert de la littérature contemporaine, afin qu'on ne dise pas dans 10 ou 20 ans, il existait des spectacles vivants, mais il n'en reste plus que des fragments lyophilisés. Le conte, peu reconnu hors du livre, est aussi un art du spectacle, au carrefour de toutes les disciplines.

A l'inverse, nous devons, nous aussi les conteurs, prendre en compte cette donnée nouvelle des micro-narrations qui font partie de l'univers (pas seulement urbain) mais planétaire du patrimoine des histoires humaines, aujourd'hui! Elles risquent, en effet, de modifier le paysage de nos métiers avec les générations futures. Voilà, sans doute, l'objet d'un débat important pour l'avenir.

Quoiqu'il en soit, ce qui reste et restera la question essentielle, c'est: Pourquoi les gens, dans un monde hégémonique de l'image, ont-ils toujours ce besoin, semble-t-il vital, de s'intéresser et d'entendre des histoires sous toutes leurs formes?

C'est un pont avec le passé et qui nous fait humains.

Puissions-nous toujours rester vivants sans perdre la mémoire!

Paula Carballeira (Galiza)

Sede de Historias

(Os pensamentos aquí reflectidos são os duma pessoa que tem presente a realidade e a ficção galega como material de existência, consciente e inconsciente, e que, pelo qual, se considera parte duma tradição cultural à que remeter as suas imagens, os seus sonhos, as suas fantasias, as suas vivências)

“E agora ando sonhando por oficio, e não sei
se sou eu quem sonho, ou é que por mim sonham
campos, olhadas azuis, pombas que jogam com uma criança,
ou uma mão pequena e fria que me acaricia o coração”

Álvaro Cunqueiro

Eu ando contando contos por oficio desde há quase vinte anos, a metade da minha vida, e isso é tanto como dizer que levo a metade da minha vida a fazer realidade a ficção e vice-versa, ou pelo menos, a esvaír ainda mais os limites entre uma e outra. Para alguém que sempre confiou na fantasia como lugar onde achar respostas às perguntas de cada dia; para alguém que vive aquí, mas imagina outras terras, outras gentes, outros conflitos; para alguém que gosta de descobrir ou criar mistérios; para alguém assim, os contos supõem alimento e riqueza para o corpo, e também, sobretudo, para o espírito. E é por isso que confio, ou desconfio, em não morrer de todo, que alguma coisa minha fique nas pessoas que ouviram as histórias que eu transmito. Além disso, não sei porquê, algo me diz que durante um tempo serei fantasma, ou alma errante, não sofrendo nem penando, mas procurando histórias, contos que contar, por esta sede eterna que não se nos apaga a quem temos o oficio de narrar.

A minha sede de contos nasceu sendo criança, como suponho que acontece sempre. Eu não tinha boa saúde e passava muito tempo em casa, aborrecida. Tão aborrecida que comecei a ler os livros que ali havia. Minha mãe e minha avó, que não gostavam de contar histórias, diziam-me que os contos não eram para meninas grandes, que eram para crianças pequeninas (A diferença entre “grande” e “pequeno” é

bastante relativa, tratando-se de meninas) e que eu já tivera a minha dose de contos, dois. Dois contos, essa era a soma total da minha tradição oral. Mas a minha família era e é amiga de conversar, de cantar, de contar anedotas, com o que nós chamamos “retranca” ou ironia à galega. Agora penso que faltava era paciência para fiar uma história, para deter o tempo um instante e esquecer as rotinas. Eu achei a água que me acalmaria a sede de histórias não na música das palavras da minha mãe ou da minha avó, mas nos livros e, devagar, fui criando o meu próprio imaginário.

A partir das verdades que contava meu avô e que minha avó afirmava como totalmente certas, sobre caminhantes fantasmas, trasgos e arrepiantes criaturas da escuridão, quando eu ficava sozinha na minha cama com os olhos abertos e a luz apagada, ouvia passos no telhado, e suspiros no vento, e até os gritos dos cães faziam pensar que lá fora, ao redor da casa, havia almas de defuntos que não encontravam descanso e que vinham buscar-me, ou dar-me um susto de morte, porque a sua única intenção era aterrorizar-me (o medo volve-nos assim de egoístas e de irracionais). Com a noite chegavam as sombras que ameaçavam desde as paredes, a luz da lua fazia das bonecas seres de negras intenções e até a névoa que subia do mar parecia que vinha cobrir-me e fazer-me desaparecer para sempre.

Os medos são algo que guardamos mesmo sem querer e que ainda hoje nos volvem pequenas e pequenos, por isso muitos dos contos que eu conto intentam provocar esse arrepio que eu lembro tão bem, para tirar a importância que às vezes se nos cola na roupa, como se fôssemos grandes pessoas. Contamos o que somos, e eu sou as noites de inverno na casa dos meus pais, e sou quem falou de Merlín à minha irmã, e da magia, e das portas que nos levam a outros mundos neste, porque coa chegada da minha irmã descobri que era eu quem lhe tinha que quitar o medo a ela com os contos, com as palavras, para que pudesse dormir tranquila e não andar sonâmbula. Com a minha irmã, a noite deixou de ser uma ameaça para converter-se numa aliada, pois a escuridão esconde todas as surpresas, todos os mistérios.

Agora penso na primeira vez que ouvi um conto sendo “grande” e nessa sensação de reconhecer pessoas, cheiros, lugares, como se quem

contava abrisse uma porta ao meu imaginário, ao que eu fui criando com as palavras que me chegaram, pelo ar ou pelo papel, com as minhas emoções, com os meus sentimentos. E isso tão íntimo conseguiu-se com a narração de alguém que eu não conhecia. Foi então quando soube que era parte de uma tradição qualquer, e que a sede das histórias vai sempre conosco, porque assim somos, pessoas com pés para caminhar pela terra e cabeça para perder-nos nas nuvens. O único que posso fazer para acalmar a minha sede é buscar contos. O único que posso fazer para acalmar a sede dos demais é contar.

Gigi Bigot (França)

Comment je suis devenue bilingue...

Cinq aveugles souhaitent savoir ce qu'est un éléphant. On les emmène en toucher un, chaque aveugle étant positionné à un endroit différent. Celui qui touche le flanc compare l'animal à un mur. L'aveugle qui est devant une patte évoque un pilier. Celui qu'on a placé devant une oreille estime qu'un éléphant ressemble à un éventail. Celui qui touche la queue de l'éléphant le compare à un pinceau. Enfin, celui qui touche une défense assure que l'éléphant est comme un cor de chasse.

Ainsi chacun a sa vision du conte selon l'endroit où il se positionne: l'ethnologue n'en parlera pas comme le conteur ou le psychologue ou l'instituteur, etc. Chacun aura sa façon d'aborder le conte en fonction du rôle que celui-ci joue pour lui. Mais on peut aussi regarder cette histoire autrement.

358

.....
MUTAÇÕES DO CONTO
NAS SOCIEDADES
CONTEMPORÂNEAS
.....

Depuis 30 ans que je côtoie le conte, je suis moi-même ces 5 aveugles dans la mesure où je l'ai regardé sous un angle différent en fonction de ma place au fil du temps. D'abord institutrice auprès d'enfants autistes et psychotiques dans un centre expérimental où l'on pratiquait la psychothérapie institutionnelle^[1], le conte était utilisé comme outil thérapeutique avec pour objectif la distinction entre l'imaginaire et la réalité, les deux étant valorisés mais différenciés selon les moments institutionnels. Ensuite, je suis devenue conteuse et comme tout artiste, j'ai eu des « périodes » d'expérimentation. De simples histoires que je racontais en filigrane de la « vraie vie », les contes sont devenus pour moi une langue dont la portée symbolique m'a permis de traiter des thèmes engagés^[2] à mille lieux du tract politique ou du témoignage historique. Maintenant que je suis étudiante^[3], et que ma pratique du

¹ Terme utilisé la première fois en 1952 par le psychiatre Georges Daumezon dans *Anais Portugueses de Psichiatria*!

² Mon spectacle « Peau d'âme » évoque le seul camp d'internement de femmes pendant la guerre 39-45. Elles y ont joué Blanche-Neige pour parodier leur situation. Pour écrire, je suis partie de ma rencontre avec une ex-internée Angelita Del Rio.

³ Mémoire de master 2 : « Du témoignage au conte. La force émancipatrice de la parole symbolique en milieu populaire pauvre ».

conte se fait essentiellement auprès de militants d'ATD Quart Monde^[4] et de chercheurs d'emploi^[5], je me déplace encore pour le regarder autrement.

Ce qui est certain, c'est que de plus en plus, le conte m'est devenu vital au point qu'il m'est difficile d'exprimer une idée, un ressenti, sans passer par la métaphore. Il est pour moi indispensable à côté du langage scientifique et informatif. Je ne peux aller à une conférence, à un débat, sans qu'un conte me vienne en tête et tombe pile poil avec le thème évoqué.

Je trouve alors dans le conte à la fois un décalage, une universalité, là où chiffres et concepts informent en déshumanisant. Sans le langage du conte ou celui du rêve, je ne suis plus entière, je ne sais pas m'exprimer. Le conte est pour moi «un mensonge pour mieux dire la vérité»^[6]. Il est à inscrire dans les soins palliatifs puisqu'il peut nous accompagner tout au long de la vie jusqu'à la mort. Tout au long de notre vie (qui n'est pas un long fleuve tranquille), il nous donne des images à poser à côté de la réalité pour l'éclairer sans la contredire. L'imaginaire n'est pas une fuite du réel, c'est un traducteur du réel dans une autre langue, celle de la poésie. Le langage du rêve et du conte nous donne des clés de compréhension que l'explicatif n'aurait jamais réussi à mettre à jour.

Ce n'est pas un scoop : c'est le langage spontanément utilisé par les enfants!

– *Quand ma petite sœur va sortir du ventre, je vais la déchirer*, dit Margaux à ses parents, dans sa crainte de se voir détrônée de sa place de fille unique occupée pendant 4 ans! C'est aussi la richesse de nos expressions populaires: *Il a un cœur de pierre. Elle a sauté en l'air de joie. J'étais pétrifié. Le ciel m'est tombé sur la tête, etc.*

⁴ Agir Tous pour la Dignité. Mouvement de lutte contre la misère, fondé par Joseph Wresinski en 1957.

⁵ Rebond-Dire-à-Redon : nous écrivons collectivement des textes drôles, impertinents, poétiques.

⁶ Phrase «empruntée» à Eugen Drewermann, prêtre psychanalyste, aujourd'hui défroqué, qui définit ainsi la religion et que lui-même a empruntée à Picasso parlant de sa peinture.

Un chômeur dira qu'il se sent *transparent, invisible* aux yeux des autres, comme *un fantôme*. C'est en le disant qu'il deviendra visible, là où les froides statistiques, tout en nous informant du chômage, cachent, derrière les chiffres, ceux qui en sont victimes.

Le conte ne fait que prendre ces façons de dire à la lettre pour ensuite les scénariser. C'est pourquoi nous avons absolument besoin de lui. En traduisant en métaphore le réel, le conteur emmène son auditoire dans un espace qui devient commun, alors que dans le témoignage, chacun reste à sa place. De même, le «merveilleux» exprime nos peurs et nos désirs plus justement que l'informatif, car autant nos peurs que nos désirs sont du domaine de l'irrationnel et de l'inconscient.

Au-delà de l'aspect psychanalytique dans lequel on peut vite enfermer le conte, il s'agit plutôt de revendiquer notre «part manquante», comme le dit joliment le poète Christian Bobin ou notre «tiers caché»^[7], selon l'expression du chercheur Basarab Nicolescu, c'est-à-dire de mettre en relief sa portée symbolique parce que c'est cette fonction qui est inhérente à notre humanité et qui est mise à mal par nos sociétés modernes. Au-delà des contes populaires recueillis dans chaque culture, il s'agit de nous rassembler dans cette langue commune et de partager un imaginaire qui par définition n'existe pas, mais que paradoxalement chacun peut habiter à sa mesure.

Les contes sont notre esperanto!

⁷ Dans la pratique transdisciplinaire, «c'est dans le tiers caché que se joue la dimension poétique de l'existence humaine et, du même coup, sa reconnaissance inconditionnelle en tant que sujet». (Site de René Barbier. UCP)

Thomas Bakk (Brasil/ Portugal)

Dois Contos de Thomas Bakk

“Contador carioca sim, mas genuíno! Nascido mesmo no Rio de Janeiro! :) Mas como já tenho o sangue meio português de dupla nacionalidade, envio dois contos ... São dois contos curtos, sendo um de cariz moral e o outro social”. Thomas Bakk

“MARIANA ALCOFORADO”

De outrora aos tempos de agora

Mil seiscentos e quarenta,
Foi o ano abençoado
Que nasceu a freira benta
Mariana Alcoforado.

Na cidade alentejana
De Beja precisamente,
Foi onde nasceu Mariana,
Nos idos de antigamente...

Confinada no sagrado
Convento da Conceição,
Tendo a Deus se dedicado,
Por paterna decisão.

Teve a sina habitual
De outras moças como ela,
Na vida conventual.
Condenada a ser donzela.

Foi vigária, escritvã
E monja posteriormente,
Até provar da maçã,
Tentada pela serpente.

Libertando-se das trevas,
Negou-se à escuridão,
Como tantas outras Evas
Que encontram seu Adão.

Donde estava enclausurada,
Via as tropas em ação,
Dos soldados da chamada
Guerra da Restauração.

Engraçou-se então ali
Pelo Oficial francês
Noel Bouton de Chamilly,
Um Conde também Marquês.

Se, de facto, Mariana
Envolveu-se com ele ou não,
Muita gente aí se engana
Acerca dessa questão.

O que inflama as incertezas
E causam tanto rumor,
São as Cartas Portuguesas
Em que falam desse amor.

Há, por exemplo, quem diga
Que o então Oficial,
Temendo a pérfida intriga,
Chispou-se de Portugal.

E só a partir daí
Mariana falaria
Desse amor por Chamilly
Nas cartas que escreveria.

Há indícios certamente
De que o Conde se ausentara,
Pra cuidar do irmão doente
Lá em França e não voltara.

O escândalo alastrou-se
Entre França e Portugal.
Imaginem se isto fosse
Num tempo mais atual!

Mariana Alcoforado
Estaria na Internet,
Com seu amor partilhado
Entre todo o *jet set*.

Bastaria fazer *log*,
Pra aceder à *high society*,
Teria o seu próprio *blog*
E até quem sabe um *site*!

Criaria no *outlook*,
Também um *e-mail*, é claro...
E conta no facebook
Porque o CTT é caro!

E em vez da devoção
A Deus ou a Jesus Cristo,
Carregava no botão,
No ícone “gosto disto”.

Mariana Alcoforado,
Com seu *tablet* da *Sony*,
Falava com o seu amado
Até pelo *smart phone*.

Se o amor não fosse aceite,
Com essa tecnologia,
Falaria com *Bill Gates*
E tudo se resolvia!

“O PADRE E OS DOIS LADRÕES”

*Se honesto é ser otário
No conceito da alta-roda,
Até os contos do vigário
Já estão fora de moda.*

*Há ladrões de toda espécie,
Roubando nossa carteira.
E é preciso muita prece,
Pra acabar com a roubalheira.*

Há os ladrões de galinhas,
Que roubam só uns tostões
E por umas moedinhas,
Esses estão nas prisões.

Ladrões por aí não faltam,
Há até os profissionais,
Que são aqueles que assaltam
As Casas Comerciais.

Alguns poucos estão presos,
Outros tantos, nem por isso.
Porque apanham só os tesos
Que falharam no serviço.

Mas há outros escalões,
Como os altos empresários,
Que são aqueles patrões
Que nos roubam nos salários.

Há ladrões por todo lado.
E desculpem-me ser franco,
Entre até Chefes de Estado,
Há os de colarinho branco.

Mas não vou ficar aqui
A falar só de ladrão.
Quero contar o que ouvi
De um vigário em seu sermão.

Andava este em missão,
Por África há muitos anos,
A fazer sua pregação
Aos nativos africanos.

Viu por lá muita miséria
E também ignorância,
Pela maldita matéria,
Onde reinava a ganância.

Gente a morrer a fome,
Em condições sub-humanas,
Sem ter nem o que se come
Durante dias, semanas!

Pessoas que adoeciam,
Sem serem sequer tratadas
E em pouco tempo morriam,
Sendo ali mesmo enterradas.

O vigário ainda novo
Foi em voluntariado
Pregar para aquele povo
O evangelho sagrado.

Porém, o tempo passou,
Ele então envelheceu
E quando velho ficou,
Nessa altura adoeceu.

Retornou a Portugal
E logo foi internado
Às pressas num hospital,
Bastante debilitado.

Naquele estado sinistro,
Quis falar urgentemente
Com o Primeiro-Ministro
E também com o Presidente.

Por conta do seu calvário,
Mandaram chamar então,
A pedido do vigário,
Os dois chefes da nação.

Chegam o Primeiro-Ministro,
Junto com o Presidente
E perguntam-lhe: “O que é isto?
O que quer dizer a gente?”

Diz o vigário: “Bem sei
Que eu já estou muito velho,
Mas toda a vida passei
A pregar o evangelho!”

...”E numa de suas versões,
Lá diz que Jesus morreu
No meio de dois ladrões.
Pois este é o desejo meu!”

BREVE HISTÓRIA DAS JORNADAS DO CONTO DA UNIVERSIDADE DO MINHO

Euarda Keating
Marie-Manuelle Silva
Sofia Afonso

AS JORNADAS DO CONTO DA UNIVERSIDADE DO MINHO NASCERAM EM 1997, por iniciativa do então Departamento de Estudos Franceses do Instituto de Letras e Ciências Humanas (ILCH), sob proposta de uma das suas docentes e também membro dos serviços educativos da Embaixada de França – Catherine Favret. Desde a sua criação, este evento teve como objetivo divulgar e desenvolver a renovação do conto oral, que se vinha verificando em diversos países - incluindo Portugal - em articulação com as atividades de promoção do livro e da leitura das bibliotecas públicas e com a rede de professores de línguas e literatura das escolas básicas e secundárias na região do Minho.

Esta iniciativa, que contou até à data com doze edições, foi assumida desde o início como uma realização conjunta dos Departamentos do ILCH e do Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), em colaboração com a Biblioteca Pública de Braga e com os Núcleos de Estudantes de Letras. Teve também o apoio, durante vários anos, de organismos oficiais portugueses (FCT, IPLB, Gulbenkian, Câmaras Municipais), assim como dos serviços culturais das Embaixadas de França, de Espanha, do Canadá e do British Council - o que permitiu a criação de uma rede internacional de contadores e de investigadores, integrando os contadores portugueses que se começavam a organizar.

365

.....
**BREVE HISTÓRIA DAS
JORNADAS DO CONTO DA
UNIVERSIDADE DO MINHO**
.....

Euarda Keating
Marie-Manuelle Silva
Sofia Afonso

Sob um tema proposto para cada edição, as *Jornadas do Conto* tiveram, assim, desde o início, três vertentes:

- uma dimensão de *formação*, consistindo na realização de estágios e oficinas, destinados a profissionais da educação ou da saúde e dirigidos por contadores profissionais, geralmente estrangeiros. É objetivo dos estágios o contacto com metodologias inovadoras de educação e comunicação através do conto e a aprendizagem e desenvolvimento práticos a nível de técnicas de expressão;

- da formação faz também parte uma componente de *reflexão* e de *investigação*, sob a forma de conferências transdisciplinares, debates e mesas-redondas, em que a arte de contar é debatida a partir de testemunhos e exemplos práticos trazidos por especialistas em educação, psicologia, literatura, sociologia, etc., por profissionais do conto nacionais e estrangeiros e por investigadores que se dedicam ao estudo da narração oral [1];

- uma dimensão *cultural*, através da realização de sessões públicas de contos em várias línguas, quer em salas de espetáculo da cidade e da região, quer em espaços mais pequenos, dirigidas a públicos também mais específicos: livrarias, escolas, instituições de solidariedade social, etc..

Estas sessões de contos têm suscitado uma grande adesão por parte de educadores de todos os níveis de ensino, da pré-primária ao ensino superior, assim como de profissionais em educação de adultos e animação cultural (nomeadamente da rede de bibliotecas públicas), de estudantes de todas as idades, assim como do público da região em geral.

Visa-se divulgar e desenvolver a arte do conto, enquanto tradição oral, manifestação multicultural e fenómeno multilingue, dando resposta à consciência, hoje generalizada, da importância fundamental que reveste o ato de “contar e ouvir contar histórias”, tanto no processo educativo como na relação terapêutica, nas relações interculturais, na expressão artística, na aprendizagem da socialização e no crescimento individual.

¹ A partir de 2008, a organização das Jornadas do Conto deu origem no CEHUM à criação e desenvolvimento do projeto de investigação *Mutações do conto nas sociedades urbanas* (PTDC/CLE-LLI/103972/2008), que decorreu entre 2010 e 2013, no âmbito do qual foi realizado este colóquio.

Um pouco por todo o mundo, têm aparecido nas últimas décadas inúmeros projetos e realizações de diferentes características, ligados a esta arte ancestral. Veja-se o número de associações de contadores de histórias, os festivais, estágios, espetáculos de contos, a funcionar pelos países da Europa, nos Estados Unidos, no Canadá, assim como o número crescente de trabalhos académicos nesta área, a publicação de revistas especializadas, ou a realização de encontros científicos dedicados à arte do conto.

Em Portugal existem há vários anos, desde o início do século XXI, diversas iniciativas, mais ou menos abrangentes e visíveis, que testemunham desta revitalização da narração oral na sociedade contemporânea. Para além da divulgação da narração oral através das atividades da rede de Bibliotecas Públicas - nomeadamente através da “hora do conto”, dedicada ao público escolar, que conta cada vez mais com a colaboração de contadores profissionais - e da constituição de associações profissionais de contadores, é de destacar, por exemplo, a realização do festival *Palavras Andarilhas* promovido desde 2002 pela Biblioteca Pública de Beja, evento de referência nesta área, que proporciona o encontro anual de contadores a exercer atividade em Portugal (e não só) [2]. Nas universidades, o desenvolvimento de atividades pedagógicas e de investigação dedicadas à narração oral, tanto tradicional como contemporânea, tem também vindo a crescer por todo o país. Para além do trabalho desenvolvido na Universidade do Minho, é de salientar, por exemplo, a atividade de investigação do IELT (Instituto de Estudos de Literatura Tradicional), na Universidade Nova de Lisboa, com a criação do projeto *Memoriamedia* em 2006 [3], ou o trabalho desenvolvido na Universidade do Algarve pelo Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, que publica a revista *ELO - Estudos de Literatura Oral* [4]. Estes constituem apenas alguns dos exemplos mais visíveis desta revitalização do interesse pelo conto oral na sociedade portuguesa.

² <http://palavrasandarilhas.files.wordpress.com/2012/05/portfolio-2012b.pdf>

³ <http://www.memoriamedia.net/index.php/o-projecto>

⁴ <http://www.ceao.info/>

A iniciativa das *Jornadas do Conto* na Universidade do Minho insere-se neste contexto mais geral de desenvolvimento cultural e artístico, funcionando como espaço de encontro de contadores de vários países, de formação nas artes do conto e de reflexão universitária sobre o fenómeno do conto enquanto arte tradicional em constante renovação e mutação. E se é verdade que cada reedição destes encontros se confronta com dificuldades crescentes no plano económico, que tendem a inviabilizar a sua realização, verifica-se também a capacidade desta arte para se adaptar e se recriar, afirmando o seu carácter universal e essencial na vida humana, hoje e ao longo de todos os tempos.

Temas das Jornadas do Conto:

Artes de Contar (1997)
Bruxas e Ogres (1998)
Contos do Quotidiano (1999)
Contamorfoses (2002)
Contos de Babel (2003)
Contos de Duas Caras (2004)
Contos nómadas (2005)
Contos de arrepiar (2006)
Contos de cores e sabores (2007)
Contos Inacabados (2008/2009)
Contos Microcontos e outras Histórias (2012)

Países Participantes:

Brasil
Cabo Verde
Canadá
Espanha: Galiza, Catalunha, Castela
França
Inglaterra
Moçambique
Portugal
Timor

GÉNERO ANCESTRAL, o conto tem exercido ao longo dos tempos a função social de transmitir a memória cultural, reinventando-se e readaptando-se continuamente a novas condições sociais, tecnológicas e ideológicas, nomeadamente as das sociedades pós-modernas. O ritmo, preocupações e formas de comunicação característicos da vida urbana e da cultura de massas contemporâneas levaram ao aparecimento de novas modalidades do conto, marcadas pelo hibridismo e pelo multiculturalismo, nos mais variados contextos de comunicação e nos mais diversos suportes físicos. Na intersecção do conto tradicional, da literatura e da cultura de massas, o conto transformou-se e multiplicou-se, atravessando hoje as artes digitais e as “artes da rua”, os ecrãs de tablets e ipods, assim como os locais de encontro das nossas cidades.

Os textos reunidos neste volume são o resultado da reflexão realizada no colóquio internacional “Mutações do conto nas sociedades urbanas”, que teve lugar na Universidade do Minho em setembro de 2013, promovido pelo Centro de Estudos Humanísticos. As contribuições de investigadores e contadores de diferentes países aqui apresentadas estudam fundamentalmente duas manifestações contemporâneas do conto: o reaparecimento do conto oral em contextos e práticas sociais associadas às indústrias culturais e de entretenimento e o desenvolvimento de narrativas hiperbreves, que são hoje parte importante da literatura digital.

9 178 989 755 043 0