

“Quem escuta?”

A audiência na performance da narrativa oral nativa

Adam Mackiewicz

Tradução: Paulo Bocca Nunes

Em um discurso pronunciado em Genebra em 1923, Jacques Copeau, diretor e produtor de atores franceses, disse:

Uma audiência não é apenas um grupo de pessoas reunidas por acaso que vão aqui ou ali em busca de diversões mais ou menos divertidas. Há noites em que a casa está cheia, mas não há público antes de nós. O que descrevo como público é uma reunião no mesmo lugar daqueles reunidos pela mesma necessidade, o mesmo desejo, as mesmas aspirações para satisfazer o gosto por viver juntos, por experimentar as emoções humanas – o arrebatamento do riso e o de poesia – por meio de um espetáculo mais plenamente realizado do que o da própria vida. Eles se reúnem, esperam juntos em uma urgência comum, e suas lágrimas ou risadas incorporam-nos quase fisicamente no drama ou comédia que realizamos para dar-lhe um sentido mais forte, e um amor mais genuíno, de sua própria humanidade. (qtd. In Auslander 16)

Enquanto Terry Gunnell afirma que “não há desempenho de contar histórias sem a audiência que marca o espaço” (11), Ruth Finnegan em *Oral Traditions and The Verbal Arts* afirma que uma performance solitária sem audiência marcada é possível. Essas instâncias incluem canções de trabalho rítmico, cantando ou recitando ao caminhar ou pastorear gado. Finnegan também discute o grau e a forma de participação da audiência, bem como distinções entre “público” e “intérprete”. Em primeiro lugar, há casos em que existe uma divisão clara na audiência e nos artistas; pode ser representada por uma separação física ou por sua contraparte simbólica ou paralela. Em segundo lugar, o público e os artistas são, até certo ponto, separados, mas sem a barreira física clara. Em terceiro lugar, há uma separação entre o público e os artistas, mas algumas contribuições ativas por aqueles que desempenham um papel de público são permitidas. Em quarto lugar, os diferentes membros da audiência podem avançar em tempos difíceis para contar histórias. Em quinto lugar, há pouca ou nenhuma separação entre “público” e “artistas”, como no canto coral ou na recitação conjunta durante os rituais (91-92).

Ruth Finnegan também aponta uma série de meios possíveis de classificação do público, que incluem: “1) público primário e secundário; 2) audiência integral e acidental; 3) público homogêneo e heterogêneo, e 4) público em massa ou impessoal e pessoal” (93-94). Para o propósito da discussão, valeria a pena ter uma visão mais próxima do público integral e acidental, pois essa distinção pode mostrar a variedade de papéis que um público pode desempenhar. Richard Schechner explica a diversidade

Título original: *Who listens? Audience in native narrative oral performance*

Autor: Adam Mackiewicz

In.: *Americana E-Journal Of American Studies In Hungary*. Volume XII, Number I, Spring 2016.

Disponível em

<http://americanajournal.hu/vol12no1/mackiewicz>

Acesso em 5 de janeiro de 2018.

Tradução: Paulo Bocca Nunes

(escritor, contador de histórias, professor de Língua Portuguesa, Mestre em Letras Cultura e Regionalidade. Mais informações em www.pauloboccanunes.com).

OBSERVAÇÕES

1. O texto foi encontrado na internet e traduzido sem fins lucrativos.
2. O único objetivo de traduzir o texto é disponibilizá-lo em língua portuguesa e, dessa forma, compartilhar o conhecimento sobre o tema ou assunto para pessoas que tenham interesse.
3. Os Artigos Traduzidos não fazem parte de uma revista eletrônica, nem possui ISBN. Trata-se apenas de uma forma de identificar o seu objeto de texto.
4. A autoria do texto original, em inglês ou espanhol, será preservada bem como a identificação do site em que foi encontrado o texto.
5. Não nos responsabilizamos caso o artigo original ficar indisponível no endereço eletrônico que indicamos. Essa possibilidade pode ocorrer e isso foge da nossa competência.
6. Buscou-se fazer uma tradução a mais próxima possível do texto original, sem fazer adaptações.
7. Quando houver necessidade de esclarecimentos em alguma parte do texto, haverá anotações de rodapé com a observação (N.T.), creditada ao tradutor.
8. Solicita-se que, caso for usado este artigo para qualquer fim, sejam feitas as referências ao autor do texto original, o título original, bem como ao tradutor e o endereço eletrônico em que estará disponibilizado tanto o texto original quanto o texto traduzido.

ESCLARECIMENTO DE TRADUÇÃO

1. Optamos por traduzir a palavra "storytelling" para "contação de histórias" para sugerir a ideia de contar uma história usando palavras faladas de forma performática, ou em caso de contar através de linguagem de sinais ao vivo que por si só já é performática. Também pelo fato de nos referirmos a "contador(a) de histórias" (storyteller) como aquela pessoa que se dedica à "contação de histórias".
2. Em alguns textos, há expressões que traduzidas ficam: "narrativas orais", "narradores orais", "tradições orais" ou qualquer outra expressão que esteja relacionada a esse tema. A tradução será de acordo com o contexto.

através do exemplo de performances teatrais:

Uma audiência acidental é um grupo de pessoas que, individualmente ou em pequenos grupos, vão ao teatro – as apresentações publicamente publicadas e abertas a todos. Na abertura das noites de shows comerciais, o comparecimento dos críticos e amigos constitui uma audiência integral e não acidental. Uma audiência integral é aquela em que as pessoas vêm porque elas têm ou porque o evento tem uma significação especial para elas. O público integral inclui os parentes da noiva e do noivo em um casamento, a tribo reuniu-se para ritos de iniciação, dignitários no pódio para uma inauguração. (220)

Em pouco tempo, uma audiência acidental está presente “para ver o show”, enquanto a audiência integral é “necessária para realizar o trabalho do show”. De fato, uma audiência integral é indicativa de um ritual (220). Outro ponto interessante o suficiente relacionado a essa distinção é como o comportamento das pessoas como espectadores depende de se esses indivíduos são membros de um público integral ou acidental. Geralmente, “a audiência acidental presta mais atenção do que uma audiência integral” (221). De acordo com Schechner, acontece pelas seguintes razões: 1) a audiência acidental opta por estar presente no evento; 2) seus membros vêm como indivíduos ou em pequenos grupos para que a grande ação da multidão seja remotamente possível; 3) uma audiência integral muitas vezes está ciente do que está acontecendo – e não estar atento a isso é uma maneira de demonstrar esse conhecimento; 4) às vezes a duração de uma performance é tão longa que é praticamente impossível dar atenção em todas as partes. Os desempenhos para públicos acidentais são destinados a prazos convenientes; As performances rituais permitem que seu público manifeste sua devoção (221-222).

É amplamente reconhecido que as audiências, não só os desempenhos da sua performance através de suas reações, mas também o desempenho em si, podem ser estruturados de forma a envolver os membros do público na resposta às perguntas, tornando-se um personagem, além de envolvê-los como co-criadores. Tais técnicas são usadas para envolver os espectadores na criação de mensagens para que o público possa falar a mensagem, bem como ouvi-la (Kattwinkel ix-x). As audiências e os artistas usam a varredura inconsciente, como diz Schechner, para “co-criar juntos exatamente no mesmo tempo/espaço” (230). Como observa Kunio Komparu, o espectador participa da realização da peça por associação gratuita individual e revive internamente um drama baseado na experiência pessoal reformulado pelas emoções do protagonista. Para colocá-lo mais simplesmente, a experiência dramática compartilhada resulta na criação do espectador de um drama pessoal separado, compartilhando o jogo com o artista, em vez de se conformar ao protagonista no palco. Assim, pode-se ser tentado a assumir que o espectador se torna aquele protagonista (Schechner 231). Psicologicamente falando, o desejo de uma audiência representa uma das necessidades fundamentais da humanidade. Também vale a pena lembrar que uma das coisas mais importantes sobre um indivíduo é o tipo de público que, até certo ponto, implica, de forma implícita ou explícita, seus pensamentos e comportamentos (Hollingworth 1).

Tanto a importância como o papel do público são fortemente enfatizados na definição de desempenho de Richard Bauman:

Fundamentalmente, o desempenho como um modo de comunicação verbal falada consiste na assunção de responsabilidade a uma audiência para uma exibição de competência comunicativa. Esta competência recai sobre o conhecimento e a habilidade de falar de maneira socialmente apropriada. O desempenho envolve, por parte do artista intérprete ou executante, uma presunção de responsabilidade a uma audiência quanto às formas em que uma comunicação é realizada, além do seu conteúdo referencial. Do ponto de vista da audiência, o ato de expressão por parte do artista é, assim, marcado como sujeito a avaliação pela forma como é feito, pela habilidade e equidade relativas da exibição de competência do artista. (293)

Bauman explica ainda que o desempenho provavelmente aumentará a experiência, através do presente gozo dos traços inerentes ao próprio ato de expressão. O desempenho evoca assim uma atenção especial e uma consciência elevada do ato de expressão e autoriza o público a visualizar o ato de expressão e o artista com intensidade única (293). Portanto, Bauman está certo ao afirmar que “o desempenho é um modo de uso da linguagem, uma maneira de falar”. O que isso implica é que “não é mais necessário começar com textos astutos, estabelecidos por motivos formais independentes e depois reintroduzidos em situações de uso, a fim de

apresentar a arte verbal em termos comunicativos. O desempenho então se desenvolve como um elemento fundamental do domínio da arte verbal como comunicação falada” (293).

Walter J. Ong em seu livro *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* escreve que as sociedades orais consideram as palavras não só para ter grande poder, mas também para ter potência mágica, o que está evidentemente ligado ao fato de que a palavra, por definição, é falada, soada e, portanto, impulsionada por força. Os povos profundamente tipográficos, por outro lado, não estão inclinados a considerar as palavras como originalmente orais, como eventos e, portanto, como necessariamente providas de energia: para elas, as palavras tendem a ser equiparadas às coisas. Tais “coisas” não são tão livremente associadas à magia, pois não designam ações, mas são basicamente mortas, embora possam ser consideradas sujeitas à ressurreição dinâmica (32).

Na tradição nativa americana, as palavras são consideradas como seres vivos, dinâmicos e que respiram. Lois J. Einhorn na *The Native American Oral Tradition: Voices of the Spirit and Soul* nos diz que, quando as pessoas respiram, sua respiração torna-se instrumental na transformação de sons em palavras. As vibrações sonoras articuladas têm energias físicas e espirituais que apresentam suas manifestações nas vozes e visões de todos os seres vivos. As palavras ressoam em cada capilar expressando assim a totalidade física ou o estado de ser e evoluem para parte de seu ser (3). Einhorn chama nossa atenção para o fato de que a tradição oral ocupa mais do que uma posição importante na cultura nativa americana, na verdade, é a própria cultura (3). Simon Ortiz, poeta do Pueblo Acoma, explica com precisão esse ponto:

A tradição oral não é apenas falar e ouvir, porque o que isso significa para mim e para outras pessoas que cresceram nessa tradição é todo esse processo, todo esse processo que envolve um estilo de vida. Esse processo inteiro dessa sociedade em termos de sua história, sua cultura, sua linguagem, seus valores e, posteriormente, sua literatura. Portanto, não é apenas uma simples questão de falar e ouvir, mas viver esse processo. (qtd. em Coltelli 104)

Ortiz também elabora a ideia de que o “ato da linguagem” forma esse “processo”. A linguagem é considerada como o meio de criar o mundo. Não é apenas o único motivo pelo qual o homem existe, mas a consciência emerge através da linguagem. Portanto, de acordo com Ortiz, pode-se pensar que a língua é a vida (Coltelli 107). Em sociedades principalmente orais, como David Henige nos diz, o elemento mais distintivo da arte oral é o relacionamento complementar entre o artista e seus ouvintes e quase nunca há necessidade de permitir que um texto limite essa relação (76). Essa relação é essencial para a originalidade narrativa, que é alcançada através da gestão de uma interação especial com o público. Todo o relato da história requer uma introdução especial a uma situação especial para culturas orais, uma audiência deve ser compelida a responder e interagir para co-criar a história (Ong 41-42).

Para apreciar a interação mútua entre um contador de histórias e uma audiência na performance oral narrativa nativa, é preciso entender o processo narrativo. Para esse fim, vejamos a memória narrativa dos Cree¹. A criatividade, como Neal McLeod o chama, incorpora o mundo espiritual e as dimensões da realidade além do mundo imediato da experiência física. É uma tradição viva que se desenvolve ao longo do tempo como um processo orgânico. Isso decorre das vidas individuais e das histórias vividas que permanecem na memória coletiva, tornando-se assim os veículos da memória coletiva. Contar histórias, então, é um processo contínuo que liga o passado ao presente e o presente ao passado. Essas histórias são internalizadas e repensadas e incorporadas à experiência existente. McLeod também nos diz que o passado está vivo através de histórias, e através da conexão com as pessoas contando as histórias. Percebe-se que a memória coletiva pode ser vista como uma narrativa contínua e uma fonte de verdade. A verdade, da mesma forma, pode ser considerada como um processo contínuo de revelação e ocultação; Ao manifestar certas possibilidades de realidade, esconde outras possibilidades. É preciso entender que o processo da memória narrativa dos Cree está associado a

¹ Cree, também conhecidos como Cri, é um povo indígena da América do Norte, que habitava desde as montanhas Rochosas até o oceano Atlântico, tanto nos Estados Unidos da América quanto no Canadá. Hoje constitui o maior grupo indígena do Canadá, com uma população superior a 200 mil membros. A língua cree era a mais falada na América do Norte, sendo que nos dias de hoje nem todos os crees a falam fluentemente. [N.T.]

interpretações e entendimentos individuais de uma tradição. Como o indivíduo existe no fundo de uma memória coletiva rica e profunda, pode-se assumir que é um processo dialético (37-39).

As histórias de vida, de acordo com McLeod, “são diálogos entre a pessoa que fala e a pessoa que as inspira. Uma pessoa pensa sobre sua vida ao longo de um período de tempo e as coisas diferentes são reveladas. O entendimento é um processo de emergência e revelação ao longo do tempo e está incorporado dentro de uma estrutura interpretativa” (40-41). Esse entendimento é facilitado pelas histórias que fornecem um lugar no mundo e um local para compreender a realidade e a experiência. As histórias podem ser consideradas como vestígios de experiência, um tipo de mapa, através do qual um ouvinte faz sentido de sua vida e experiência. O ouvinte, então, tem a liberdade de decidir o significado para si mesmo. O ouvinte tem a chance de internalizar a história (42). É possível devido a uma certa abertura que é um aspecto essencial da memória narrativa.

Regna Darnell, em seu artigo, *Correlates of Cree Narrative Performance* discute em detalhes um único exemplo de desempenho criativo de um ancião Cree reconhecido por sua comunidade como transportador e artista de material cultural Cree tradicional. Ela demonstra como o velho organizou o evento de narração da história de uma maneira tradicional; foi reconhecido como um artista autêntico em sua narração e conversação acompanhante²; e ele adaptou livremente seu material tradicional para a audiência de pessoas de fora. A plateia consistiu em Regna Darnell e seu marido, Marie-Louise e seu pai, o filho do velho com sua esposa e dois garotos criados.

Antes que o homem pudesse cantar uma música tradicional ou contar uma história, uma série de etapas preparatórias tinham que ser tomadas. Essas preliminares deveriam facilitar uma transição gradual do mundo cotidiano de Wabasca em 1971 para o período mitológico em que as histórias tradicionais estão localizadas. Portanto, ele teve que orientar a audiência através de uma sequência de pontos de referência. Em primeiro lugar, ele começou por enfatizar a importância de suas histórias e a necessidade de tratá-las seriamente. Em segundo lugar, ele forneceu uma conformação biográfica pessoal de seu status como um antigo indiano. Em terceiro lugar, ele iniciou uma discussão sobre como era a vida indiana nos velhos tempos. Tendo introduzido os velhos modos nos velhos tempos, o homem se mudou para o tempo mitológico. A transição foi completada por uma canção tradicional sobre os poderes humanos em um mundo indiano tradicional. E, finalmente, com a história, o homem conseguiu passar do mundo normal para o sobrenatural (Darnell 324).

Para envolver os membros particulares do público em sua narrativa, o velho mudou o final de sua história como se quisesse fazer algum comentário:

Agora, há algo mais que eu vou contar para eles. O homem [que fez as montanhas] previu que, no futuro, as pessoas começariam a aumentar suas barbas novamente. Suas barbas cresceriam como tinham feito originalmente. Naquele tempo, todos os homens tinham bigodes e todas as mulheres não. Todas as primeiras pessoas usavam vestidos longos. Se um casal estivesse caminhando com as costas cobertas, com as costas para você, você pensaria que eles eram os mesmos. Mas se você fosse chamá-los, eles se virariam e alguém teria barba. Então você poderia falar a diferença. (Darnell 334)

Na sua versão de um final, ele estava se referindo ao fato de que o marido de Darnell tinha barba. Era a maneira do velho para incorporar esses estranhos na entrega de material Cree tradicional. Essa inclusão facilitou uma transição constante para o mundo familiar conversacional, bem como interrompeu a dignidade e a solenidade da história sagrada, permitindo que todos os participantes discutissem a história. Como Regna Darnell nos diz, para o velho “o dispositivo narrativo formal era paralelo ao que usara no início de sua história. Essa inclusão facilitou uma transição constante para o mundo familiar conversacional, bem como interrompeu a dignidade e a solenidade da história sagrada, permitindo que todos os participantes discutam a história. Ele completou sua narrativa em tempo mitológico com um final formal. Ele então usou um personagem da história sagrada para preencher a lacuna entre os mundos sobrenatural e cotidiano. No início de sua história, a progressão foi gradual” (335). Em primeiro lugar, ele falou sobre velhos índios com barbas, que quase faziam parte dos tempos mitológicos. Então, ele mencionou os índios atuais que não usavam barbas, mas previu que os índios

² Claramente o autor se refere não apenas à narração da história em si quando fala em “conversação acompanhante”, mas a forma como o contador de histórias se comunica com os ouvintes. [N.T.]

usariam barba novamente. Finalmente, ele ligou “sua narrativa às atividades presentes e futuras dos indivíduos presentes na interação particular” (335). Darnell explica que “ele usou o tema da barba de sua previsão do futuro por um caráter mitológico para comentar a respeito dos visitantes a quem ele falou. Ele deu sua aprovação aos indivíduos (talvez à maneira de um sacerdote abençoar sua congregação) e referiu-se ao futuro (cristão) em que ele voltaria a ver essas pessoas” (335). É difícil resistir à conclusão de que a tradição cultural do ancião foi suficientemente enraizada, mas ele conseguiu ajustar sua narrativa ao público em particular.

Outro exemplo contundente de como o público interage com o contador de histórias vem de Bruce T. Grindal, que, em seu ensaio *The Sisala Trickster Tale*, discute os contos de *trickster*³ sobre os Sisala do norte de Gana. Os Sisala, como Grindal nos diz, dividem suas narrativas orais em duas categorias. A primeira, chamada *namaka*, pode ser descrita como qualquer declaração de verdade moral absoluta ou sagrada. Ela incorpora não apenas narrativas sagradas, como mitos e lendas, mas também provas e declarações sobre o costume ancestral. A segunda, *sinsoling*, compreende histórias imaginárias, incluindo personagens animais e humanos (173). Nessas histórias *trickster*, segundo Grindal, “o protagonista é caracteristicamente pequeno, um pouco ridículo, tolo de comportamento, mas extremamente inteligente. Seus adversários incluem tanto os grandes animais, como o elefante e o leão, e os poderes humanos da autoridade, como líderes e chefes. Embora esses adversários sejam vistos como possuidores de poder, quer em virtude do seu tamanho e força, quer em virtude do seu *status* na sociedade, eles também são vistos como capazes de serem enganados” (173). Uma história típica envolve figuras de autoridades humanas. O chefe declara um problema difícil para o seu povo, faz uma aposta ou realiza um concurso. O *trickster* responde ao desafio e se compromete a resolver o problema ou a vencer o concurso através de meios inteligentemente enganosos. O *trickster* normalmente desacredita o chefe ou o faz parecer tolo. A astúcia do *trickster*, como Grindal esclarece, “consiste em sua capacidade de manipular as pessoas em autoridade e evadir o castigo. Em nenhum caso ele cometeu um ato de desrespeito ou confronto diretamente ou desafia a figura de poder e autoridade” (173). O relacionamento aceito “para com a autoridade adulta é de medo, respeito e obediência total. O respeito pelo pai significa o respeito por suas qualidades nutricionais e protetoras como chefe da família e sua ‘sabedoria’ superior ou conhecimento da tradição” (173). A criança é vista como um “menino” que é incapaz de demonstrar percepção sensível, julgamento e autocontrole.

Os estudos de Bruce Grindal provam que as crianças de Sisala mostram uma percepção afiada da natureza da autoridade adulta e de como avaliar as consequências de suas ações em termos da configuração específica de autoridade com a qual elas devem interagir (174). Grindal teoriza que o paralelo entre os pensamentos adquirentes da criança e o comportamento do *trickster* é dada mais credibilidade nas interpretações contrastantes das histórias de *trickster* fornecidas pelos pais e pelas crianças. Os pais, os contadores de histórias habituais, acreditam que essas histórias são divertidas e que provavelmente ensinarão a suas lições morais aos filhos. As crianças, por outro lado, tendem a ignorar as lições morais e se concentram mais no enredo e na interação social dos personagens. É a astúcia do *trickster* que as crianças se concentram. O ponto que Grindal apresenta é que a identificação com o *trickster* tem um significado particular nas lembranças das crianças sobre experiências passadas, devido ao desejo da criança de se ver na imagem do *trickster*, criando assim uma identidade alterada como pequena, fisicamente fraca, mas inteligente. Como Grindal diz, usando os termos de Geertz, a história do *trickster* é “não apenas uma projeção ou ‘modelo de experiência’, mas também um

³ Na mitologia, no estudo do folclore e religião, um *trickster* é um deus, deusa, espírito, homem, mulher, ou animal antropomórfico que prega peças ou fora isso desobedece, ou burla, regras normais e normas de comportamento. Em muitas culturas, principalmente, de origem europeia, há a figura do malandro. No entanto, o *trickster* possui diferenças significantes entre esses malandros e os de tradições de povos indígenas.

A divindade *trickster* quebra as regras dos deuses ou da natureza, às vezes de forma mal-intencionada (por exemplo, Loki). Porém, de um modo geral ou até de forma involuntária, suas ações tem efeitos positivos.

O *trickster* pode ser astuto ou tolo, ou ambos. Frequentemente são engraçados e cômicos, mesmo quando considerados sagrados. Um exemplo é o Heyoka sagrado, uma espécie de palhaço sagrado na cultura do povo Lakota das Grandes Planícies da América do Norte, cujo papel e lançar truques e jogos e, por isso, aumenta a consciência e atua como um equilibrador.

Na cultura, Prometeu roubou o fogo dos deuses e entregou ao homem, dando origem à civilização. No entanto, não é um herói *trickster* ou trapaceiro típico. No entanto, em muitas das mitologias dos povos nativos norte-americanos, o coioite (Sudoeste dos Estados Unidos) ou o corvo (litoral noroeste do pacífico, Columbia Britânica, Alasca e extremo oriente russo) roubaram o fogo dos deuses (estrelas, lua, e/ou sol) e são mais considerados mais "malandros" (*tricksters*) do que heroicos. Prometeu era um Titã, enquanto o Coioite e Corvo são geralmente vistos como palhaços e brincalhões.

‘modelo para’ experiência”, uma vez que o *trickster* “dá forma e substância aos pensamentos, sentimentos, motivos, e comportamento” (174-175).

Susan Berry Brill de Ramirez postula que provavelmente o elemento mais importante da tradição da narrativa oral é o papel do ouvinte, como no caso das histórias literárias do presente, o papel mais importante é o do leitor. Ela afirma que “a redação de escritores índios americanos convidam uma participação mais diretamente interativa de seus leitores, que podem ser mais precisamente denominados leitores ouvintes. Esse papel move um leitor para além do domínio inerentemente oposto da literariedade discursiva no mundo intersubjetivamente relacional da textualidade conversiva que combina sentidos de conversa e conversão” (*Storytellers*, 333). Leslie Marmon Silko parece entender essa maneira de pensar quando afirma que “a narrativa sempre inclui o público e o ouvinte e, de fato, acredita-se que uma grande parte da história esteja dentro do ouvinte e o papel do contador de histórias é tirar a história dos ouvintes” (qtd. em Brill de Ramirez 337).

Brill de Ramirez concorda que os críticos contemporâneos de resposta ao leitor destacam o papel vital do leitor, mas, ao fazê-lo, promovem o papel do leitor em detrimento do escritor-contador. É assim porque as abordagens leitor-resposta tendem a “reorientar a crítica ao leitor” e transferir “o foco da atenção para longe do texto e para o leitor” (Tompkins ix, xi). Mesmo que o foco da atenção crítica seja deslocado, ainda os leitores funcionam fora do texto como criadores passivos ou ativos. De acordo com Stanley Fish, “é o leitor que ‘faz’ a literatura”, também é o leitor que “trabalha na elaboração de textos” e os “intérpretes não decodificam poemas; eles os fazem” (qtd. em Brill de Ramirez 337). Um narrador-escritor que tira a história de seus leitores ouvintes fornece uma experiência definitivamente diferente da de um leitor-crítico fazendo textos. Susan Berry de Ramirez explica que “a relação intersubjetiva essencial entre contadores e ouvintes está ausente na medida em que a abordagem de resposta do leitor privilegia a resposta subjetiva do leitor a um texto objetivado. A experiência inter-relacionada é entre o leitor e um texto, e as relações intersubjetivas são entre vários leitores nas comunidades interpretativas” (Brill de Ramirez 337). Ela apoia seu argumento com a explicação de David Bleich: “uma leitura intersubjetiva... pode incluir várias leituras do mesmo texto pelas mesmas pessoas - ou seja, várias releições, cada uma em circunstâncias ligeiramente novas. Inclui reações de outros leitores, bem como a leitura real desses outros; tais leituras visam melhorar a vida da comunidade de leitura, talvez para expandir ou enriquecer essa comunidade, mas decididamente não estão voltadas para o “mundo” (qt. em Brill de Ramirez 337-338). No entanto, a relação intersubjetiva entre o contador de histórias-escritor e o ouvinte-leitor é inexistente aqui para “a narrativa torna-se o texto e o ouvinte participante se torna o leitor externo” (338). O leitor, que é um componente essencial do processo, co-cria a história com o contador.

Para sustentar seu argumento, Susan Berry Brill de Ramirez usa duas histórias de Leslie Marmon Silko, *Storyteller* (1981) e *Storytelling* (1981), para “demonstrar a realidade do contador de histórias e concomitantemente o papel necessário do ouvinte da história” (339). Ambas as histórias se concentram no significado das histórias e da tradição narrativa. *Storyteller* faz considerações do contador de histórias cujos esforços para contar sua história, “vive interligado com outras e para inter-relacionar histórias mitopoéticas dentro de sua própria vida, são continuamente impedidas por aqueles que a rodeiam, cujas vidas também foram comprometidas por um mundo horrivelmente fora de equilíbrio” (340). Brill de Ramirez afirma que o privilégio ocidental do sujeito individual, ou seja, o contador de histórias, quebra o processo de narração através de uma dicotomização que divide contador de histórias, leitor-ouvinte e história em três categorias separadas. O “contador de histórias” de Silko, como Brill de Ramirez nos diz, “representa a realidade viva e contada de tais medidas tradicionais que corroem a significação essencial da relação inter-objetiva no coração da narração de histórias” (340). “Contar histórias”, por outro lado, apresenta mundos e povos (míticos ou históricos) como inter-relacionados por meio de uma intersubjetividade conversiva que combina elementos aparentemente distintos em uma narrativa que inclui em vez de excluir (340).

Brill de Ramirez, seguindo a mesma linha de argumentação que Regna Darnell, chama a atenção para o fato de que Silko aborda o seu diretamente o ouvinte-leitor, explicando que os eventos da história são significativos, independentemente de quando aconteceram, pois a dicotomia do passado e do presente é estranha à tradição narrativa. Os eventos que ocorreram em vários horários e lugares estão conectados de forma perfeita como se ocorressem juntos. A separação de vários tempos e lugares, de acordo com Brill de Ramirez, é o produto de

fronteiras conceituais criadas artificialmente cujos contornos interrompem o processo de narração; tais interrupções são descritas em suas realidades cruas em *Storyteller*. No que diz respeito a *Storytelling*, os eventos relacionados de 1967 e os eventos de “há muito tempo” são apresentados como significativos hoje, pois são os mesmos eventos. O que significa é que Silko mistura eventos míticos e históricos com a vida contemporânea do contador de histórias (341).

Brill de Ramirez concorda com Luci Tapahonso, escritor Navajo, que as histórias são ditas para comunicar o significado que é vital para as pessoas aprenderem e para ensinar as pessoas que não estão isoladas no mundo, particularmente quando ocorrem dificuldades e tempos difíceis. É preciso perceber que, dentro da narrativa oral, como explica Brill de Ramirez, “os personagens recebem uma vida que se mostra em uma fusão de virtudes e faltas. Em contraste com as histórias literalmente informadas em que os personagens são representados de forma mais estática e simplista, contam histórias de pessoas presentes e eventos com maiores graus de complexidade e simbolismo sofisticado” (344). É o que Bernard Hirsch descreve como “a relação dinâmica entre a tradição oral e a vida que ela expressa” (qt. Em Brill de Ramirez 344). Como a vida é muito mais complexa do que os mundos textuais, pode-se ser tentado a assumir que esses mundos textuais que são mais verdadeiros demonstram maiores graus de oralidade dentro dos seus registros textuais (344).

As histórias são declarações abertas, abertas a uma variedade de compreensões e interpretações descobertas por cada ouvinte-leitor ou qualquer pessoa do público. Susan Berry Brill de Ramirez enfatiza o fato de que a relação entre o contador de histórias e o ouvinte da história é uma relação essencial na interpretação bem sucedida de uma história. Deve-se ter em mente que tanto os contadores quanto os ouvintes têm responsabilidades na narração de uma história. É de crucial importância, por parte do ouvinte/ouvinte-leitor, abordar e entrar no mundo das histórias com familiaridade adequada do sujeito (345). Como diz Trinh T. Minh-ha, “a história circula como um presente; um presente vazio que qualquer um pode reivindicar ao tomá-lo para provar, mas nunca pode possuir verdadeiramente. Um presente construído sobre a multiplicidade. Um que permanece inesgotável dentro dos seus próprios limites. Suas partidas e chegadas. Sua quietude” (2). Susan Pierce Lamb ressalta que:

a interação entre narrador e ouvinte é simultânea. Enquanto “desembrulhando” uma imagem em sua própria mente, o narrador fornece estímulos para gerar algo na mente do ouvinte. Simultaneamente, o ouvinte está respondendo à mensagem percebida que afeta a forma como o narrador comunica a imagem. Tudo o que se passa acima acontece simultaneamente e constitui o processo. As interações ou sínteses do narrador e do ouvinte geram o evento sinérgico. (qtd. em Brill de Ramirez 352-353)

Em outras palavras, a presença de ouvintes interativos é vital para qualquer interpretação bem sucedida de uma história.

Trabalhos citados

1. Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.
2. Bauman, Richard. 1975. “Verbal Art as Performance.” *American Anthropologist* 77.2: 290-311.
3. Brill de Ramirez, Susan Berry. 1997. “Storytellers and Their Listener-Readers in Silko’s ‘Storytelling’ and ‘Storyteller.’” *American Indian Quarterly* 21.3: 333-57.
4. Coltelli, Laura. 1992. *Winged Words: American Indian Writers Speak*. Lincoln: U of Nebraska Press.
5. Darnell, Regna. 1974. “Correlates of Cree Narrative Performance.” *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Eds. Richard Bauman and Joel Sherzer.
6. Cambridge: Cambridge UP. 315-336.
7. Einhorn, Lois J. 2000. *The Native American Oral Tradition: Voices of the Spirit and Soul*. Westport: Praeger.
8. Finnegan, Ruth. 1992. *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. London: Routledge.
9. Grindal, Bruce T. 1973. “The Sisala Trickster Tale.” *Journal of American Folklore* 86.340: 173-75.

10. Gunnell, Terry. 2006. "Narratives, Space and Drama: Essential Spatial Aspects Involved in the Performance and Reception of Oral Narrative." *Electronic Journal of Folklore* 33: 7-27. folklore.ee, 2006. Web. 3 May 2014.
11. Henige, David P. 1982. *Oral Historiography*. New York: Longman.
12. Hollingworth, Harry Levi. 2012. *The Psychology of the Audience*. New York: American Book.
13. Kattwinkel, Susan. 2003. *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*. Westport: Praeger.
14. McLeod, Neal. 1999-2000. "Cree Narrative Memory." *Oral History Forum/Forum d'histoire orale* 19-20: 37-61.
15. Minh-ha T., Trinh. 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana UP.
16. Ong, Walter J. 2002. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge,
17. Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. London: Routledge.
18. Tompkins, Jane P. 1980. "An Introduction to Reader-Response Criticism." *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Ed. Jane P. Tompkins.
19. Baltimore: Johns Hopkins UP. IX-XXIV.