Contar histórias: corpos/corpus em performance

*Shirlei Milene Torres**

Resumo: O corpo e a voz propiciam vivências comunitárias perdidas na aceleração da vida moderna. A contação de histórias em performance permite a interação entre contador e ouvintes, já que contar histórias é arte performática, é criação do efêmero. Quando todos os envolvidos na contação de histórias deixam sua imaginação ser levada pelas histórias, o ato performático se consolida. A performance aspira à qualidade de rito, pois transporta para outro lugar e para outro tempo. No momento em que se consegue atingir a plateia, acontece uma experiência, sendo através do corpo que vivemos a experiência da performance. São utilizados vários teóricos para embasar as análises realizadas no decorrer deste trabalho, especialmente, Paul Zumthor (1997; 2000) para falar sobre performance, e Maria de Lourdes Patrini (2005) para falar sobre o ofício do contador de histórias.

Palavras-chave: Contar histórias, Performance, Oralidade, Corpo, Gesto, Voz.

Abstract: The body and the voice provide communitarian experiences that have been lost in the haste of modern life. Storytelling in performance grants the interaction among those who tells stories and those who watch them, since storytelling is a performative art; it is the creation of the ephemeral. The performative act is consolidated when all those who are involved in the storytelling allow their imagination to be emotionally

touched by the stories. The performance aims the rite quality, since it moves the teller and the audience to another place and to another time. At the moment it touches the audience, and experience happens; it is through the body that we live the performative experience. Many theoreticians are mentioned to base the analysis carried out on this work, such as Paul Zumthor (1997; 2000) regarding performance, and Maria de Lourdes Patrini (2005) regarding the storyteller profession.

Keywords: Storytelling, Performance, Orality, Body, Gesture, Voice.

O presente trabalho tem o objetivo de discutir os elementos que estão envolvidos na performance. Performance do ponto de vista dos contadores de histórias. Contadores que acreditam na realização de momentos de performance com as plateias com que se relacionam. Este trabalho estará permeado de reflexões sobre a prática/experiência em contar histórias. Experiência protagonizada pelo grupo *Quem conta um conto – Contadores de Histórias da UFRGS*, um projeto de Extensão do Instituto de Letras, coordenado pela Professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, formado por graduandos e mestrandos de várias áreas do conhecimento.

O trabalho do grupo está diretamente relacionado às histórias orais tradicionais, pois acredita-se que, através da oralidade, é possível ressignificar as histórias que são transmitidas de geração em geração pela contação de histórias. Hoje em dia, nossa sociedade já não deixa muito espaço para uma cultura oral, apenas a escrita é relevante para a maioria das pessoas. Nesse contexto, o grupo se propõe a valorizar o conhecimento transmitido através da oralidade, recompondo, assim, o valor das experiências coletivas. O contador que se utiliza apenas do corpo, do gesto e da voz traz várias características próprias dos contadores das sociedades essencialmente orais.

Outra análise deste texto será a abordagem sobre como se dá a construção do repertório por parte do contador de histórias,

ou seja, no que se baseia para construir a forma que irá utilizar para contar a história.

Performance pode ter várias definições, ou melhor, conforme a área que a utiliza pode ter-se vários olhares sobre ela. Partindo da proposta de Paul Zumthor (2000), temos performance em três possibilidades: performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação (caso da contação de histórias); performance com falta de um elemento de mediação (caso do CD, não há o visual); e performance como leitura solitária e puramente visual (leitura de um livro, por exemplo).

A primeira proposta de performance é entendida como sendo a mais completa das três, já que oferece diversos elementos que permitem aos participantes interagirem de forma concreta com a história, entre si ou com o próprio contador. Nesse caso, situa-se o grupo *Quem conta um conto*, pois, ao dedicar-se à contação de histórias, que utiliza essencialmente o corpo, o gesto e a voz, aventura-se pelo mundo da interação que gera a performance, a qual sempre reserva diversas surpresas para quem conta como também para quem está no papel de plateia.

O grupo está de acordo com Zumthor (2000) quando o estudioso diz que performance é reconhecimento, que ela se situa num contexto cultural e situacional, que pode ser repetida sem ser redundante (sendo única em cada vez) e que ela modifica o conhecimento, marcando-o.

Contar histórias em performance

Antes da escrita, o saber era transmitido basicamente através da oralidade. Deve-se a isso a importância dada à memória, já que ela era um dos poucos recursos utilizados para armazenar e transmitir o conhecimento às futuras gerações. O ato de contar histórias remete a esse tempo em que o homem confiava na sua memória e nas suas experiências, resgatando qualidades tão necessárias ao desenvolvimento humano.

Ó mui talentoso Tote, enquanto um homem tem a capacidade de criar uma nova habilidade, outro a tem para julgar se ela será bênção ou maldição para seus usuários. Agora você, o pai das letras, com sua afeição, vê nelas o oposto do seu verdadeiro poder. Pois esta invenção fará com que aqueles que usam percam o saber em suas mentes, negligenciando suas memórias; visto que, através desta confiança nas letras que são externas e alheias à mente, eles perderão sua capacidade de recordar coisas dentro de si mesmos. Você não inventou um medicamento para fortalecer a memória, mas um substituto inferior para ela. Você está proporcionando aos seus alunos uma maneira de parecerem sábios sem verdadeira sabedoria. (SCHOLLES; KELLOGG, 1977, p. 12)

Numa cultura oral, para se resolver efetivamente o problema de retenção do pensamento, já que não temos a presença da escrita, é necessário que ele surja através de padrões: fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados. Afinal, “[...] sabemos o que podemos recordar” (ONG, 1998, p. 44).

Somente sabemos, realmente, aquilo que guardamos em nossa mente, o que é significativo. “As fórmulas [...] funcionam como apoios mnemônicos, como expressões fixas que circulam pelas bocas e pelos ouvidos de todos” (ONG, 1998, p. 45). Podemos dizer que nunca houve nenhuma sociedade que não tivesse a necessidade de fabular, de inventar-se ou de construir seus mitos e seu imaginário. Toda civilização que existiu contou. A tradição está se atualizando através de novos contadores de histórias: “[...] no que concerne à transmissão da tradição oral do conto, apesar das evoluções, transformações e rupturas, o fundo narrativo – o essencial – continua a fazer parte integrante da vida do homem” (PATRINI, 2005, p. 137).

A contação de histórias é algo presente na sociedade desde tempos imemoriais. Assim, o que o grupo *Quem conta um conto* quer é resgatar os valores esquecidos dessa época. Quer devolver à oralidade histórias que eram próprias da oralidade, histórias

que passaram de geração em geração até chegarem aos dias atuais. Mas não de qualquer forma, e sim da mesma forma que fazem os contadores de histórias naturais. Podemos dizer que esses contadores agem naturalmente enquanto os contadores de histórias do grupo são artificiais.

Teríamos as formas: contador natural e contador artificial. Os contadores artificiais estudam e praticam para chegarem às formas dos contadores naturais. Porém, ao traduzirem essas formas em suas performances, criam uma estética própria. A oralidade é a base desses contadores, já que não utilizam elementos de ordem escrita para narrarem suas histórias.

Contar histórias em performance busca simular/reviver esse tempo no qual as pessoas se encontravam e ouviam histórias, trocando saberes e experiências de forma coletiva. “A comunicação oral agrupa as pessoas” (ONG, 1998, p. 82).

De uma forma ou de outra, contar é um costume ancestral que permite livre curso ao contador. Contar e ouvir é sempre uma aventura que provoca mudanças e que, eliminando as distâncias, encontra um pretexto para o reencontro e a troca de experiências. (PATRINI, 2005, p. 107)

O grupo *Quem conta um conto* tem como base o uso da literatura popular (ou oral tradicional) porque acredita que essa literatura (feita pelo e para o povo) ajuda a recordar essa coletividade esquecida, já que é de fácil entendimento e traz assuntos próximos ao cotidiano e à vida das pessoas. Como diz Bosi, na introdução do livro de Xidieh, “[...] a cultura popular, que é um universo de escassez, dispõe de uma economia própria de coisas e signos, os quais tendem a permanecer os mesmos transmitindo-se de geração em geração ainda que os significados e as funções possam variar [...]” (XIDIEH, 1993, p. 16). As pessoas ressignificam

quando contam suas histórias de acordo com o que conhecem, dando novas versões para as histórias das gerações passadas. “Toda literatura oral se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo central do conto, da anedota, da roda infantil, da adivinha” (CASCUDO, 1984, p. 35).

“O ofício de contar histórias é remoto [...] e por ele se perpetua a literatura oral, comunicando de indivíduo a indivíduo e de povo a povo o que os homens, através das idades, têm selecionado da sua experiência como mais indispensável à vida” (MEIRELES, 1979, p. 41). O hábito de ouvir histórias desde cedo ajuda na formação de identidades; no momento da contação, estabelece-se uma relação de troca entre contador e ouvintes, o que faz com que toda a bagagem cultural e afetiva destes ouvintes venha à tona, assim, levando-os a serem quem são. “Contar histórias é uma arte porque traz significações ao propor um diálogo entre as diferentes dimensões do ser” (BUSATTO, 2003, p. 10).

Somente me constituindo como sujeito, posso aspirar a igualdade na minha relação com o outro. E a arte cumpre um papel nesse sentido. Dizendo quem sou através do que faço, dialogo com os outros em um processo poroso que permite interpenetrações criativas, por meio de formas, sons, cores e palavras. (FARIA; GARCIA, 2002, p. 121)

Na contação de histórias em performance, favorece-se uma troca de saberes e sensações entre ouvinte e contador. Cada pessoa envolvida na contação de histórias traz conhecimentos de mundo diferentes para o momento da contação, o que, por sua vez, faz com que se envolva de forma diferenciada com cada palavra e gesto do contador. O resultado dessa interação, dessa mescla de sensações e trocas, é o que chamamos contação de histórias em performance.

Essa forma de contar histórias engloba uma mescla de várias linguagens, tais como: musical, gestual, recitativa, narrativa, dramática etc., ou seja, um contador em performance precisa conhecer os mais variados aspectos da oralidade e vivenciá-los na

prática, pois esses elementos ajudam fortemente na construção de momentos de performance.

Não basta estar o contador ali, se contorcendo todo para chamar a atenção para sua história, mas o espectador também deve se entregar a esse momento, para que haja verdadeiramente um momento vivo de performance. Nunca o resultado de uma performance será o mesmo para o contador ou para qualquer uma das pessoas envolvidas no momento em que a história está sendo contada.

A contação é permeada por experiência de todos os envolvidos, desde suas leituras até suas realidades diárias. Tudo o que permanece em nós nos ajuda a vivenciar a história. “Vemos que o contar implica um trabalho de organização de uma experiência não necessariamente vivida, visto que a memória é feita também daquilo que nos é contado, do que se lê, do que se imagina etc.” (JUDICE, 2005, p. 27).

A literatura própria da oralidade é uma das formas que o povo encontra para manifestar o imaginário coletivo. Os contadores que utilizam histórias tradicionais o fazem por basear-se em seu vínculo com a vida concreta, como também com o sagrado. No momento em que ocorre a valorização das raízes, das manifestações culturais, das expressões artísticas, das etnias e das raças, como também, da própria história compartilhada, podemos ter nesses elementos a base sobre a qual se estruturam os processos identitários (FARIA; GARCIA, 2002, p. 126). Os contos possibilitam enxergar as diferenças culturais e constatar que a diversidade é saudável. Permitem “a expansão da nossa consciência ética e estética” (BUSATTO, 2003, p. 38).

Há, nas histórias, elementos identificadores do cotidiano do povo, e há identificação mesmo quando são histórias de reis e cavaleiros, já que os temas encontrados no interior das histórias são universais. “A Literatura Tradicional apresenta esta particularidade: sendo diversa em cada país, é a mesma no mundo todo” (MEIRELES, 1979, p. 64). Contar histórias que tenham origem na oralidade e na tradição popular restabelece um caminho que permite desenvolver uma vivência da memória coletiva e do ato

do ser humano de comunicar-se. Além do que, nossa imaginação encontra um terreno fértil na literatura tradicional, já que os contos são curtos e econômicos, cabe à imaginação completá-los. O conto da tradição popular, por ser econômico, revela-se rico em imagens (BUSATTO, 2003), assim o ouvinte vai construindo todo o contexto da história conforme o que é sugerido pelo contador ao revelar as imagens do conto; imagens reveladas “[...] a partir das formas, cores, sons e sensações presentes no seu corpo” (BUSATTO, 2003, p. 55). Esta é a grande magia das histórias, viajarmos para qualquer lugar, sem sairmos do lugar.

No ato de contar, o contador utiliza habilmente seu corpo, seus gestos, sua voz ou seu silêncio para embelezar e desenrolar sua história. A contação de histórias em performance é um todo, porém, para melhor analisá-la, vou desmembrá-la em algumas partes.

Performance – o contador e a plateia

Contar histórias é arte performática, na qual se tenta retransmitir os contos pelos meios nos quais surgiram, ou seja, através da voz, do corpo e do gesto. “A performance está presente. Você só pode me falar neste exato instante e eu não posso ouvir nada do passado” (ZUMTHOR, 1997, p. 61). É a própria criação do efêmero: “[...] performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes nesse ato de maneira imediata” (ZUMTHOR, 2000, p. 59).

O contador vibra, o ouvinte estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra de corpo e alma. A noção de performance perpassa a ideia da presença de um corpo (ZUMTHOR, 2000). A contação de histórias em performance permite a interação entre contador e ouvintes, o corpo e a voz propiciam vivências comunitárias, perdidas na aceleração da vida moderna.

O corpo é o peso sentido na experiência que faço [...]. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e

que determina minha relação com o mundo [...]. Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. (ZUMTHOR, 2000, p. 28; 80)

Para quem está narrando (contando), o conto significa a realização simbólica de um desejo; o contador domina a plateia como se fosse um caçador abatendo sua presa, “[...] vem daí o prazer em contar, prazer de dominação – associado ao sentimento de pegar aquele que escuta na sua armadilha” (ZUMTHOR, 1997, p. 55). O narrador envia-nos uma série de impressões, às quais vamos nos entregando aos poucos; à medida que vamos ouvindo, vamos acreditando nelas e nos entregamos – ao menos pelos instantes que durar a contação de uma história – a esse momento.

Essa participação das pessoas não necessariamente se dá com demonstrações físicas como emitir comentários ou se levantar e interferir na história, até pode acontecer assim e ser muito interessante, porém não é dessa participação que falo. O indivíduo que participa da contação é cúmplice do contador. Ele se envolve e acredita nos fatos que o contador narra, ao menos pelo instante da contação, ou seja, “[...] consiste em ser cúmplice da ação e aceitar que uma garrafa se torne a Torre de Pisa ou um foguete a caminho da lua” (BROOK, 2008, p. 23).

O contador transporta a plateia para outro lugar a cada contação. Faz com que as pessoas participem de uma forma incondicional. As fórmulas finais e iniciais têm por função principal acentuar o aspecto fictício do relato, quebrar a ilusão e trazer o auditório à realidade do dia a dia. As formas de estabelecer esse ritual de deslocamento podem variar conforme o contador, o ambiente da contação, a história e o próprio público presente.

Podemos ter desde o tradicional *Era uma vez* e *Viveram felizes para sempre* até cantigas, invocações aos espíritos das histórias ou mesmo brincadeiras direcionadas à plateia. O que importa é que estejam indicados o início e o fim do momento de contação.

A performance aspira à qualidade de rito, por isso transporta para outro lugar e para outro tempo. Através da performance

consegue-se acelerar o movimento de identificação a ponto de provocar uma participação coletiva da plateia. No momento em que se consegue atingir a plateia, acontece uma experiência. É através do corpo que vivemos a experiência da performance. No momento em que estamos vivenciando a performance, estamos em processo de transformação. “O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2000, p. 90).

Como nos fala Bondía (2002, p. 21): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. A performance só acontece quando contador e plateia se permitem experimentar; quando ambos estão abertos à transformação. Isto já que “[...] a performance modifica o conhecimento” (ZUMTHOR, 2000, p. 37), comunicando ela o marca.

É experiência aquilo que “nos passa”, ou nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação [...]. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. (BONDÍA, 2002, p. 26-27)

O acontecimento é comum, como numa contação de histórias, por exemplo. A plateia ouve uma mesma história, mas a maneira como cada pessoa experimentará será diferente. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1985, p. 201). Quando há a performance, estabelece-se uma troca entre contador e ouvintes, dessa forma, também, cada vez que a história for contada, o contador contará de forma diferenciada, pois o espaço de atuação, as pessoas e até mesmo o estado de espírito do contador influenciarão em sua performance. Podemos dizer que, a cada contação, o contador conta uma história diferente, mesmo que aparentemente seja a mesma. “Cada performance

nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2000, p. 38-39). Durante a performance, o ouvinte produz imagens; o virtual frequenta o real; segundo Zumthor (2000, p. 96), nossa percepção do real é frequentada pelo conhecimento virtual – resultante da acumulação da memória corporal. Uma história nunca vai provocar a mesma sensação nas diversas pessoas que a ouvem. “É a história da vida de cada um que determinará com que cores e com que música ela vai soar” (BUSATTO, 2003, p. 18).

Porém, a realidade do indivíduo que integra a plateia não é meramente individual, como a do leitor. Pelo contrário, trata-se, também, de uma experiência coletiva, pois, segundo Sandra Chacra (1983, p. 86), “[...] não enxergamos somente com nossos olhos, mas também com todos os olhares da sala. Eles interferem em nossa reação de modo inesperado. E nós interferimos no prazer estético dos demais”. Há relação entre todos os participantes em um momento de performance, seja entre contador e plateia, seja entre membros da própria plateia.

Sempre que ouvimos uma história, ativamos nossa memória corporal, pois antes de a recebermos de forma racional, o fazemos por meio das sensações no corpo. Toda contação de histórias vai ao encontro das ansiedades da plateia, já que cada ouvinte se identificará com a história, ou mesmo com parte dela, que dialoga com sua realidade atual. “A arte de contar histórias nos liga ao indizível e traz resposta às nossas inquietações” (BUSATTO, 2003, p. 09).

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (BENJAMIN, 1985, p. 205)

Ao pensarmos nas contações realizadas pelos contadores do grupo *Quem conta um conto*, percebemos que a relação entre contador e plateia dependerá de vários elementos dentro da contação.

Um deles sempre será o motivo que leva alguém a contar histórias para determinado público, já que isso influenciará diretamente a relação que se estabelece. Aspectos que podemos analisar nas contações de histórias protagonizadas pelo contador André de Assis e seu personagem-narrador Zé Bigode.

A história *Natividade* já fora contada muitas vezes por ele, nos lugares mais variados, com públicos bem distintos: das crianças de periferia até estudantes e professores universitários. O que confirma o que Peter Brook (1970, p. 62) nos diz: “[...] o público é sempre um desafio, sem o qual uma representação seria hipocrisia”.

O contador André, ao entrar em contato com o público que estava nos locais em que contou essa história, rapidamente alterou sua forma de iniciá-la. Adaptou-se ao meio, colocando algumas expressões de aproximação com as pessoas presentes. Houve uma vez em que o contador André a contou no *I Colóquio de Literatura, História e Oralidade*. Nessa ocasião, ele aproveitou o assunto do colóquio e apresentou-se como o personagem-narrador Zé Bigode e disse: “Eu vim aqui porque ando lendo uns livro de literatura, ando ficando culto; e também porque falo muito, sô cheio das oralidade; e como sô cheio de história para contar tô aqui para contá uma delas...”. Além de jogar com o título do colóquio, também fez algo que era novidade, brincou com a estrutura da história, imitando a estrutura de peças teatrais, separando a contação em dois atos – o primeiro era intitulado “A paixão de Zé Bigode”, e o segundo tinha o título “A vingança de Zé Bigode”, este último sendo o nome dado à versão da história contada por André.

A contadora Iv Sarrala também conta suas histórias levando em consideração a reação do público que está presente em suas contações. Sempre que ela conta a história “A galinha d’Angola”,

busca a participação efetiva da plateia – se isso não acontecer, não acontecerá a história em si, pois não há possibilidade de dançar em círculo sem pessoas para formar o círculo. Caso a plateia não participe, a contadora precisará improvisar o momento em que faz uma dança da chuva em círculo, fazendo-a de outra forma. Porém, é necessário que as pessoas queiram participar da história. A energia que circula durante a contação é o que motiva o contador do início ao fim de sua narração, assim acontecendo um momento performático, um momento mágico entre plateia e contador.

O contador tem consciência de que precisa do olhar da plateia para se consolidar como contador de histórias. Somente este público presente para vê-lo e ouvi-lo pode ajudá-lo a construir um momento performático. O contador precisa “[...] da forte presença de um olhar, de um ouvinte atento e de uma memória que aguarda ser preenchida por novas palavras, ritos e gestos” (PATRINI, 2005, p. 108).

Através de alguns depoimentos, dos contadores do grupo *Quem conta um conto*, foi possível constatar como o grupo trabalha conforme cada plateia, como se envolve com a contação a partir de cada pessoa que se encontra presente nos espaços de contação.

Quando a contadora Ana Lúcia fala sobre as crianças da Escola Tristão Sucupira, fica claro como o público realmente sempre é uma surpresa para o contador. A cada palavra proferida, a cada gesto expressado, a contadora recebe diferentes manifestações das crianças da escola, manifestações que foram surpreendentes diante da realidade física e psicológica do público em questão, já que a escola atende crianças com as mais variadas necessidades especiais. Isto motivou a exploração de outras formas de contar as histórias para eles, sempre tentando interagir com cada um.

Já nos depoimentos das contadoras Iv Sarrala e Livia Petry sobre sua experiência na Casa Lar do Cego Idoso, é possível

analisar como um público que não tem um dos sentidos se torna um desafio maior, especialmente quando o sentido que falta é a visão. Sem a visão, como o contador explorará seu gestual e seu corpo, sendo esses elementos fundamentais para a contação de histórias? As contadoras contam que a forma encontrada foi exatamente explorar mais a voz e os sons de forma geral. Elas contaram as mesmas histórias que estavam acostumadas a contar para pessoas com todos os sentidos, porém adaptaram ao público e assim tiveram uma experiência única, estabelecendo um momento de performance que cativou a todos (contadores e plateia).

O contador de histórias, a exemplo do ator, deve estar em sintonia com a plateia, como nos afirma Fortuna (2000, p. 173): “[...] ator e plateia, uma orquestra sinfônica, em que ator é o maestro e a plateia a orquestra, ambos em uníssono, produzem a grande sinfonia”.

Performance – o contador e as histórias

“Antes de sensibilizar o ouvinte o conto precisa sensibilizar o contador” (BUSATTO, 2003, p. 55). É necessário que haja identificação entre conto e contador, para que esse possa conduzir a narrativa da melhor forma. Cada contador coloca nas histórias um pouco de sua personalidade, priorizando passagens que, de alguma forma, dialogam mais com seu íntimo. É essa identificação entre o conto e seu contador que faz a diferença, pois dessa integração dependerá o sucesso da performance. É como se o conto escolhesse o contador e não o contrário. “É preciso ter tempo para sonhar os contos, isto é, ruminá-los interiormente, mas também é preciso ter a oportunidade de praticá-los, senão podem ser esquecidos” (SIMONSEN, 1987, p. 29). O contador deixa que a história mergulhe nele e só depois ele conta; primeiro se apropria da história para depois contá-la.

Ele precisa de tempo para deixar que a história mergulhe em seu próprio estoque de temas e fórmulas, tempo para “se emprenhar” da

história. Quando recorda e reconta a história, em nenhum sentido literal da palavra ele “memorizou” [...]. (ONG, 1998, p. 73)

Os contadores do grupo *Quem conta um conto* elegem, em sua maioria, contos que primeiramente foram lidos em livros. “A oralidade desperta o conto que estava congelado na escrita, mas é necessário notar que nessa passagem do adormecimento à reanimação, tons e cores são acrescentados ao conto” (PATRINI, 2005, p. 115). Cada contador lê vários contos de origem popular, depois escolhe aquele que, de alguma maneira, o interessou. O conto é lido algumas vezes e é pensado como matéria-prima para a futura contação. O contador deixa que esse conto fique reverberando em sua cabeça, em seu corpo para mais tarde contá-lo à sua maneira, com o seu vocabulário, através de seu corpo, de sua voz e de seus gestos.

A narrativa é [...], num certo sentido, forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1985, p. 205)

Quando o conto vem à tona, ele está repleto de marcas do contador e essas marcas o tornam único em sua realização. Cada contação realizada com a “mesma” história permite que ela fique cada vez mais marcada pelo contador que a narra. Como também é marcada pelos vários momentos de performance que ela sofreu a cada contação. Quanto mais marcas a narrativa contiver, mais próxima de se tornar repertório ela estará. As histórias acabam se tornando parecidas com quem as conta, pois

[...] em sua arte, o contador de histórias realiza de uma forma particular a tarefa de convocar imagens e idéias de sua lembrança misturando-as às convenções contextuais e verbais de seu grupo, para adaptá-las segundo o ponto de vista cultural e ideológico de sua comunidade. (PATRINI, 2005, p. 106)

O repertório de cada contador é permeado de outras formas próprias da oralidade, tais como: cantigas, rimas, adivinhas, parlendas, que auxiliam na construção das histórias a serem contadas. Essas formas ajudam o contador em seu processo mnemônico. Segundo Walter Benjamin (1985, p. 214), “[...] o grande narrador tem sempre suas raízes no povo”, já que a oralidade é a base dessa literatura chamada popular/tradicional.

As histórias do repertório do grupo *Quem conta um conto* são basicamente histórias populares do mundo todo. Cada contador explora contos de diferentes lugares e de diferentes etnias. Essa escolha se dá porque esses contos têm uma estrutura mais simples, com enredos que contemplam a necessidade de armazenamento na memória, sem mecanismos escritos.

O contador começa a perseguir formas “[...] num incessante construir desconstruindo e desconstruir construindo [...] conteúdo se fazendo forma (expressão) e forma formatando conteúdo, ambos vão construindo juntos as instâncias estéticas da expressão” (FORTUNA, 2000, p. 114).

O empenho em reconstituir a origem oral e coletiva da narrativa popular completa-se através da tentativa de recuperar a forma como os contadores naturais contam suas histórias. No momento que os contadores artificiais buscam resgatar essa forma de contar, eles adotam um estilo coloquial de que estão ausentes a erudição e a preocupação com a norma gramatical.

É preciso adaptar as narrativas pensando no tipo de plateia que o contador terá em sua frente. O que leva o contador à adaptação é a expectativa que tem em relação ao público. Essa expectativa poderá ser confirmada ou não na hora da contação, porém é necessária para a construção do próprio contador em relação às histórias de seu repertório.

A passagem da escrita para a oralidade é cheia de surpresas, já que, depois que o contador internalizou a história, ele fará com que sua voz expanda-a até sua plateia. A primeira questão que encontra é o uso da voz na contação da história que anteriormente foi escrita. Zumthor (1997) faz uma comparação entre a forma

escrita e a voz, o que nos mostra a força da voz diante da escrita, especialmente pensando na performance:

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se estender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido a da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampa, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. (ZUMTHOR, 1997, p. 297)

No decorrer do processo de construir/reconstruir, a história, para ser contada de forma performática, embora mantenha sua essência, está em constante mudança por parte da capacidade criativa dos contadores. Essas adaptações geralmente advêm de processos de atualização de linguagem, da colocação de personagens mais próximos da realidade social da cena performativa (JÚDICE, 2005).

Nas performances do grupo *Quem conta um conto*, fica claro como se dá essa adaptação da história escrita para a história contada. A essência não muda, entretanto, a cada contação, a história narrada fica mais marcada pelos contadores e pelos momentos de performance que sofreu, assim como pela forma como é contada.

A linguagem utilizada está mais próxima do cotidiano, com um vocabulário mais próximo do público que está presente nas contações. É comum, também, que os contadores selecionem trechos que consideram mais significativos para exaltar durante a contação e há outros trechos que sequer entram em sua narração. “A narração é sempre, forçosamente, uma versão do autor-narrador, porque narrar/escrever é sinônimo de escolher, suprimir, destacar” (VIEIRA, 1999, p. 385). Cada contador fará a sua leitura do texto e somente trará à tona, em sua contação, o que realmente o sensibilizou.

Performance – o corpo do contador e a construção dos personagens

Ao tentar resgatar a forma como os contadores naturais contam as histórias, faz-se necessário que haja um estudo prático, experimentando possibilidades corporais para que os contadores artificiais aproximem-se das contações daqueles. Os contadores buscam encontrar o corpo adequado para contar cada história, assim como os atores buscam a melhor forma para apresentarem o enredo.

Por mais que as palavras proferidas em cena, as emoções, a estória apresentada, a vida enfim, seja a vida do personagem e não a do ator, não há como escapar desta primeira e grande limitação que é ter a si mesmo como instrumento, como meio de expressão, ao mesmo tempo em que se é a fonte genuína de criação cênica. (CHACRA, 1983, p. 74)

Uma questão que determina como será o corpo do contador ao contar histórias está centrada no fato de que para os contadores do grupo *Quem conta um conto* existem duas formas de contar histórias: com e sem personagens-narradores.

O contador pode, ele mesmo, narrar uma história. Pode narrá-la em terceira pessoa, mantendo, assim, distância da história. O contador distancia-se, mas não o narrador. “O narrador é o personagem cuja função é narrar” (CINTRA, 1981, p. 05). Ou pode tomá-la para si, colocando uma personagem-narrador. É alguém que assume a história como sendo sua, como tendo acontecido consigo próprio.

Quando o contador opta pelo personagem-narrador, é preciso fazer uma série de escolhas sobre que corpo estará comprometido com a contação, pois não será mais o corpo do contador, e sim o corpo do personagem que estará contando a história. Para isso, é necessário pensar quem é que está contando a história no seu lugar, como anda, como fala, como é sua postura corporal. Mas

somente pensar também não é suficiente, é preciso experimentar na prática como fica esse corpo e essa voz contando a história.

Por isso, ensaiar como contar cada história se faz necessário. Podemos dizer que as primeiras plateias do contador são os próprios contadores do grupo.

Os contadores desenvolvem estereótipos para serem os narradores das histórias. “A palavra estereótipo advém do grego: *steros* = sólido, *typos* = tipo, entendendo-se, pois, que o termo se refere a algo reproduzido fielmente, algo que se torna fixo” (FORTUNA, 2000, p. 22). Assim, os contadores podem utilizar tipos que se tornam os narradores ao invés de ser o contador de forma mais “pura”.

Os próprios elementos encontrados na história podem trazer as características do personagem-narrador, já que, na maioria das vezes, o mote para a criação do personagem será encontrado na própria história. O que não elimina a possibilidade do contador desenvolver um personagem-narrador, que lhe acompanhará em todas as histórias, como é o caso do contador André de Assis e seu personagem-narrador Zé Bigode. “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1985, p. 205). Esse é o caso, já que o personagem-narrador Zé Bigode sempre afirma que as histórias aconteceram com ele.

O contador André fala sobre como encontrou o personagem-narrador Zé Bigode: “Num livro eu encontrei o nome de um personagem que era Zé Bigode... era um sujeito caipira, mineiro que eu acabei incorporando e criando um sotaque, criando uma maneira de falar, um gestual”. O contador também relata que o personagem-narrador ganhou força através das improvisações que ocorreram durante as primeiras contações em que o utilizou para narrar.

O contador, depois que encontrou o personagem Zé Bigode, nunca mais conseguiu contar uma história sem colocá-lo como narrador. Qualquer história, o contador André adapta para

que Zé Bigode seja o narrador. Podemos ver claramente essa proposta se analisarmos o conto *Natividade* (GRUPO CONFABULANDO, 2003) recontado pelo grupo *Confabulando* e as contações da “mesma” história realizadas por André/Zé Bigode. A forma como a história é contada é bem diferente. O grupo *Confabulando* reconta em terceira pessoa o conto popular, dando mais ênfase às descrições, enquanto André o coloca na voz de seu personagem-narrador e acrescenta mais ação à narrativa. Podemos perceber marcas do contador na sua forma de contar, mas a essência da história permanece a mesma, já que ele entrou em contato com o texto através do reconto do grupo *Confabulando*.

Também é comum que os contadores do grupo *Quem conta um conto* criem personagens-narradores diferentes conforme a história que está sendo contada. Nesses casos, é importante levar em consideração as características encontradas na história para decidir qual é o melhor personagem para contá-la.

Quando o contador escolhe a outra forma de contar – sem personagem-narrador –, isso não quer dizer que apenas contará em terceira pessoa. Pode acontecer de o contador narrar em terceira pessoa, mas colocar, no decorrer da contação, algumas passagens da história através dos personagens da mesma. O contador dá voz e corpo a alguns personagens que dão mais visualidade para a contação, sempre retornando à narração em terceira pessoa para continuar a contação. Coloca uma voz e um corpo que diferenciam cada personagem entre si, como também do próprio narrador. O corpo e a voz de cada *pessoa* que conta/fala é diferenciado para dar mais visualidade à história e, assim, tornar a contação mais rica e performática.

Outra forma frequentemente utilizada pelo grupo *Quem conta um conto* para contar histórias é a contação em duplas, trios e grupo. Uma mesma história pode ter a participação de mais de um contador. Na contação da história *Os cegos e o elefante*, por exemplo, há sete contadores em interação entre si e com a plateia. Cada contador brinca com a interpretação de um personagem da história. Além de existir a comunicação com a plateia, há também um forte

jogo entre os próprios contadores, o que dá mais dinamismo para a história. Porém há sempre um contador que *dirige* a contação, ou seja, há um narrador maior para conduzir a história como um todo.

Independentemente da forma escolhida para contar uma determinada história, sempre o corpo estará envolvido de maneira global no momento da contação. Isso porque, para que a performance aconteça, é preciso que tanto o corpo de quem conta como o corpo de quem ouve a história estejam envolvidos. O contador somente perceberá a melhor forma de contar a história se conseguir *ver* o público e senti-lo presente como coautor da contação.

Sempre que o contador conseguir perceber quem é o seu público e como ele está, conseguirá explorar da melhor maneira as possibilidades de sua contação, estabelecendo assim um momento de performance que poderá modificar ambos (contador e plateia).

Performance – o corpo e o gesto

O contador, independentemente se escolhe contar com ou sem personagem-narrador, deve tomar cuidado com o uso dos gestos e do corpo como um todo. Cada movimento deve ser realizado levando em consideração o efeito que se tem como objetivo dentro da história. Nada deve prejudicar o entendimento, por parte da plateia, sobre o desenrolar da história. Contar histórias em performance também é arte de mimar.

A arte do mimo é a arte da comunicação com síntese. Não se trata de imitar literalmente as gestualidades naturais... mas de sugerir, indicar, subentender, fazer imaginar. O teatro busca fingir a realidade, não imitá-la [...]. Para tornar-se um bom mimo é necessário, em primeiro lugar, a prática do exercício acrobático: saltar, dar pulos múltiplos, arquear o tronco [...]. Em segundo lugar, aprender a respirar em sincronia com o gesto [...]. Terceiro: aprender a manipulação, ou seja, construir objetos com as mãos a partir do nada, dando a impressão de agarrá-los, movê-los, depositá-los. (FO, 1999, p. 268-269)

Dario Fo (1999, p. 269) explica ainda a questão da manipulação dos objetos através de uma exemplificação:

Agarro uma garrafa pelo gargalo ou mais embaixo... Nesse caso, alargo os dedos ao pegá-la e executo o gesto de agarrar com ambas as mãos... assim, obviamente, consigo desenhar com mais precisão a garrafa: com a esquerda, mais fechada, desenho o gargalo, e com a direita, o corpo da garrafa... Com o gesto posso indicar o peso: leve... ou, fingindo esforço, pesada.

A arte de mimar é utilizada na contação de histórias em performance, já que o contador deve sugerir as ações da história para que a plateia as complete com sua imaginação e não traduzir através dos gestos cada parte do enredo da mesma. É muito mais vantajoso indicar as ações para que a plateia complete do que tornar a contação um evento naturalista. “A síntese é a invenção que impõe a fantasia e a intuição ao espectador. É a maneira de conceber a representação da grande tradição épica popular: limar todo o supérfluo, toda descrição entediante” (FO, 1999, p. 175).

Se o contador exagerar na colocação de gestos, quando realmente quiser significar algo importante ou fundamental para a história, não será percebido pela plateia, já que estará misturado numa imensidão de gestos e simplesmente estará destruindo o valor do próprio gesto. É necessário selecionar os gestos e ter consciência sobre eles (FO, 1999).

Os gestos também não podem ser arbitrários, para que o público possa acompanhar com total compreensão o discurso do contador. Porém, é preciso manipular a realidade. Não basta, na contação de histórias em performance, que se reproduza de forma natural determinada ação com algum objeto mimado, é preciso que se reinvente a realidade.

Precisamos prestar atenção em uma coisa: diante de uma garrafa e um copo reais, quando pego o copo, não tenho nenhuma necessidade de escancarar excessivamente os dedos ou de desenhar algo. Quando me sirvo, ninguém fica observando os meus gestos, já que eles não têm nada de interessante. Mas, se mimo agarrar

um objeto, é a ficção que determina a atenção e o interesse. Em contrapartida, caso me limite a aplicar os gestos naturais, usando medidas e quantidades dos objetos reais nos atos de pegar e servir, tudo se torna banal, pequeno e, principalmente, não crível. O real aplicado ao imaginário é falso... e também enfadonho. Portanto, para se obter um efeito crível é preciso manipular a realidade. (FO, 1999, p. 270)

Benjamin (1985, p. 220-221) entende que é um todo o que completa o trabalho do narrador. Não basta apenas falar bem ou mimar, é preciso um equilíbrio:

A alma, o olho e a mão estão inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática [...] Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.

Em uma performance do contador André de Assis, com a história *Natividade*, pode-se analisar o gesto como sendo fundamental para causar o elemento cômico. No momento em que ele está contando que saiu muito rápido para ir encontrar sua amada – pegou sua mula Fulô –, o gestual de seu corpo nos dá a ideia de que realmente andou rápido com a mula, porém, imediatamente, desconstrói a ideia através da fala, dizendo que estava “a 15 por hora”. Essa desconstrução ou *equilíbrio* entre gesto e fala é o que causou o efeito cômico. Segundo Patrini (2005), o contador tem toda a liberdade de criar imagens para oferecer ao público que o observa uma maior participação na história. A presença do gesto sempre traz significação. Elementos visuais ajudam a palavra a chegar ao ouvinte e à própria interpretação. O corpo encena o discurso. O gesto recria o espaço-tempo de maneira sagrada.

Enfim, o gesto é indispensável para uma boa contação de histórias em performance. Já que “[...] a voz não descreve; ela age, deixando para o gesto a responsabilidade de designar as circunstâncias [...] o gesto ao invés de reprimir, valoriza a linguagem. Esta

explicita a significação do gesto” (ZUMTHOR, 1997, p. 57). A construção do momento de performance se dá na junção do corpo, do gesto e da voz.

O gesto, inserido no contexto da expressão corpóreo-vocal, instala no espaço os elementos constitutivos da performance como: movimentos corporais, formas, cores, tonalidades e as palavras da linguagem oralizada, todos compõem, em conjunto, um código simbólico do espaço. (FORTUNA, 2000, p. 129)

A contadora Luciene Rivoire utiliza, de forma enriquecedora, a arte do mimo em suas contações. Na contação da história *A sopa de pedra*, a contadora pede alimentos para a sopa e a plateia começa a fazer de conta que joga o que foi pedido. Luciene brinca mimando que alguma coisa bateu em sua cabeça, como também mima carregar os alimentos arrecadados. O mimo ajuda a estabelecer uma forte relação entre a contadora e a plateia, neste caso, formada em sua maioria por crianças.

Performance – o contador e o espaço de atuação

Seguindo o que afirma Peter Brook, em seu livro *O teatro e seu espaço* (1970, p. 01), “[...] posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro o observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica”. Afirmo que, ao pensarmos em contação de histórias em performance, um espaço vazio não é apenas suficiente, mas é ideal.

Para podermos entender como só corpo, voz e gesto são suficientes para contar uma história, é preciso perceber o espaço da contação. Se estivermos em um palco todo elaborado, com figurinos e cenários, o gesto se perderá no meio de tanta

informação, não havendo espaço para a imaginação do público. Agora, se estivermos em um espaço vazio, somente contaremos com os gestos que sugerem a ação, por parte do contador, e com a imaginação que a completa, por parte da plateia.

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (BROOK, 2008, p. 04)

Quando pensamos em originalidade, logo nos vem à cabeça algo novo que nunca foi realizado ou pensado. Podemos ficar com essa definição, porém não podemos afirmar que é algo puro. A cada momento de performance, sempre temos um ato único e novo, mas permeado por outras vivências, ou momentos de performance, que ajudam o novo momento a ser único.

A plateia influencia, como vimos anteriormente, efetivamente no estabelecimento da performance na contação de histórias. Quando o contador opta por um espaço vazio, ou seja, elege um local qualquer que não necessariamente tenha como função o ato de representar, ele precisa ampliar sua forma de contar histórias. Se ele escolhe, por exemplo, uma sala de aula, uma praça, ou até mesmo um corredor que serve apenas para a passagem das pessoas, ele estará colocando a plateia no mesmo espaço em que a história será contada; ficando mais próximo da plateia, o contador torna a história mais próxima também. Assim podemos afirmar que “[...] outra característica desse tipo de espaço é que o vazio é compartilhado: o espaço é o mesmo para todos que ali estão” (BROOK, 2008, p. 05).

O vazio faz com que a plateia exercite sua imaginação, fazendo assim com que a história narrada seja completada das mais diferentes maneiras por cada pessoa que compartilha com o contador. “Como a área vazia não conta uma história, a imaginação,

a atenção e os processos mentais de cada espectador ficam livres e desimpedidos” (BROOK, 2008, p. 22). O vazio, ou melhor, a utilização do mínimo necessário, permite que a plateia preencha as lacunas conforme a sua formação discursiva, podendo, assim, ressignificar a história para a sua realidade.

A imaginação, feliz, jogará esta espécie de jogo, desde que o ator não esteja “em parte alguma”. Se por trás dele houver um único elemento cenográfico para ilustrar uma “nave espacial” ou um “escritório em Manhattan”, imediatamente intervirá a verossimilhança cinematográfica e ficaremos trancafiados nas fronteiras lógicas do cenário. (BROOK, 2008, p. 23)

A ausência de outros elementos que não sejam o corpo, a voz e os gestos dos contadores ajudará na interferência do público na construção da história que está sendo narrada. Já que o público não terá elementos que contem por si só os fatos da história.

O contador de histórias em performance aproveita qualquer espaço para suas contações, pois não há a necessidade de espaços especiais, com elementos especiais. “O contador contemporâneo, premissa da sua performance, pode contar num teatro, no jardim, na rua, numa praça. Essa diversidade multiplica a criatividade do contador” (PATRINI, 2005, p. 197), ou seja, se houver elementos *naturais* do espaço, poderão ser utilizados na contação de forma improvisada, porém não são necessários.

O contador adapta sua contação conforme o espaço que é disponibilizado. Quanto menos elementos houver, melhor, pois, assim, poderá explorar a imaginação da plateia e a sua própria. Contador e plateia podem estar, em poucos segundos, passando de um país ao outro, “apenas com a ajuda de um mínimo de palavras. Se estivermos num espaço livre, tudo isso é possível. Todas as convenções são concebíveis, mas dependem da ausência de formas rígidas” (BROOK, 2008, p. 24). Sem esses elementos que podem *sujar* a contação, todos saem ganhando: a plateia, que exercita sua imaginação, e o contador, que explora sua criatividade para manter a plateia interessada na contação.

Performance – o contador e a improvisação

O contador de histórias não decora suas histórias, as vive. Nessa proposta deve estar sempre aberto à improvisação. A história contada será submetida a públicos e espaços diferenciados constantemente, o que fará com que o contador esteja preparado para fazer modificações em sua contação conforme se dê o momento da contação.

Segundo as ideias de Patrini (2005), o contador deve estar sempre atento para improvisar ao longo de sua contação. Ela explica que a existência da teatralidade no contador é evidente, nesse sentido, pode-se falar em um jogo teatral, ou seja, são produzidos simultaneamente uma narrativa e um jogo.

Trata-se de uma interpretação sempre espontânea, menos autoritária, jamais submissa ao texto escrito e menos ainda ao desejo de um diretor de cena. Para os contadores de histórias, essa forma de expressão que podemos chamar de teatrais são especificamente orais: elas procedem de uma improvisação verbal e gestual. (PATRINI, 2005, p. 108)

A improvisação causa surpresa no público, essa surpresa renova a contação a cada *apresentação*. Tanto plateia como contador renovam-se a cada contação. “As circunstâncias é que levam a improvisar. Essas ações improvisadas normalmente possuem uma coerência no interior do jogo cênico” (CHACRA, 1983, p. 21).

A arte de contar histórias se baseia nessa possibilidade de contar uma história sem decorá-la, apenas vivenciando cada parte de seu enredo: exaltando o que lhe convém e subtraindo o que não quer contar. Afinal, quando se está contando a história, ela se torna única. Um contador nunca se repete, mesmo que queira, pois é impossível a reprodução total de um momento efêmero como contar uma história, dada a própria natureza dessa arte. A arte de contar, o contador, a história e o público jamais serão

os mesmos a cada contação, assim acontecendo sempre um momento de performance único e efêmero.

“O caráter fundamental da improvisação é a espontaneidade, e esta é o alimento e a base da arte do ator”, assim como também é base para o contador de histórias: “[...] arte da flexibilidade, do imprevisto e das surpresas, mas também é arte do controle e da adaptação” (CHACRA, 1983, p. 70).

Considerações finais

O que importa é a verdade do momento presente, a convicção absoluta que só pode surgir quando o intérprete e o público formam uma só unidade. E ela aparece quando as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam àquele momento único e irrepetível em que uma porta se abre e nossa visão se transforma. (BROOK, 2008, p. 81)

Senhor leitor, sinceramente, não se tem a ilusão de que este trabalho resolva todas as questões que permeiam a temática da contação de histórias, porém acredita-se que foram percorridos alguns caminhos bastante esclarecedores em relação a esta forma performática de contar. Sejam os caminhos que levam à performance do contador como narrador, sejam os caminhos que levam à relação estabelecida e vivida entre o contador e suas plateias.

Contar histórias em performance propicia uma ressignificação de momentos de coletividade, restabelecendo vivências comunitárias que estão sendo perdidas em nossa sociedade. Essas vivências somente são estabelecidas porque tanto contador como plateia permitem que a experiência da contação passe por seus corpos e sentidos.

A performance desenvolve-se através dos gestos, do corpo, da voz, da relação com o espaço físico, da relação com a plateia. A performance somente acontece quando todos

os elementos envolvidos entram em comunhão, já que, para acontecer um momento de performance viva, é necessário que haja interação entre contador e plateia e isso passa pelos demais elementos da contação.

O corpo, o gesto e a voz andam de mãos dadas na contação de histórias em performance, tecendo juntos uma sinfonia que se torna poderosa ao atingir cada pessoa que se entregou à sua teia performática.

Ao falar-se de corpo, fala-se de gesto; ao falar-se de corpo e gesto, fala-se de voz; ao falar-se de corpo, gesto e voz, fala-se de performance; ao falar de corpo, gesto, voz e performance, fala-se de teatro e conseqüentemente de tradições rituais. (FORTUNA, 2000, p. 129)

A plateia é fundamental para a existência do contador, afinal, não basta que a história seja preparada, é necessário que existam pessoas que queiram ouvi-la. Em consonância com Maria de Lourdes Patrini (2005), afirmamos que é no confronto com aqueles que rodeiam o contador que a performance é colocada em prática.

No que concerne aos atos de comunicações orais do conto, tanto aquele que conta quanto aquele que ouve são, ao mesmo tempo, produtos de uma transformação e agentes propulsores de recriação das práticas realizadas desde as origens da arte de contar. (PATRINI, 2005, p. 211).

Peter Brook também defende a necessidade do público para que o evento cênico aconteça, já que ninguém ensaia para se apresentar para as paredes ou para o espelho. O evento cênico precisa do público, pois ele “[...] completa o processo criativo. Até que uma platéia esteja presente, o objeto não está acabado” (BROOK, 1970, p. 135).

A performance aspira à qualidade de rito, pois transporta para outro lugar e para outro tempo. No momento em que se consegue atingir a plateia, acontece uma experiência, sendo através do corpo que vivemos a experiência da performance.

Segundo Zumthor (2000), como não há a possibilidade de nem o contador nem a plateia terem a mesma experiência, a performance se constitui efêmera e irrepetível.

Outro fato constatado foi como a época e os espaços de atuação influenciam na contação de histórias. O contador adapta sua contação de acordo com os elementos locais; conforme as cores locais. Isto ajuda no estabelecimento da performance, pois a plateia pode se relacionar mais diretamente com a história. Certamente “[...] o local, o contexto social e político, o pensamento e a cultura dominantes têm que influir na criação de uma ponte entre o tema e o público, na determinação do que afeta as pessoas” (BROOK, 2008, p. 43).

O ato de contar extrapola as fronteiras dos gêneros literários. Isto se dá porque o conto, ao ser submetido à performance, faz-se texto oral – um organismo vivo em transformação. Tanto que a contação de histórias em performance mescla os gêneros lírico, dramático e épico. Os gêneros não são estanques – se misturam. A contação de histórias é composta por vários elementos de cada gênero.

No decorrer da análise, foi possível perceber que a contação de histórias em performance se estabelece como um possível novo gênero, pois está permeado de várias linguagens. Tem-se presentes elementos próprios da literatura como também há outros próprios da linguagem teatral. Não há possibilidade de se encaixar essa forma de contação em uma gavetinha única.

Foi extremamente relevante ter como referência as contações de histórias em performance do grupo *Quem conta um conto*. As contações, por serem realizadas com vários tipos de públicos, permitem que os contadores explorem os mais diversos elementos em suas contações, permanecendo sempre fiéis ao elemento mais essencial para qualquer contador: a imaginação. Contar histórias em performance é percorrer este mundo maravilhoso que envolve o efêmero, o irrepetível, o novo, o conto popular, a oralidade, o sonho... Enfim, cria-se um mundo onde a imaginação e a utopia se tornam possíveis de serem transformadas em realidade.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr. 2002.

BOSI, Alfredo. Mestre Xidieh. 1991. In: XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares: Estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.

BUSATTO, Cléo. *Contar & encantar: pequenos segredos da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

CASCUDO, Luis da Camara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia). *Revista Letras*. São Paulo, n. 21, p. 5-12, 1981.

FARIA, Hamilton; GARCIA, Pedro. Arte e Identidade Cultural na Construção de um Mundo Solidário. In: _____. *O reencantamento do mundo: arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário*. São Paulo: Polis, 2002.

FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

GRUPO CONFABULANDO. *Pode entrar dona sorte*. Histórias recontadas pelo grupo Confabulando Contadores de Histórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. [Coleção E quem quiser que conte outra.]

JÚDICE, Nuno. *O fenómeno narrativo: do conto popular à ficção contemporânea*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. São Paulo: Summus, 1979.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus, 1998.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto: emergência de uma prática oral*. São Paulo: Cortez, 2005.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. São Paulo: MCGRaw-Hill do Brasil, 1977.

SIMONSEN, Michele. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VIEIRA, Agripina Carriço. Da história ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago. In: *Colóquio Letras* (n. 151/152), jan. de 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.