

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Carolina Santiago

**REFLEXÃO ACERCA DO ATO DE CONTAR HISTÓRIAS COMO RECURSO
PARA O TRABALHO DO ATOR**

Porto Alegre

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Carolina Santiago

**REFLEXÃO ACERCA DO ATO DE CONTAR HISTÓRIAS COMO RECURSO
PARA O TRABALHO DO ATOR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Celina Nunes de Alcântara

Porto Alegre

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova o Trabalho de Conclusão de Curso "REFLEXÃO ACERCA DO ATO DE CONTAR HISTÓRIAS COMO RECURSO PARA O TRABALHO DO ATOR" elaborado por Carolina Santiago, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel em Teatro.

Porto Alegre, 16 de janeiro de 2018.

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dra. Celina Nunes de Alcântara (orientadora)

Prof.^a Dra. Gisela Costa Habeyche

Prof.^a Dra. Patricia Leonardelli

Agradecimentos

Agradeço à minha família pelo apoio e compreensão, em especial à minha mãe, que possibilitou que eu pudesse me dedicar aos estudos e agora estar completando esta importante fase na minha vida.

Ao meu avô e avó por sua capacidade de encantarem-se diariamente com o mundo e pelas coisas mais simples da vida. Obrigado por serem fonte constante de inspiração aos meus olhos.

Agradeço os encontros oportunizados durante o curso, aos colegas e professores que contribuíram enriquecendo essa jornada. Através desse, agradeço à minha orientadora do TCC Celina Alcântara por seu incentivo, disponibilidade, e por compartilhar seu conhecimento.

Aos colegas que fizeram parte da pesquisa prática no estágio, Bruna Klein e Jonathan Pinheiro, obrigado por embarcarem nesse desafio junto comigo e pela paciência.

À professora Silvia Balestreri, pelas reflexões, quando a ideia do TCC ainda estava em fase de projeto, e indicações de leitura.

Agradeço à UFRGS pelo ensino público de qualidade, que me foi proporcionado.

Resumo

O presente trabalho busca investigar o ato de contar histórias como recurso para o aperfeiçoamento do trabalho do ator. Propõe algumas reflexões acerca das possibilidades em torno desta ideia, tentando identificar os possíveis aspectos que possam ser desenvolvidos pelo ator em diálogo com a prática de contar histórias. A abordagem proposta nesta análise parte de algumas experiências proporcionadas pelo meu processo de Estágio de Atuação. A reflexão sobre estas experiências procura estabelecer relações com autores como Stanislavski a partir da sua noção de imaginação, Zumthor no que se refere à narração, e o entendimento de contato na concepção de Grotowski, entre outros. Por fim, apresenta as contribuições para prática do trabalho do ator percebidas pela autora a partir da interlocução construída entre o fazer teatral e o ato de contar histórias, apontando para uma grande potencialidade relacional e criativa.

Palavras-chave: contar histórias; imaginação; ator; contador; narrar.

Abstract:

The present work seeks to investigate the storytelling as resource for the improvement of the actor's work. It proposes some reflections about the possibilities around this idea, trying to identify the possible aspects that can be developed by the actor in dialogue with the storytelling. The approach proposed in this analysis is based on some of the experiences provided by my Acting Internship. The reflection on these experiences seeks to establish relations with authors such as Stanislavski from his notion of imagination, Zumthor with regard to narration, and the understanding of contact in the conception of Grotowski, among others authors. Lastly, it presents the contributions to the actor's work perceived by the author from the interlocution built between theatrical practice and storytelling.

Keywords: storytelling; imagination; actor; storyteller; narrate.

Sumário

Introdução.....	7
1. BREVE TEORIZAÇÃO – E OS TAIS DOS VAGALUMES.....	9
2. VENTURAS DE UMA ATRIZ QUERENDO CONTAR UMA HISTÓRIA.....	12
2.1 Voz/corpo e Imaginação.....	18
2.2 Relação contador e ouvinte.....	24
Considerações finais	29
Referências.....	30

Introdução

Lembro de quando menor ouvir os 'causos' que meu avô contava, lembranças da sua juventude, algumas histórias de assombrações, outras vezes piadas. De fato, era algo para além das histórias, o mais encantador e significativo eram os momentos que só elas proporcionavam. Minhas primeiras viagens foram guiadas por ele, nas histórias que ele contava.

Sempre que eu ouvia alguém contar um 'causo' ou narrar um acontecimento – geralmente pessoas mais velhas, que pela experiência já passaram por muitas coisas na vida – percebia que exercia um tipo de poder sobre minha atenção e interesse. Interesse pela própria história, pela forma com que era contada, pelas particularidades da voz de quem contava, pelo olhar, a presença física de partilha, mas principalmente, por essa atração misteriosa que surgia desses momentos.

Há pouco tempo, percebi que as histórias que desde cedo me causavam fascinação, tinham um tanto a ver com a profissão que escolhi, a prática teatral. Pois ambos, as histórias e o teatro, mantêm uma relação muito próxima com a faculdade humana, que considero a mais poderosa: a imaginação; lugar no corpo/mundo no qual se pode "ser" muitas coisas, "viver" outras tantas, e "estar" em muitos lugares.

Vendo que o contar histórias possui uma grande potencialidade relacional, afetiva, criativa e, percebendo nessas qualidades algo que pudesse servir ao ator em seu desenvolvimento artístico/humano, surgiu o desejo de investigar esta prática como recurso para o trabalho do ator. A ideia de pesquisar o ato de contar histórias visando uma relação com a prática teatral é uma tentativa de diálogo e aproximação, que busca tanto desvelar as contribuições possíveis quanto os valores veiculados através desse ato.

A pesquisa se desenvolveu a partir da seguinte inquietação: como o trabalho com o ato de contar uma história pode contribuir para o desenvolvimento do trabalho do ator? Para ajudar a abordar essa questão, também utilizo e considero a experiência proporcionada durante a pesquisa prática, desenvolvida dentro do meu processo de Estágio, de caráter obrigatório para formação em Atuação do Curso de Teatro desta Universidade. Essa pesquisa buscou, através de um processo de criação artística, compreender na prática como a relação com o contar uma história pode dar um novo significado ao trabalho realizado pelo ator, levando-o a novas descobertas. Dessa

pesquisa participaram conjuntamente comigo dois estudantes de teatro, uma diretora, e um ator, ambos também alunos do Curso de Teatro da UFRGS. A partir da escolha de uma história precisa – a lenda gaúcha Salamanca do Jarau, adaptada e escrita em forma de conto por João Simões Lopes Neto –, nós atores, pesquisamos como contar essa história, não nos aprofundando em interpretar personagens, mas buscando desenvolver o narrar e perceber que possibilidades isso nos dava.

Ao longo do trabalho apresento algumas situações da pesquisa prática, essas aparecem como inserções, já que o mesmo não tem o intuito de fazer uma análise do processo de estágio, mas tê-lo como base, como experiência a qual me reporto para refletir sobre as questões suscitadas pelo trabalho.

Durante a pesquisa teórica e prática também busquei encarar e perceber o contar histórias para além de um recurso que pode aperfeiçoar o ator, mas como isso o mobiliza, sensibiliza e intensifica a sua relação com o mundo, com seu fazer artístico e consigo mesmo.

No primeiro capítulo reúno alguns pontos envolvendo o ato de contar histórias, que considere serem significativos, pois possibilitam dar início à reflexão proposta, e que ajudaram a construir esse trabalho.

No segundo capítulo dou destaque a algumas experiências, descobertas, e questões decorrentes da investigação do ato de contar histórias na minha prática como atriz durante o meu processo de Estágio de Atuação. Buscando perceber as possibilidades da relação entre prática teatral e o ato de contar histórias.

1. BREVE TEORIZAÇÃO – E OS TAIS DOS VAGALUMES

Ao longo da pesquisa teórica cerquei-me de diferentes pensamentos, e abordagens, envolvendo a oralidade (ONG,1998), o ato de contar histórias, para pensar as questões que nesse momento interessam-me relacionar com o meu trabalho como atriz. Nesse processo, tornou-se recorrente a presença de alguns termos, mas esses ganhavam definições diversas segundo os pontos de vista adotados, como é o caso da noção de performance. Assim, convém fazer algumas observações a respeito de alguns pontos que me serviram de guia, e que permitem situar o leitor em meio a alguns aspectos que direcionaram a reflexão.

Ao lançar um olhar atento e interrogativo para o ato de contar histórias, deparei-me com a dificuldade de dar a isso uma resposta satisfatória e que não a fosse faltosa, no sentido de não contemplar todos seus aspectos. Acredito que contar esteja para além de narrar uma história. A cada momento que dedico a pensar sobre isso, me surpreendo em sua dupla: complexidade e simplicidade. Nessa medida, tomo aqui o contar como a arte de contar histórias, encontro nessa perspectiva a possibilidade de atribuir à essa prática uma dimensão significativa.

A arte de contar histórias vem sendo desempenhada através dos tempos, herança dos povos de "oralidade primária" como denomina Walter Ong: "[...] designo como 'oralidade primária' a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão." (1998, p.19). Em muitas culturas tradicionais, havia aqueles indivíduos que estavam imbuídos dentro de sua comunidade de transmitir oralmente suas vivências, as de seus antepassados, através de histórias, conselhos, canções; com intuito de preparar as novas gerações para enfrentar os desafios do presente e do futuro.

O termo performance está presente em muitos estudos envolvendo a prática de contar histórias, e se refere, quase sempre, ao momento entre contador e ouvinte, em que acontece a narração. Por essa expressão, empregarei o entendimento de Paul Zumthor a respeito da performance:

[...]Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A

palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. (2007, p. 50)

Em relação à oralidade, Zumthor afirma que: "A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que em nós se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar." (1997, p. 203). Por conseguinte, podemos entender que também o contar histórias não se restringe às palavras proferidas, mas envolve um complexo conjunto em agenciamento. Nesse conjunto o contador compõe seus ritmos e silêncios, suas entonações e intenções, seus gestos, seu olhar, sua escuta, empenha o seu imaginário. Assim, temos uma disposição complexa de códigos que pretende comunicar ao outro. O autor compreende que "[...]performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade." (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Para esta reflexão, não considero tão produtivo a divisão dos contadores de histórias, feita por muitos escritos, entre contadores tradicionais e contemporâneos, como não me proponho a analisar modos de narração, portanto, não tratarei de tais méritos. Mas considero relevante salientar algumas particularidades do contador de histórias que me inspiraram à construção desse trabalho, pois fui movida pela experiência de escutar histórias envolvida por essas qualidades e que penso serem elementos notáveis, admiráveis. E mesmo que não diretamente, senti-me inclinar em direção a eles.

Minha fonte de inspiração para trabalhar no Estágio vem do indivíduo que não se considera um contador de histórias, mas que de alguma forma tem o ato de contar histórias como uma parte de si, uma habilidade que foi desenvolvida tanto por saber ouvir como em virtude das suas experiências de vida. Ou seja, uma relação intrínseca entre o modo de narrar e colocar-se no mundo ou mesmo constituir a própria vida. De certo modo, Zumthor parece iluminar um pouco essa ideia, ao afirmar que:

[...] performance implica competência. [...]. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (2007, p. 31)

A segunda particularidade é a "faculdade de intercambiar experiências" (BENJAMIN, 1994, p. 198), capacidade presente na figura do narrador, apresentada por Walter Benjamim. Segundo ele: "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes." (BENJAMIN, 1994, p. 201). Vem daí a sensação de que já passamos por certa vivência, mas que na realidade se deu através do ouvir a história.

Por fim, são particularidades notáveis pois antes parecem ser testemunho de um longo caminho percorrido, onde 'contar' se engendra no ser, à medida que este vive. O que, na minha visão, torna a arte de contar histórias ainda mais cativante.

Tomo essas particularidades como vagalumes em uma noite escura. Encantam por sua luminescência, parecem apontar caminhos com sua luz e, às vezes, não se sabe ao certo se são realmente reais, então, eles apagam-se, e tudo volta a ser apenas breu. Os vaga-lumes acendem-se novamente e, aparecem em uma direção diferente, dançam no ar, à uma distância que é difícil apreender como eles moveram-se tão rápido. E outra vez, eles apagam-se, acendem-se, e assim, escapam.

2. VENTURAS DE UMA ATRIZ QUERENDO CONTAR UMA HISTÓRIA

Um processo teatral é, quase sempre, um momento de grande exposição para o ator, que se coloca em uma situação de instabilidade, expondo a sua fragilidade, tendo que lidar com as dificuldades que se apresentam, despertando sensações e emoções, algumas vezes, até então desconhecidas, empurrando para além dos próprios limites. Citei algumas das potencialidades que um processo teatral pode envolver, sabendo que pode abarcar além dessas, tantas outras.

Meu contato com fazer teatral durante os anos de formação dentro do Departamento de Arte Dramática, sempre esteve relacionado com trabalhos em turmas grandes, ou seja, atravessando – vivendo, passando – em conjunto com várias pessoas pela experiência do processo teatral, acostumada a ter diversos olhares que partiam de dentro, desde os aquecimentos, até a apresentação de cenas. Trabalhar dessa maneira propiciava uma sensação de segurança, que me faz lembrar de uma expressão em inglês: "I got your back" que pode ser entendida por "Eu te dou cobertura" ou "Eu estou com você". É mais ou menos essa sensação de estar no mesmo "barco" que o colega, enfrentando desafios, mas sabendo que não faz isso sozinho, embora cada ator terá seus desafios pessoais, e uma visão única do processo.

Então, depois de trilhar um caminho até o momento, e mais consciente das minhas dificuldades, me propus aprofundar as investigações em torno da expressão vocal/corporal, da palavra, da relação que estabeleço com meu próprio trabalho, e encarar o desafio de me aproximar dessas questões de uma maneira que eu ainda não tinha feito: contando uma história.

Para a criação no processo de estágio trabalhamos com a lenda gaúcha Salamanca do Jarau, na versão adaptada e escrita em forma de conto por João Simões Lopes Neto (1983). O autor fez seu registro da lenda em 1913 na publicação do seu terceiro livro Lendas do Sul, no qual reúne outras lendas orais recolhidas e adaptadas por ele. Conta a história do encontro de Blau com o guardião da furna encantada no Cerro do Jarau, e também com a princesa moura vinda da Espanha.

Acredito que a história da Salamanca do Jarau de Simões Lopes Neto, fale acima de tudo da condição humana, sobre os nossos fracassos e nossos sucessos, e para isso narra um percurso, um caminho. Blau Nunes, homem gaúcho, simples e

humilde, personagem que está atravessando uma fase difícil, de repente se vê em contato com o sobrenatural nas figuras do Vulto do Sacristão e da princesa moura. Passa por muitas provas, enriquece, torna-se solitário isolado dos demais, e retorna a sua situação original.

O processo de criação não foi extremamente planejado, uma vez que não poderíamos estabelecer um caminho pré-determinado sem ao menos ter uma primeira experiência com o contar histórias. Então, as coisas para as quais voltamos foram sendo buscadas à medida que o trabalho apresentava as suas necessidades e dificuldades.

A princípio, trabalhar em dupla representou um desafio. Por ter de me voltar sempre a mesma pessoa, e porque quando o jogo entre a dupla não funciona tão bem, não se pode simplesmente trocar e estabelecer um jogo com outro parceiro de cena. Mas à medida que essa configuração, dupla, foi absorvida, o processo se tornou muito natural. Imagine que durante um processo teatral com um grupo maior de atores a dificuldade em se conectar com cada colega se multiplica. Estar em dupla, neste caso, para esse trabalho em específico, foi importante, possibilitou que eu e meu colega conseguíssemos criar a conexão necessária e nutri-la, trabalhando nossa escuta em relação ao outro, a confiança para explorarmos nossa criatividade e aprofundar a relação de cada um com o seu próprio trabalho.

Fizemos improvisações buscando trabalhar o ato de 'contar' partindo de fatos ocorridos no dia a dia, histórias que já estivessem apropriadas por nós ou invenção de uma história a partir de uma palavra que se relacionasse com a lenda. Após essa etapa, o foco do trabalho se direcionou para começar a abordar a narrativa escolhida. Aos poucos, experimentamos o 'contar' a partir de recortes da história da Salamanca do Jarau. Procurando livremente em cada momento recontar essas partes de diferentes maneiras. O conto é relativamente longo, contém muitos acontecimentos e reviravoltas. E todas as passagens são também muito importantes, porque levam ao encadeamento da história. Contar os eventos da narrativa era, de certo modo, como contar para mim mesma, me explicar seus detalhes. O reconto foi, então, um elemento muito importante que auxiliou na absorção, na capacidade de organizar instintivamente o enredo, e de criar contribuindo com a história. Nesse ponto, uma referência apresentada pela autora Anne Bogart ao refletir sobre a narrativa, oferece um certo esclarecimento a respeito:

Pesquisadores descobriram que o cérebro humano tem uma afinidade natural pela construção narrativa. As pessoas tendem a lembrar os fatos mais precisamente se os encontrarem no contexto de uma história em vez de em uma lista; e eles até avaliam argumentos jurídicos como mais convincentes quando construídos em uma narrativa em vez de serem apresentados em uma apresentação jurídica.¹ (BOGART, 2014, p. 5, tradução minha)

Sempre trabalhando com aquecimento vocal no início de cada ensaio, começamos a trabalhar com a narrativa e cada um, sem definições, contava uma parte, às vezes, os dois juntos até que toda a história fosse contada. Então, os trechos que cada um de nós acabava sempre por contar, repetindo mais nas improvisações, foi determinando que momento cada um narrava. Isso, de certa forma, aconteceu por nosso interesse em explorar contar determinadas situações, e assim, já estávamos nos apropriando e, trazendo a lenda cada vez para mais perto de nós. Contávamos a história em terceira pessoa, e considerando algumas passagens importantes, falávamos no lugar do personagem, mas sem nos colocarmos como personagens, sem estabelecer um corpo/voz que diferenciasse essas figuras. Fizemos um resumo do conto com as nossas próprias palavras, então, a história da maneira que a contávamos tornou-se uma mistura das nossas palavras com as palavras do texto escrito. A principal preocupação foi compreender o que continha no conto escrito, absorver a história para contá-la a nosso modo, que a narração pudesse ter uma qualidade orgânica. Nós também buscávamos sempre anotar a narrativa da maneira como foi improvisada, para ir criando aos poucos, de sua junção, a estrutura que seria usada em cena.

Um grande desafio que se apresentou foi a relação com o "texto". Coloco o texto entre aspas para falar da condição que nós, atores, frequentemente, damos ao que falamos em cena: "esqueci minha fala"; "não lembro o texto". Já que, geralmente, o ator realmente trabalha com um texto dramático escrito, ao qual ele se reporta para absorver e decorar as falas que lhe são atribuídas dentro da peça. Segundo Walter Ong:

¹ "Researchers have found that the human brain has a natural affinity for narrative construction. People tend to remember facts more accurately if they encounter them in the context of a story rather than in a list; and they even rate legal arguments as more convincing when built into a narrative rather than presented in a legal presentation." (BOGART, 2014, p. 5)

'Texto', cuja raiz significa 'tecer', é, em termos absolutos, mais compatível etimologicamente com a enunciação oral do que 'literatura', que etimologicamente se refere a letras (*literae*) do alfabeto. O discurso oral tem sido geralmente considerado, até mesmo em ambientes orais, como tecer ou alinhar – *rhapsodein* – 'fazer rapsodeas' significa basicamente em grego 'alinhar canções'. Mas na verdade, quando na cultura escrita se usa hoje o termo 'texto' para fazer referência à apresentação oral, está se pensando em termos de uma analogia com a escrita. (1998, p. 20)

Como, então, me relacionar com um texto, que não pretendia como texto tal qual experimentado comumente na prática teatral. Partimos da lenda gaúcha Salamanca do Jarau, que em sua origem de enunciação oral ganha tantas versões quanto a imaginação de quem as vai contando. Em uma região do estado ela pode ter um tom mais acentuado na questão dos tesouros escondidos, em outra, no sobrenatural da transformação de gente em bicho. Porque a narrativa oral permite adaptações, através do tempo vai ganhando uma nova forma, a partir das experiências e, imaginação daquele que se coloca como ouvinte e em seguida como contador. A lenda da Salamanca foi adaptada e escrita em forma de conto, nós nos voltamos para essa versão, e que não foi uma história que nos foi contada, mas que se fixa como texto.

Embora a história tenha sido absorvida e memorizada, considerei que era preciso articulá-la de uma maneira que não fosse repetida mecanicamente. Ao refletir sobre contar um acontecimento, uma história, na vida real, isso, quase nunca, se dá de uma vez só, ela muitas vezes sofre interferência na interação com o outro – perguntas, maiores detalhes são dados para a compreensão do ouvinte; a memória que pode falhar em algum momento, ao não se recordar de um nome ou outro, mas que retoma o que está sendo dito; um comentário sobre o que é narrado; entonações diferentes à medida que quem narra se deixa tomar pela história e, essa age sobre quem narra. Essas foram as características que me serviram de inspiração, e as qualidades que pretendia dar à narrativa.

Ao longo do trabalho, procurei não pensar as coisas ditas em cena como um texto, que se decora e, que foi estudado, mas como um fluxo de pensamento que, sim, será repetido, mas ainda assim buscando a qualidade de uma fala como se fosse a primeira vez. Na tentativa de não fixar rigidamente o que era dito, procurei perceber:

em que medida a história estava aberta a adicionar outras palavras; tentei abraçar o titubeio (a hesitação daquilo que a gente vai lembrando conforme ou na hora mesmo que fala); as pausas que vão criando um desenho do que não é dito, mas está presente; a relação com o colega; o estado em que me encontrava, se mais ou menos disponível, cansada ou animada, triste ou feliz. Estar atento a si mesmo a cada momento do ensaio é fundamental porque as questões da vida nos perpassam e influenciam de alguma forma o nosso trabalho. Às vezes, preocupações externas podem nos deixar mais ansiosos, impacientes, ou uma felicidade extrema decorrente de uma boa notícia nos deixa mais entusiasmados, enfim, esses são alguns exemplos que uso para dizer que ator que ensaiou ontem, não é o mesmo que ensaia hoje, também o contador de hoje não será o mesmo de amanhã. Então, como abraçar e trabalhar em cima, apesar de, e com esses fluxos de vida que fazem parte de estar vivo foram questões a serem consideradas e incorporadas no processo prático.

Também é importante perceber, e isso pode parecer óbvio, mas não é, que o público, o ouvinte, não é sempre o mesmo, e isso significa que haverá sempre um jogo diferente. Essa sensibilidade permite reconhecer momentos em que se pode escapar do que foi fixado, resvalar entre as linhas rígidas, no sentido de que posso dar mais energia a uma palavra do que a outra, diferente do que fiz. Posso enfatizar mais uma intenção, trabalhar com outras imagens internas e novas motivações em relação ao que estou narrando, sem que isso se modifique de maneira extrema, mas antes ganhe um novo brilho e frescor em relação ao que faço.

Gostaria de compartilhar uma experiência, em que reconhecendo um momento de liberdade criativa, identifiquei o contato como um fator que proporcionou esse fluxo criativo, durante um ensaio em que fiquei responsável por conduzir. Utilizo aqui a palavra contato na acepção grotowskiana, como a percepção, a conexão que se estabelece com o mundo à volta (GROTOWSKI, 1971). Um refletor com a cor azul era a única luz que iluminava a sala. Primeiro, eu e meu colega fizemos um alongamento individual, mantendo o silêncio. Depois, coloquei músicas para tocar, e demos início ao aquecimento, primeiramente eu passava as instruções e depois realizávamos o exercício. Partimos para um aquecimento investindo no espreguiçar, desde o chão, no alongar que vai crescendo aos poucos, e cada vez mais o corpo se move num fluxo contínuo, guiando-se pelas oposições – uma parte do corpo tem a intensão de ir para uma direção, e a outra extremidade quer alcançar o sentido contrário – engajando a

respiração em cada movimento realizado. E assim, gradualmente aumentando a velocidade da movimentação, explorando e passando pelo nível baixo, médio, e alto, buscando também ocupar todo o espaço da sala. Esse foi um, dos muitos exercícios que vivenciei durante o curso, dentro do Departamento de Arte Dramática, e percebo nele os referenciais das proposições de Eugenio Barba (1994), no que diz respeito à dança das oposições. Passado esse pequeno desvio, retomo o relato. Para finalizar fizemos uma corrida em torno da sala, corremos por um bom tempo. Pedi que começássemos a rememorar mentalmente a história, enquanto estávamos correndo, e aos poucos trazer a história para a voz, mas ainda baixo, como se contasse-a apenas para si mesmo. A corrida de repente tornou-se uma brincadeira de pega-pega, corríamos perseguindo o outro, mas sem sair da corrida, ainda contornando o espaço, foi rápido e espontâneo, não planejado. Esse estado de jogo, de divertimento, nos ajudou a passar para a próxima atividade. As músicas que tocavam nesse momento agora eram sons da natureza, sons de chuva e temporal, o barulho do mar, sons da floresta. O exercício consistia em colocar, moldar, o outro em uma posição, e a partir dessa posição o colega trabalhar um trecho da história. Pedi que meu colega se posicionasse no centro da sala, fui até ele e lentamente comecei a moldar o seu corpo em uma postura, os braços, cabeça, tronco, pernas, rosto, quando eu me afastasse ele poderia contar qualquer fragmento da história e explorar por um breve momento isso. E assim seguimos, sempre alternando um por vez entre moldar e ser moldado. Dessas posições era interessante ver o que elas suscitavam, como se transformavam e, modificavam nossa expressão. Mas isso começava antes mesmo de estar em uma determinada postura. Ao longo do exercício a maneira de moldar, de tocar o outro, tanto comigo quanto com meu colega, toda vez era diferente, o modo como percebíamos isso também era diferente. Nesse momento imagens já começavam a surgir na minha imaginação. O contato do toque dele comigo, o contato do meu corpo com outras partes do meu próprio corpo, o contato que existia com o chão, a postura em que eu me encontrava, a luz, a música com volume baixo de fundo, tudo isso eram estímulos, que geravam impulsos, que deslanchavam no momento em que eu contava algum trecho da história, a resposta se via no corpo/voz, no olhar que se transformava. "Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações." (GROTOWSKI, 1971, p. 171). Ali se revelaram movimentos não cotidianos, alterações na voz que eu ainda não tinha experimentado, e nada parecia segmentado, era como se fosse uma unidade. Essa mesma qualidade era visível no meu colega.

Depois dessa experiência comecei a pensar que essa era uma questão de poros, de abrir os poros, de perceber com todo o corpo os contatos, que não é somente o contato do toque, por exemplo, o contato da sola do pé com o chão, mas é também o que se escuta, o que se vê. Grotowski menciona a confusão que pode ser feita em relação a isso:

O contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes, quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, acredita que isto significa olhar fixamente. Mas isto não é contato. Contato não é ficar fixado, mas ver. Agora, estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim. Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra sorri. Tudo isto modifica minhas ações; trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. (1971, p. 172-173).

O ator precisa se conectar consigo mesmo, para se conectar com o parceiro de trabalho e conseqüentemente com a plateia. Essa conexão beneficia um entendimento melhor em cena com seu colega, do ritmo, da energia, sem que seja necessário verbalizar.

Tornar esse movimento de atenção sensível, de percepção mais consciente, e não necessariamente racional, essa abertura da perspectiva, foram os caminhos que encontrei para manter vivo o trabalho, mesmo depois de ter ganho uma estrutura e da sua repetição.

2.1 Voz/corpo e imaginação

Penso ser relevante discorrer algumas palavras sobre a denominação dada a este subcapítulo. A denominação *voz/corpo* vem de uma tentativa de não dispor estes elementos separadamente, por acreditar sinceramente que quando estamos imersos e realizamos um "movimento da alma" (GROTOWSKI, 1971, p. 74) no teatro, não exista essa separação, mas sim uma união tão profunda de si, uma inteireza difícil de traduzir em palavras, que gostaria de tentar mantê-los ligados como testemunho de um teatro no qual acredito. E acompanhados de *imaginação*, porque acredito ser esse um dos sopros de vida para *voz/corpo*, no labor criativo do ator.

Esse conjunto envoltório corpo/voz carrega as possibilidades, limites e intensidades de cada indivíduo. No palco o ator quer ultrapassar seus limites, alongar as possibilidades e compartilhar as intensidades. Sobre a interioridade do som, Walter Ong afirma:

A vista isola, o som incorpora. A visão situa o observador fora do que ele vê, a uma distância, ao passo que o som invade o ouvinte. A visão disseca, como observou Merleau-Ponty (1961). A visão chega a um ser humano de uma direção por vez: para olhar para um aposento ou uma paisagem, preciso girar meus olhos de um lado para outro. Quando ouço, no entanto, reúno o som ao mesmo tempo de qualquer direção, imediatamente: estou no centro do meu mundo auditivo, que me envolve, estabelecendo-me em uma espécie de âmago da sensação e da existência. (1998, p. 85)

Através do processo prático no Estágio, e de estudo, percebi que existem algumas armadilhas que podem surgir ao longo da própria experimentação, a tentativa de ser expressivo, de ser comunicativo, de preencher a fala com entonações e floreios vazios, que apenas pretendem disfarçar a impossibilidade do ator encontrar as justas intenções. O mesmo pode acontecer na tentativa de forçar emoções através da voz. Correndo o risco de se ocupar apenas da superficialidade da coisa, com a aparência que toma. Nesse caso, considerar a imaginação em meu processo de trabalho com a narração foi essencial. Através dessa experiência, tornou-se evidente a importância, a necessidade, da presença da imaginação no ato de contar uma história. De estabelecer uma conexão com a própria imaginação, a ponto de visualizar o que se fala, das palavras tornarem-se imagens para nós atores, como condição primeira para que possamos, então, instigar a imaginação no público.

Na imaginação o mundo exterior e o mundo interior se misturam, se manifestam de diferentes formas, oferecendo novas possibilidades inventivas. Em uma frase, Chekhov oferece uma chave de compreensão da imaginação para o trabalho do ator: "De um estado de espírito passivo, levaram-no a um estado *criativo*. Eis o poder da imaginação." (1996, p. 26). É possível dizer também que ela nos leva a um estado criativo no momento presente, mesmo que estejamos imaginando algo relacionado ao passado. A imaginação nos impele no agora, nos atravessa sempre no instante presente, e dado o caráter efêmero do acontecimento teatral, e do ato de contar histórias, o momento presente é o que mais importa. Assim, há uma dimensão

importantíssima da imaginação no desenvolvimento criativo do ator, e também para o contador, e vejo nesse elemento um ponto de confluência dessas duas formas de estar no mundo.

Stanislavski (2010) artista e autor referência para pensar o trabalho do ator desde o final do século XIX, já legava um importante papel à imaginação em suas pesquisas. Com efeito, em sua proposta a imaginação é um elemento essencial que permeia o processo criativo do ator. Um dos elementos do sistema criado por ele, que se liga diretamente à imaginação, é "o 'se' mágico"² (STANISLAVSKI, 2010, p. 75, tradução minha). Muitas vezes, a realidade da peça encenada está muito distante da realidade vivida pelo ator como, por exemplo, as peças de Shakespeare, que se passam em outro século, em um contexto político social diferente, onde os personagens fazem uso de um tipo de vestimenta diversa ou pelas circunstâncias nunca vividas, enfim, coisas diferentes do que o ator possa estar habituado. Ao questionar como ator agiria em determinadas circunstâncias, Stanislavski não só aponta uma ferramenta que o aproxima da ação, mas o provoca imaginativamente e, então, ele passa a se apropriar da ação. Para ele, a imaginação não só ajudará na criação feita pelo ator, mas também no preenchimento de lacunas deixadas pelo autor. Muitas vezes, detalhes e informações não estão presentes no texto, então, o ator se lança na criação de respostas que o auxiliem a construir seu personagem, com a ajuda de uma imaginação ativa que dá movimento as imagens geradas pela mente, que evoluem em novas imagens, (STANISLAVSKI, 2010). O autor fala da importância de se manter uma sequência das imagens internas criadas, pois essas estimulam o ator, e em consequência as ações: "A atividade na vida imaginada tem para o ator uma importância extraordinária; é ela quem deve provocar a ação interna e, em seguida, a ação externa".³ (STANISLAVSKI, 2010, p. 78, tradução minha).

Dessa última proposição, sobre o preenchimento de lacunas, creio que me aproximei em certo sentido, ao buscar uma apropriação aprofundada da história da Salamanca do Jarau. Os detalhes que dei à história nos momentos de narração surgiram dessa busca por imaginar os personagens presentes nessa narrativa, e o mundo a sua volta. E os outros tantos detalhes imaginados, mas que não eram

² "el mágico 'si'" (STANISLAVSKI, 2010, p. 75).

³ "La actividad en la vida imaginada tiene para el actor una importancia extraordinaria; ella es la que debe provocar la acción interna y luego la acción externa". (STANISLAVSKI, 2010, p. 78).

contados, compunham essa base que me auxiliava a contar a história. Imaginar Blau, personagem principal, sua estatura mediana, suas mãos grossas e calejadas pela lida no campo, a cor de seu cabelo, se ele exibia em seu rosto uma barba ou não, se em sua frente estampava um vinco, sisudo, formado pela fase de má sorte; fantasiar que seu relacionamento com o chapéu puído, que em minha imaginação ele recebeu de seu pai, e que este recebeu de seu avô, é como um laço que o liga ao passado carregado de gerações e suas andanças. Essas elaborações criativas também contribuíram com o entusiasmo em querer compartilhar essa história e criar com ela. Busquei envolver mais as possibilidades interiores, colocar em movimento as motivações ativando a imaginação. Conforme Stanislavski: "Assim, nem um único movimento, nem um único passo na cena deve ser executado mecanicamente, sem um fundamento interior, ou seja, sem a imaginação intervindo"⁴ (2010, p. 97, tradução minha).

O trabalho com a narração também possibilitou direcionar o meu olhar para relação com a palavra. Como o contar a história era parte fundamental dessa investigação, isso pôde alargar meus horizontes acerca da relação que gostaria de estabelecer com as palavras, de atribuir a elas uma dimensão substancial, tentando não as jogar ao vento. Segundo Walter Ong:

O fato de os povos orais comumente, e muito provavelmente em todo o mundo - julgarem as palavras dotadas de uma potencialidade mágica está estreitamente ligado, pelo menos inconscientemente, a sua percepção da palavra como necessariamente falada, proferida e, portanto, dotada de um poder. (1998, p. 43)

Nessa perspectiva, achei que era preciso me ligar a isso de alguma forma, ainda que apenas no imaginário, como um movimento consciente em direção a acreditar no poder das palavras ditas. Assim, procurei imaginar a palavra dotada de poder, agindo sobre mim. E na relação com a audiência estender essa proposição, remover a capa de proteção, e me molhar na chuva com ela. Quero dizer, imaginar esse poder da palavra e lançá-la ao espectador, ver se ela o atinge, se ele reage a

⁴ "Así pues, ni un solo movimiento, ni un solo paso en la escena se deben realizar mecánicamente, sin un fundamento interior, o sea, sin que intervenga la imaginación." (STANISLAVSKI, 2010, p. 97).

elas. Ao mesmo tempo, tentei não me ater apenas ao significado semiótico das palavras proferidas, mas deixando-me cercar por sua sonoridade.

Um aspecto importante do trabalho com a ato de contar histórias é que ele permitiu que eu percebesse muito claramente quando agia ou não pela voz. Que a palavra não é ação, até o momento em que a tornamos ação. Constatei durante a pesquisa prática, em muitos momentos, uma dificuldade de agir através da fala, de impregnar o som com motivações, sem uma movimentação estabelecida. A partir disso, passei a procurar através de experimentação, do improviso, as movimentações, e perceber o corpo, como apareciam movimentos inconscientes. Às vezes, eu andava de um lado para o outro um pouco perdida, as mãos gesticulavam por gesticular. Aos poucos, busquei tornar minha movimentação mais consciente, no sentido do que era feito apenas para preencher uma espécie de vazio. Ao longo dos ensaios, seguia contando partes da história e ao passo que repetia essas partes ia estabelecendo-se uma movimentação própria de como contava. Às vezes, contava trechos em um nível mais baixo, agachada, outras vezes mais ereta, em determinado ponto da narrativa meu braço estendia-se para frente ao dar detalhes sobre o modo de andar de um personagem; atenta para que apenas o movimento que surgisse como necessidade viesse à tona, percebendo os impulsos que me levavam a caminhar, a ir em direção ao chão. Assim, foram criando-se algumas marcações que me auxiliaram, tendo-as como base, um ponto de apoio, mas sempre flexíveis, em que poderia criar novas movimentações, e também retornar a elas quando sentisse que havia perdido a verdade do que fazia. Muitos movimentos presentes no momento em que eu contava a história me ajudavam a estimular as imagens que faiscavam diante dos meus olhos. Chekhov aponta a concentração como forma de manter as imagens vivas dentro do ator: "Você deve possuir suficiente força de vontade, mais do que em geral exerce nas atividades cotidianas, para conservá-las diante dos olhos da mente por tempo suficiente para que elas afetem e despertem seus próprios sentimentos." (1996, p. 31).

O nosso 'contar' foi ganhando seus contornos à medida que passamos a engajar o corpo na narração. A fazer com que o corpo nos ajudasse na construção da história. Há uma passagem no conto da Salamanca do Jarau, que narra a vinda dos personagens dos mouros às terras do Rio Grande do Sul. Recordo a minha inquietação em tentar encontrar uma maneira de trazer para a voz o tom de mistério,

que em meu ponto de vista, envolve essa parte da narrativa. Então, durante uma improvisação que realizamos, surgiu uma relação com o solo, em que eu me inclinava para frente, as minhas mãos faziam movimentos no chão. Percebi nesses movimentos uma intenção, e também imagens vivas que cada vez mais tornavam-se presentes. As mãos contavam coisas, era como se pudessem ler a terra, me mostravam o passado, e rapidamente as linhas das palmas das mãos transformavam-se em um mapa, que eu posicionava à minha frente para que alguém pudesse ver. Isso transformou o 'contar' nesse momento, dando mais profundidade em relação ao modo que estava sendo feito anteriormente. Para tentar trazer essa intensidade, ao longo dos ensaios continuei a trabalhar com essa movimentação, e assim ela foi estabelecendo-se como parte da estrutura levada à cena.

Percebi que o corpo intensificava as minhas intenções no momento de contar a história. Mas era preciso que minha percepção acompanhasse meticulosamente esse movimento, reencontrando o princípio gerador, para que, então, os bloqueios diminuíssem gradativamente, dando abertura para que novos estímulos pudessem surgir, gerando novas imagens, me deixando influenciar pelo fluxo, no qual o corpo instintivamente ia dando diferentes respostas, do contrário, era uma repetição sem obter resultado algum, até que envolvesse e estivesse envolvida completamente por aquilo que realizava.

Através da experimentação, da improvisação, estando envolvido pela história, em conexão com sua imaginação, o ator encontra canal para expressar-se, à medida que narra encontra também as ações justas, a movimentação de seu corpo é resultado da sua vocalização e a sua vocalização é resultado da movimentação de seu corpo.

Sobre o conto narrado pelo contador, Matos revela: "Trazê-lo à luz na cena da *performance* é falar de mim mesmo sem dizer quem sou eu. É assim que minhas experiências podem ganhar a forma que darei ao conto." (2015, p. 209). A autora acrescenta ainda: "A forma que darei ao conto não poderá sair de nenhum lugar que não seja o meu mundo interior. É nesse processo de auto fermentação que a alma se depura e se transforma, como a uva se transforma em vinho. (MATOS, 2015, p. 209). À medida que o contador conta a história, a história conta ele. Porque está tudo ali, como ele se move, como ele fala, que gestos ele utiliza.

2.2 Relação contador e ouvinte

Aqui utilizo o ouvinte não somente como aquele em plenas possibilidades auditivas de sons, nem tão pouco aquele que escuta um discurso de outro – a isso também –, mas aquele que uma vez presente "ouve" com todo seu corpo a presença do outro.

Muito escritos, considerando a prática de contar histórias, apontam a importância nessa comunicação daquele que presencia o ato. Isso é resultado do reconhecimento da própria natureza do acontecimento: o encontro. Duas existências que se compartilham, ao mesmo tempo. No momento de performance, o ouvinte dá significado a existência do contador, e o contador dá significado a existência do ouvinte. Anne Bogart afirma: "Não basta contar histórias. Deve haver alguém lá para ouvir."⁵ (2014, p.1, tradução minha).

Em seu livro *Introdução à Poesia Oral*, Paul Zumthor analisa a contribuição do ouvinte para a performance, em um capítulo dedicado a esse fim:

O ouvinte 'faz parte' da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um fato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria. (ZUMTHOR, 1997, p. 241)

Pesquisas científicas na área da neurociência realizadas pela Princeton University lideradas por Uri Hasson revelaram que, quando o orador e seu ouvinte conseguem estabelecer uma comunicação respondendo sensorialmente ao mesmo enunciado, ocorria temporariamente uma sincronia, um alinhamento das atividades cerebrais entre orador e ouvinte. A pesquisa mostrou que esse acoplamento, "neural coupling" como foi chamado, pode servir como um mecanismo pelo qual os cérebros transmitem informações. A experiência ainda descobriu que esse alinhamento das atividades cerebrais entre orador e ouvinte, ou seja, a comunicação eficaz, não se dá

⁵ "It is not enough to tell stories. There must be someone there to listen." (BOGART, 2014, p.1).

apenas pelos sons ou apenas pelas palavras, mas pelo significado em comum, depende de uma base em comum, (STEPHENS; SILBERT; HASSON; 2010). Esse estudo levanta pistas sobre as possíveis reações do nosso corpo ao ouvir e contar histórias e, talvez até aponte alguns indícios sobre a atração que está envolvida nessa comunicação.

Podemos perceber a partir dessas premissas a importância da relação entre contador e ouvinte. A narração viva tem o poder de construir laços, e não só entre contador e ouvinte, mas desse com a história, consigo mesmo, com sua bagagem de experiências, com o tempo em que se encontra. Esses laços podem durar o tempo da performance, mas também podem se estender e continuar reverberando naquele que foi envolvido pela força desse encontro. Nesse ponto, me interessam as intensidades potenciais dessa experiência, e de como o trabalho do ator pode ser aprofundado, ganhando novas camadas, provocando novas descobertas a partir desse contato.

Contar uma história pode não ser uma tarefa tão simples, pelo contrário, se mostra um desafio, mesmo para um ator. Conforme Walter Benjamin: "Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências." (1994. p.198). Há alguma verdade nessa afirmação, pois é possível perceber um desconforto quando alguém por alguma razão precisa narrar algum acontecimento, ainda mais se este for pego de surpresa. Creio que a tarefa se mostra um desafio também para o ator porque, na maioria das vezes, ele está imerso na identidade de um personagem, falando e agindo em nome desse personagem. Também muitas vezes se ignora a plateia à sua frente na ideia de uma quarta parede, e quando ele se dirige à plateia à sua frente, isso ocorre como uma via de mão única, ou seja, ele não está aberto a uma interação com o público, salvo alguns casos.

Em um dado momento do processo prático, realizamos um ensaio aberto para alguns poucos convidados, que serviu como termômetro do trabalho no Estágio, e também foi uma importante experiência com o público. Em relação a isso, considero importante compartilhar algumas impressões que tive, justamente por achar que contribuirão com a reflexão. Durante essa apresentação, enquanto narrava pude perceber o primeiro momento da história realmente muito distante de mim, e conseqüentemente de quem assistia, por alguns instantes era como se fosse visível

uma nuvem, que veio e parou em cima da cena, um ar entediado. Em outros momentos, era perceptível o olhar de alguns dos presentes com pouco interesse. Para mim, naquela situação de "primeira viagem" ao contar uma história para pessoas – que não faziam parte do nosso grupo de ensaio – foi um desafio. Me manter diante do olhar do outro por mais do que alguns segundos, pareceu desgastante. Era como se eu tentasse manter a história viva e acesa, causar curiosidade e interesse em quem estava ali, mas era como se a energia se esvaísse. Ao mesmo tempo, me dedicar a olhar e ao olhar do outro, poderia ser um ponto de concentração, instante em que poderia captar energia para então seguir e dar sequência. A partir desse contato com o público e dessa recepção, nós nos reunimos para refletir sobre a dinâmica do que estávamos fazendo e do que estava faltando para trazer mais energia e entusiasmo na cena.

Assim como o contador, o ator percebe a energia que emana da plateia, ele joga com o público à medida que o público reage ao que ele faz em cena, então, o ator reage à reação do público. Ao querer contar uma história para o público, esse jogo se torna mais intenso, porque se pretende um contato direto, eu olho, te reconheço, e falo para você, envio as palavras para você, que reconhece e reage de alguma forma. Então, essa relação contador e ouvinte é dinâmica e se retroalimenta ao mesmo tempo. Segundo Fortuna:

Ator e plateia: um confronto imediato e sucessivamente vivo. Um encontro face to face, em que um fio tênue de tensão constante unindo esta polarização mantém-na iluminada ou opaca, apaixonante ou neutralizada, acesa ou apagada. Há os casos graves da trágica indiferença, em que o ator, exaurido em sua atividade peregrinante, nada provoca no receptor a não ser apatia, distância, insignificância. Os níveis desta tensão a dois são tão diversos e interativos que um polo pode interferir no outro, levando-o a crescer ou a regredir respectivamente. (2000, p. 169)

A relação que se estabelece através do olhar exige uma nova postura do ator, que muitas vezes, sem generalizar, acaba se acostumando a ignorar a plateia, a criar e atuar dentro de um outro tempo-espço que não o do público. Para que essa comunicação se estabeleça o ator precisa estar aberto ao olhar do outro, que lerá sinais, e perceberá se ele estiver vacilante. Ao mesmo tempo, o ator precisa estar aberto para ler os olhos de quem está presente, assim ele pode sempre ajustar o que

considerar necessário. De certo modo, o ator tem de estar disponível a lidar com a imprevisibilidade – coisa muito própria nas relações humanas –, ele tem de estar vivo, escutar, reagir, responder, respirar. Tem de ser capaz de se encantar e se intrigar pela simplicidade, pelos detalhes, colorindo a percepção do mundo a volta, assim, ele vai se enchendo de inspiração.

Percebo que esse é outro ponto em que trabalhar com o contar histórias pode contribuir, no desenvolvimento de um "jogo de cintura". O ator se sustenta em cena sem estar imerso em um personagem, mas sem perder a sua qualidade expressiva; uma certa segurança na hora de encarar o público, geralmente, cheio de expectativas. Falo de segurança em um certo nível, o suficiente para que o ator não deixe que o nervosismo atue por ele.

Vimos anteriormente que o momento de performance subentende a implicação de dois corpos, e isso tanto para o teatro, quanto para o contar histórias. Gostaria também de afirmar o prazer, como um dos componentes dessa equação. Acredito que seja principalmente sob essa sensação que a prática de contar histórias sobreviva em meio a tantas mídias e entretenimento, se renove, e se adapte, achando sempre sua função no tempo presente.

Penso que esse prazer nasce da possibilidade de nos transportarmos a outros lugares, de conhecer outras figuras, de viver novas aventuras, sem sair do lugar, tudo por meio da imaginação, e mais, essa é uma viagem compartilhada por contador e ouvinte, em que ambos constroem conjuntamente esse momento. Acredito também que esse momento possa favorecer um tempo de qualidade, que restitua ao homem seu tempo biológico, o tempo necessário entre falar, ouvir, e não o modo de vida acelerado em que, muitas vezes, nos encontramos.

O próprio ato de narrar não pode ir mais rápido do que o tempo da fala e da escuta. Dessa forma, contando e ouvindo histórias e delineando novas formas de viver (ou talvez resgatando e revitalizando formas milenares de convivência) nos harmonizamos ao ritmo da narrativa humana e, conseqüentemente aos ritmos da natureza, do corpo e da vida. (LISBOA, 2015, p. 304-305)

A paciência de narrar, e ir construindo passo a passo certa paisagem, que ganha movimentos, onde nascem figuras que andam e quase nos levam pela mão. Para o contador se tecem imagens no momento de contar as histórias, às vezes, essas imagens podem estar atreladas a memória de bons momentos. Esse momento de ouvir a história pode despertar no ouvinte sua memória auditiva e visual, algo que faz lembrar alguém, que lembra um lugar, que lembra uma canção.

A componente fundamental da 'recepção' é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido. As marcas que esta re-criação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições. (ZUMTHOR, 1997, p. 241).

Por isso tudo, creio que ouvir histórias não seja um mero passatempo ou apenas entretenimento, e pode despertar em quem ouve o desejo de contá-las. E aos contadores de histórias dessa vida, espalhados pelo mundo a fora, vocês correm o risco de dar asas aos sonhos de alguém, portanto, um muito obrigado.

Considerações finais

A articulação reflexiva desse trabalho é fruto de uma prática realizada durante meu processo de Estágio de Atuação, no qual me dispus a encarar o desafio de contar uma história em cena, ainda que de "primeira viagem". Em que a vontade da liberdade de experimentação, e a minha memória com o fato de ouvir histórias uniram-se.

Falei do contar histórias, da sua potencialidade relacional, criativa. Abordei alguns aspectos vividos no meu processo de Estágio para refletir sobre seus desafios, estabelecendo relações entre o contar e meu trabalho como atriz, buscando também as relações teóricas, que ajudaram a desenvolver tais reflexões, e assim pude também aprofundar meus conhecimentos teórico-práticos.

Essa escolha de pesquisa contribuiu dando uma nova dimensão à minha percepção, renovando meu olhar para com o fazer teatral. A investigação possibilitou ampliar os horizontes como atriz em formação, trouxe uma nova perspectiva em relação a perceber de outras formas elementos como a voz, corpo, a relação como o outro. Assim como apresentou seus desafios, dificuldades, questões a serem mais aprofundadas.

Acredito que além de contribuir no exercício de fala e escuta, que são muito importantes no teatro, através do contar histórias foi possível desenvolver outro tipo de relação com meu próprio trabalho, e com a audiência no momento de apresentação, em que estava mais aberta, buscando a relação com o outro. O ato de contar histórias como atividade discursiva e cognitiva apresentam indícios que me levam a acreditar que há um estímulo da imaginação, da criatividade, e que também contribui para assimilação do texto.

Nesse trabalho, a fricção da prática teatral com o contar histórias revelou apenas uma pequena parcela de suas potencialidades. Ainda me põe em estado de indagação: que outras possibilidades e contribuições podem surgir a partir desse diálogo?

As práticas teatrais são muitas, cabe ao artista mergulhar na procura pelas práticas que comportem ao mesmo tempo o seu desenvolvimento artístico/humano, e o da articulação do seu material expressivo. Considero esse trabalho como um primeiro exercício do meu mergulho nessa busca.

Referências

BARBA, Eugenio. Princípios que retornam. In:_____. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 27-58.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

BOGART, Anne. **What's the story**: essays about art, theater and storytelling. Abingdon, UK: Routledge, 2014.

CHEKHOV, Michael. Imaginação e incorporação de imagens. In:_____. **Para o ator**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

LISBOA, Fabio. Porque contar histórias para bebês, crianças e adultos: um novo paradigma para humanidade. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Orgs). **Contação de histórias**: tradição, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 303-314.

LOPES NETO, J. Simões. **Lendas do Sul**. 11. ed. Porto Alegre: Globo, 1983.

MATOS, Gislayne Avelar. Nas asas da poesia: contação de histórias como linguagem artística. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Orgs). **Contação de histórias**: tradição, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 202-212.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1998.

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: en el proceso creador de la vivencia. Traducción de Jorge Saura. 3. ed. Barcelona: Alba, 2010.

STEPHENS, G.J.; SILBERT; L.J.; HASSON, U. Speaker-listener neural coupling underlies successful communication. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America**, v. 107, n. 32, ago. 2010. Disponível em: <<http://www.pnas.org/content/107/32/14425.full>> Acesso em: 17 jun. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2007.