

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

ALYSSON ERICEIRA SOUSA

A PERFORMANCE DO CONTADOR DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEO:
a experiência do grupo Xama Teatro

São Luís
2014

ALYSSON ERICEIRA SOUSA

A PERFORMANCE DO CONTADOR DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEO:

a experiência do grupo Xama Teatro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Arão N. Paranaguá de Santana.

São Luís

2014

ALYSSON ERICEIRA SOUSA

A PERFORMANCE DO CONTADOR DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEO:

a experiência do grupo Xama Teatro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Arão N. Paranaguá de Santana.

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arão Paranaguá de Santana (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão

Prof^ª. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa
PGCULT – UFMA

Prof. Dr. Tácito Freire Borralho
DEART – UFMA

Sousa, Alysson Ericeira .

A performance do contador de história contemporâneo: a experiência do Grupo Xama Teatro / Alysson Ericeira Sousa. — São Luís, 2014.

84 f.

Impresso por computador (Fotocópia).

Orientador: Arão N. Paranaguá de Santana.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, 2014.

1. Teatro. 2. Contador de história. 3. Performance. 4. Grupo Xama Teatro. 5. Pedagogia do teatro I. Título.

CDU 792.028

À Bibi,
banco de roupas,
azeite de coco,
colo de carinho.
Leite
amor e pão.

À Sinhá,
amor
ama do jardim,
folha aberta,
página da vida.

Clecy e Eliesita,
palavra
e poesia,
arte de amor,
sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai, pelo destino impetuoso e intempestivo soprado em mim ainda na eternidade.

Aos meus pais Clecy e Eliesita, poéticas de sabedoria, chão de amor e acolhimento. Inspiração permanente da minha escrita.

A Arão Paranaguá de Santana, professor e amigo, pela extraordinária paciência e conselhos seguros. Obrigado por acreditar sempre!

A Gisele Vasconcelos e Renata Figueiredo, pela amizade e inspiração. Por abrirem as portas do Xama Teatro e acenderem as luzes que fizeram nascer este trabalho.

Ao Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade – PGCULT, pelo conhecimento compartilhado, especialmente às professoras Dr^a. Márcia Manir e Dr^a. Sandra Maria, por me ajudarem a descobrir um caminho de sabedoria escondido nas memórias. Pelo interesse e respeito com os meus questionamentos, mesmo quando a voz, carregada de emoção, não conseguia traduzir em palavras.

A Cláudia Simone, por ouvir meus textos minguados e dispersos e encontrar neles a poesia que eu mesmo não conseguia perceber.

Aos companheiros de teatro e risos: Gilson César, Lívia Lima, Marília Araújo, Ronald Sá, Inayara Fernanda e Cristina Silva.

“[...] os contemporâneos são raros”.

Giorgio Agamben

RESUMO

Visando a compreender as questões relacionadas à performance do contador de histórias na contemporaneidade, o trabalho analisa a experiência do grupo Xama Teatro, tendo como referência o espetáculo *A carroça é nossa*. Para tanto, discorre sobre o percurso histórico que levou ao desaparecimento e ao ressurgimento dos contadores de histórias nos centros urbanos, levando em consideração os conceitos de memória, tradição e modernidade, assim como os estudos sobre performance, performatividade e teatralidade na cena contemporânea. O trabalho é resultado de uma investigação qualitativa com base na pesquisa narrativa em que analiso os laboratórios de formação e os espetáculos realizados pelo grupo objeto da pesquisa.

Palavras-chave: Contador de histórias. Memória. Performance. Teatro.

ABSTRACT

Aiming to comprehend the issues related to the storyteller's performance on contemporary days, this essay analyzes the experience of XamaTeatro group, having as a reference the spectacle "A carroça é nossa". In order for that, it is discussed about the historical path that has led to disappearance and resurgence of storytellers on urban centers, taking in consideration the concepts of memory, tradition and modernity as well as the studies concerning performance, performativity and theatricality on contemporary scene. The essay results from a qualitative investigation based on a narrative research on which I analyze the training laboratories and the spectacles performed by this research's object group.

Keywords: Storyteller. Memory. Performance. Theater.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 –	Espetáculo A carroça é nossa. São Luís, 2005.....	62
Imagem 2 –	Espetáculo A carroça é nossa. Paço do Lumiar, 2011.....	63
Imagem 3 –	Espetáculo A carroça é nossa. Teatro Itapicuraíba, 2013..	64
Imagem 4 –	Espetáculo A carroça é nossa. Cacual/Viana-Ma, 2013....	67
Imagem 5 –	Espetáculo A carroça é nossa. Itapecuru-Mirim, 2013.....	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A PALAVRA EM MOVIMENTO	20
1.1 O dono das palavras	21
1.2 Por trás das barricadas	29
1.3 O livro e o riso	35
2 A PALAVRA E A AÇÃO INTEMPESTIVAS	38
2.1 Performance, teatro pós-dramático e outras poéticas cênicas	39
2.2 Os contadores de história contemporâneos	45
3 MAGIA E FELICIDADE: a alegria do encontro	50
3.1 O filho do sapateiro	51
3.2 A luz do Xama	57
3.3 Uma carroça em meu caminho	61
4 A PERFORMANCE: entre corpos, espaços e vozes.....	70
4.1 Os sentidos espaçotemporais	72
4.2 O corpo e a performance	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Desde que deparei pela primeira vez com o texto *O narrador*, de Walter Benjamin (1994), as perguntas em torno da prática do contador de história não cessaram de aparecer em minha mente. Um diálogo permanente não apenas com o texto, mas com todas as experiências que eu já havia vivenciado.

Entre todas as experiências da infância, contar e ouvir histórias sempre foram as mais prazerosas. Eu e os meninos da rua não tínhamos muito tempo para assistir aos programas da TV, já que as “peladas” nos campinhos de lama, as brincadeiras na rua e as rodas de conversa no fim da noite consumiam todo o nosso tempo. Por vezes, saíamos de casa armados com espadas e escudos de madeira, à procura dos personagens de histórias que ouvíamos. Esfregávamos com toda fé as lamparinas do quintal, tentando sensibilizar o *gênio*¹ escondido para que ele atendesse nossos pedidos. Éramos apenas meninos, instigados pelo desejo de conhecer e descobrir de que realmente era feito o mundo.

Era como se as imagens das histórias fossem despertando, alimentando e instigando “o universo de imagens internas que (...) dão forma e sentido às experiências de uma pessoa no mundo” (MACHADO, 2004, p. 24). Naquele lugar de possibilidades infinitas, da imaginação criadora, tínhamos a mais perfeita convicção de que éramos os maiores, os mais fortes e os mais valentes meninos da terra.

Para uma criança, no entanto, os desapontamentos com o mundo começam a se tornar mais claros quando ela descobre nas próprias fraquezas a impossibilidade da magia. É como reconhecer que todos os esforços são incapazes de nos tornar realmente felizes. Por isso, nas nossas *lutas campais*, precisávamos de muito mais que apenas *vencer o inimigo*. Era imprescindível que o gênio saísse da lâmpada e lutasse conosco, afastando também as nossas tristezas.

Contudo, essa necessidade de compreender a si e compreender o mundo não era apenas uma questão que instigava garotas e garotos, como eu, pois ela

¹ O gênio, descrito no conto *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, da coletânea “As mil e uma noites”, poderia realizar qualquer desejo daquele que esfregasse a lâmpada.

sempre fez parte da inquietude de todos os homens, diante de um mundo quase sempre hostil e adverso. Assim, a jornada do homem é marcada pela busca constante de razões que o façam superar o sentimento de incompletude. Nesse sentido, o pensamento mitológico surgiu como uma explicação possível diante das coisas impossíveis, pensamento que carrega a força de se acomodar diante da realidade, transferindo para o sobrenatural as questões naturais.

Nos rituais milenares praticados pelos grupos primitivos, os mitos eram contados e recitados pelos sacerdotes não apenas para que os mais jovens apreendessem acerca das origens e dos valores comuns, mas também para que os mais velhos, os guardiões do passado, tivessem a oportunidade de rememorá-los e reafirmá-los. Dessa maneira, a hierarquia de preservação e continuidade, o valor social daqueles que possuíam a autoridade da palavra, confirmada pela experiência, podia ser mantida (MATOS; SORSY, 2007).

Ao longo do tempo, no entanto, essas relações foram se tornando cada vez mais frágeis e tênues, solapadas pelo crescimento das cidades e por todo um processo de mudanças estruturais. Esse processo tem origem antes mesmo do início da industrialização, na segunda metade do século XVIII, e continua ainda em marcha no século XXI. Se percebermos, veremos que esse processo foi minando as bases tradicionais, afrouxando os laços que interligavam as pessoas que, antes, faziam do contar e do ouvir histórias um evento social imanente às sociedades.

É nessa trajetória que a modernidade, compreendida como um período histórico, caracterizado por uma série de novas relações tecnológicas e urbanas, também representa novas maneiras de pensar a realidade, que se projetam de maneira a distinguir os homens dos seus antepassados. Aquilo que se convencionou chamar de sociedade moderna se caracteriza, portanto, por uma *ordem pós-tradicional* (GIDDENS, 2002), cujos laços familiares e tradicionais se instabilizaram, refletindo não somente sobre o comportamento do indivíduo, mas também sobre o conceber de sua identidade, inaugurando novos sentidos para ela.

Diante de um contexto de grandes transformações, um dos elementos que mais identificam esses novos tempos – a transição da literatura oral para a escrita, intensificada a partir da invenção da imprensa – foi visto por Rousseau com muita preocupação. Seu interesse pelas antigas canções populares francesas se

justificou pela descrença no progresso, que, para ele, foi o responsável pela degeneração da arte, da palavra e do próprio homem (BURKE, 2010).

Rousseau reconheceu na normalização da linguagem um enfraquecimento do poder da palavra, haja vista que a escrita esconderia a verdade e um sentido não transparente. Na escrita, a linguagem se reduz, sendo necessário para se ler bem, além dos olhos, ouvidos atentos à *voz original*. Um homem, portanto, pode ser reconhecido, primeiramente, pela sua fala, sendo por ela traído mais do que por qualquer outra parte do corpo (ROUSSEAU, 1998).

As considerações feitas por Rousseau são muito importantes e fundamentais neste trabalho, porque elas se opõem, em certo sentido, ao ideal Iluminista² de prevalência da razão e do progresso sobre a mentalidade medieval. Além disso, no século XIX, no momento mais profícuo da industrialização, os contos e canções tradicionais passaram a ser estudados com mais afinco e a ser registrados em coletâneas. Essa prática foi estimulada por um novo interesse pela cultura medieval e pelos não iluminados. A Europa tentou procurar no passado elementos de identificação que pudessem reforçar os vínculos agora perdidos e diluídos na sociedade moderna. O resgate da memória, portanto, estaria no centro da reconstrução e da revitalização da identidade.

Entendo que não estamos diante de questões de fácil processamento, haja vista que não há concepção de memória que não passe pela identificação com a história e com a cultura. Da mesma forma, não há como compreender a modernidade sem se debruçar sobre a memória, um dos seus traços mais marcantes. Modernidade e memória estão umbilicalmente ligadas, embora caminhem por vias paralelas, opostas, num percurso contínuo de afastamento do homem das antigas tradições.

Para Benjamin (1994), esse afastamento produzido pela modernidade concebeu uma nova forma de miséria: o fim da sabedoria que antes era transmitida boca em boca. Atrelado a isso, um processo consequente alargou a desestruturação e a perda de referências: o esquecimento dos outros e também de si.

² A França foi o centro do movimento Iluminista, que, no século XVIII, pregava a superioridade da razão como forma de questionar o pensamento medieval, o poder da Igreja e do Estado. A Enciclopédia (1751-1772) reuniu textos de muitos filósofos importantes, como Denis Diderot (1713-1784), Voltaire (1694-1778) e Montesquieu (1689-1755).

Algumas pesquisas relacionadas à memória apontam uma intrínseca relação dela com a modernidade. Assim, pensar nessa relação é fundamental na constituição de fronteiras entre aquilo que pertence ou não a um grupo ou a uma comunidade. Dentre essas pesquisas, procuro destacar os trabalhos realizados por HALBWACHS (2003); BENJAMIN (1994); POLLAK (1989); MARCUSE (1999) e SANTOS (2003), sobretudo no que diz respeito às implicações das transformações culturais sobre a experiência e sobre os valores tradicionais transmitidos oralmente.

A identidade, esta imagem que fazemos de nós mesmos, que constrói e representa tanto a si como aos outros, que reivindica, sobretudo, a maneira como se quer ser percebido pelos outros, é o resultado mais simbólico das tensões modernas, que se alastraram por todos os cantos. Trata-se de uma questão forçosamente posta à mesa pela crise de pertencimento³.

O pertencimento e a aceitabilidade, inerentes à ideia de identidade, dependem também da negociação que se faz com os outros. Identidade e memória são valores disputados nesse campo coletivo de interferência do outro. A pergunta, “quem é o outro?”, feita por AUGÉ (1999), salta aos olhos. Que sentido o outro, esse conjunto de relações simbolizadas, pode dar ao fenômeno da memória e da experiência compartilhada, em um mundo fragmentado, haja vista que este é um fenômeno de todos os homens?

Não haveria, portanto, nem para identidade, nem para o pertencimento, segundo BAUMAN (2005), solidez que pudesse durar por toda a vida. Em uma sociedade que apreende as mudanças em uma dimensão e em uma velocidade maiores que as de outros tempos, há que se considerar, por conseguinte, que tanto a memória quanto a identidade estão sujeitas a flutuações e mudanças constantes.

Diante de tudo isso, como se falar em coesão, pertencimento e experiências coerentes em um tempo de tantas possibilidades de desentendimento,

³ BAUMAN (2005) defende a ideia de que as questões relativas à identidade e à memória estão no centro de uma grande disputa política e nascem juntas com o Estado Moderno. Segundo ele, essas questões foram trazidas à tona pela necessidade de se autodefinir como pertencente a um Estado independente, diferente dos demais. Também, segundo HOBBSAWM (1998), a ideia de nação e nacionalismo é um fenômeno europeu do século XVIII. Ele definiu critérios fundamentais para que um povo fosse classificado como nação, entre eles, a capacidade de conquista e a existência de uma língua reconhecida na administração e na literatura. A tradição europeia do século XIX entende a nação como a “forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva” (POLLAK, 1989, p. 3).

de tantos espaços desajustados? Sem dúvida, o isolamento cada vez mais gritante dos indivíduos exacerba a incapacidade de se retomar o fio do passado, de se religar ao que já não existe e pensar o progresso fora do âmbito do racionalismo materialista.

Os paradoxos da modernidade criaram relações complexas e de difíceis conciliações. Ao mesmo tempo em que as fragmentações do mundo e das relações interpessoais tendem a retirar daquele que transmite a experiência e a segurança capaz de produzir identificação com aquilo que conta, as narrativas criam tecidos de pertencimento e sentimentos de cumplicidade.

Por tudo isso, o estudo do ressurgimento dos contadores⁴ de história nos centros urbanos é ainda mais significativo. As condições contextuais que lhes abrem os caminhos têm as marcas das contradições típicas da modernidade, pois acontecem em um momento em que os jovens se lançam sobre os velhos paradigmas, confrontando as antigas estruturas sociais. Tanto o desencanto como o reencantamento acontecem no mesmo *boom* cultural dos anos 1960, com a retomada da palavra nas ruas das grandes cidades europeias e também nos Estados Unidos.

Tanto Patrini (2005) como Matos (2005) concordam que a prática dos novos contadores abraça uma série de elementos pertinentes a um contexto novo e diversificado, promovido pelas novas relações sociais. Esta prática se estende muito além da palavra, que é o elemento essencial para os contadores tradicionais. Os novos contadores são identificados, sobretudo, pela sua performance.

Neste ponto, um campo extremamente vasto e sinuoso se abre. Os estudos da performance se situam em um cruzamento de diversas teorias e contextos ilimitados, em que todo fazer humano, na vida cotidiana, nas relações amorosas, nas práticas artísticas ou ritualísticas, pode ser estudado como performance. Em todos os casos, “performances existem apenas enquanto ações,

⁴ A palavra “contar” e a derivada “contação” são muito utilizadas no sentido de calcular, enumerar e fazer estimativas numéricas. Em todo o trabalho, no entanto, a palavra “contar” significa o ato de contar ou relatar a narrativa de uma história, de uma sucessão de acontecimentos. Entretanto, “não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não tem limites precisos” (GOTLIB, 1985, p. 12).

interações e relações” (SCHECHNER, 2006, p. 4), simbolizadas *entre* objetos e seres.

O século XXI é, especialmente, um século performativo, em constante movimento. As pessoas vivem em performance como nunca viveram antes: sempre em fluxo, fazendo, transformando e reinventando. Por isso, situar os estudos da performance no contexto em que estou trabalhando não deixa de ser uma tarefa complexa. Menos por uma questão de inadequação ou de falta de correlação que pela abrangência que lhe é inerente.

Portanto, neste trabalho entendo que a performance é uma “ferramenta teórica para conceituação do fenômeno teatral” (FÉRAL, 2012, p. 198) da qual o teatro tem se alimentado intensamente no século XXI. A ideia da transformação do ator em *performer*⁵, a valorização das ações muito mais do que do texto e as novas formas de receptividade formam um conjunto de elementos que caracterizam e identificam a cena contemporânea. O conceito de performance, no entanto, ultrapassa o domínio artístico e se estende sobre todas as realidades da cultura e do fazer humano.

Para Zumthor (1993), o texto é concretamente realizado pela performance, em um contexto no qual *expressão e fala* se coadunam em uma situação de representação única. Performances, por assim dizer, contam histórias; e cada história tem a sua performance.

Tendo em vista a intrínseca relação entre teatro e performance a partir do século XX, entendo que o grupo Xama Teatro, objeto desta pesquisa, é resultado desse movimento urbano que fez reaparecer os contadores contemporâneos. Seus integrantes, por possuírem uma formação técnica e acadêmica em Artes Cênicas, fazem com que o trabalho do grupo esteja vinculado à pesquisa e também à educação⁶.

⁵ Segundo FÉRAL (2009), o *performer* rompe um determinado padrão. Possui também o sentido de se “engajar” diretamente no espetáculo. Pode ser compreendido a partir do “mostrar o que faz” ou em “dar-se em espetáculo”.

⁶ Gisele Vasconcelos é graduada em Artes Cênicas e professora do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA. É doutoranda em Teatro pela USP. Renata Figueiredo é graduada em Artes Cênicas pela UFMA e mestranda em Educação. Maria Etelvina é mestre em Sociologia e atriz com formação pelo Centro de Artes Cênicas do Maranhão – CACEM.

O Xama Teatro é um grupo que associa a prática da contação de história ao teatro e suas técnicas. Ao mesmo tempo, desenvolve seminários e oficinas direcionadas à formação de novos contadores, principalmente entre professores em exercício. Além disso, os espetáculos e produções desse grupo têm fortes ligações com as tradições culturais populares e com a preservação da memória. Contadores de história associados à educação e à memória, ao teatro e à performance, o grupo é uma proposta contemporânea que lida com todas essas categorias.

Por isso, esta pesquisa tem uma robusta importância social, pois trata de questões pertinentes ao nosso tempo. Teatro com contação de história e performance é uma concepção híbrida, e nós vivemos, como já mencionei, em um século performativo no qual essas associações são extremamente significativas. Além disso, este trabalho interessa não apenas ao público do teatro, pois ele guarda uma interdisciplinaridade expressa na relação entre arte e educação. Por fim, também discute a memória, a tradição e a modernidade.

Diante de todos os argumentos levantados e que subsidiaram esta pesquisa, a principal questão que este trabalho pretende discutir consiste em reconhecer como o coletivo cênico Xama Teatro concebe os procedimentos performativos durante o processo de criação cênica, tendo em vista o espetáculo. A partir desse reconhecimento, este trabalho pretende relacionar como acontece a interatividade com o público, sabendo de antemão que a performance é a principal característica dos novos contadores e que o público dos contadores contemporâneos não é o mesmo que ouvia (ou ouve) o contador tradicional.

Pelas razões acima dispostas, entendo que o grupo Xama Teatro concebe e realiza suas produções tendo como referência as técnicas que caracterizam o contador de história contemporâneo. Dentro deste trabalho, procuro investigar como esse coletivo⁷ concebe os procedimentos performativos durante o processo de criação cênica, já que compreendo a performance como o principal elemento identificador do novo contador.

⁷ A ideia de coletivo é uma característica importante do teatro contemporâneo. Diferencia-se da concepção dos séculos XIX e XX nos quais as produções prescindiam de um diretor. Mistura linguagem teatral, experimentação e pesquisa em um processo em que todos querem fazer teatro, todos interferem na direção e nas demais funções se posicionando dentro de uma realidade múltipla e híbrida.

O trabalho aqui apresentado foi construído e estruturado tendo como base a pesquisa narrativa sobre a performance do contador de história contemporâneo, tendo como foco o grupo Xama Teatro. A escolha pelo método não se deu de maneira aleatória, embora tenha sido feita ao longo do processo. Isso porque, da definição do objeto até a realização das transcrições das anotações para a construção do texto, fui percebendo o quanto havia de experiência em tudo o que estava fazendo e vivendo. Era, portanto, o estudo da experiência, das histórias que as pessoas vivem, das histórias representadas, o que me chamava mais a atenção.

Serviram como alicerce principal para a pesquisa os estudos de Claudinin e Connely (2011) sobre a pesquisa narrativa como forma de compreensão da experiência, tanto do pesquisador quanto do objeto. Nesse sentido, a interação entre as experiências do pesquisador e as do pesquisado é uma das mais importantes características deste trabalho, pois a investigação acabou por me conduzir ao lugar das minhas próprias experiências, das minhas próprias histórias.

Conforme será apresentado no decorrer do trabalho, principalmente no capítulo três, denominado “Magia e felicidade: a alegria do encontro”, veremos como as histórias compartilhadas nas oficinas e em outros momentos com o Xama Teatro forneceram vislumbres e roteiros incríveis para o futuro da pesquisa, pois, na perspectiva da pesquisa narrativa, durante o passo a passo da jornada, “são também as histórias dos pesquisadores que são abertas para o pesquisar e o recontar” (CLAUDININ; CONNELLY, 2011, p. 96).

Nesse percurso que se iniciou no ano 2010, a partir do grupo de pesquisa sobre contadores de histórias, foram registradas as realizações de cada encontro até o fim do referido ano e também as experiências pessoais e compartilhadas em quatro oficinas ministradas pelo Xama Teatro em 2010 e em 2011, quando ingressei no mestrado.

Através de fotografias e filmagens realizadas durante as apresentações dos espetáculos, pude registrar e analisar os trabalhos, tendo como foco a investigação em torno da performance. Mesmo diante do entendimento de alguns teóricos de que “é preciso tomar distância para ver melhor” (BEAUD, 2007, p. 10), a proximidade com o objeto possibilitou o desenvolvimento de uma observação participante, haja vista o envolvimento direto com o trabalho realizado pelo grupo.

Uma parte significativa das conclusões da pesquisa foi feita a partir de entrevistas gravadas durante as viagens de circulação dos espetáculos, nos encontros de ensaios no Casarão Angelus Novus⁸ e por meio de redes sociais.

Por uma questão de uniformização, no desenvolvimento do texto, tanto uso a expressão “novo contador” como “contador contemporâneo” para me referir ao contador de histórias emergente nas cidades no século XXI. Esta referência se faz necessária para diferenciá-lo conceitualmente do contador tradicional benjaminiano.

Nesta perspectiva, haja vista todas as considerações que foram feitas até aqui e que serão retomadas adiante, além da introdução e das considerações, a pesquisa foi dividida em quatro capítulos: 1) A palavra em movimento; 2) A palavra e a ação intempestivas; 3) Magia e felicidade: a alegria do encontro; e 4) Performance.

No primeiro capítulo, intitulado *A palavra em movimento*, discorro sobre o processo histórico que, no século XX, levou ao desaparecimento dos contadores de história dos grandes centros urbanos. Delineando conceitualmente as narrativas orais e os aspectos essenciais dos contadores tradicionais, tendo com fundamento as concepções de Walter Benjamin, apresento a conjuntura política e social que, a partir dos anos de 1960, intensificou as rupturas nas estruturas da sociedade europeia e que repercutiram fora dela, mostrando ainda que movimentos contraditórios, como a Revolução Cultural⁹, estão no cerne da retomada da palavra pelos contadores nas cidades.

No segundo capítulo, *A palavra e a ação intempestivas*, passo a definir o perfil que caracteriza os novos contadores de história ou contadores contemporâneos. As mudanças no *status* social dos contadores, as novas relações com o público, as novas possibilidades de uso do espaço. Aqui aparecem pela

⁸ Atual sede do grupo Xama Teatro, localizada no Beco Catarina Mina, na Praia Grande, centro histórico de São Luís. O espaço é compartilhado com o grupo Cena Aberta e recebe periodicamente espetáculos, oficinas e mostras artísticas.

⁹ Em maior ou menor proporção, dependendo das bases socioeconômicas, representou profundas mudanças nas relações sociais em todo o mundo. A família centrada no casamento, na superioridade do marido em relação à esposa, do pai em relação aos filhos e o privilégio das relações sexuais entre os cônjuges sofreram fortes abalos, dando espaço a outras formas de relacionamento. Todas essas mudanças se situam dentro de uma tomada de posição dos jovens, que, a partir da segunda metade do século XX, criaram novos padrões de conduta e comportamento. Segundo Schechner (2012), mais que uma época, os anos sessenta são um conceito marcado por um tipo de pensamento utópico, pelo sentimento positivo com relação às mudanças.

primeira vez os conceitos de performance referenciados por Paul Zumthor, assim como a relação entre teatro, performance e a prática dos novos contadores.

A partir do terceiro capítulo, *Magia e felicidade: a alegria do encontro*, passo a descrever o campo de pesquisa a partir da minha própria inserção no grupo Xama Teatro. Descrevo as experiências anteriores que me instigaram a investigar a prática dos contadores de história e que me levaram ao objeto. O capítulo mostra um olhar de dentro, desde as reuniões no grupo de pesquisa, nas oficinas/laboratórios de formação realizadas pelo Xama Teatro até a participação como contador do próprio grupo.

No quarto e último capítulo, *A performance: entre corpos, espaços e vozes*, relato a influência da pedagogia do teatro e da licenciatura na pesquisa, procuro reconhecer os procedimentos performativos trabalhados pelo grupo Xama Teatro no espetáculo *A carroça é nossa*. Identifico os diversos componentes da performance que caracterizam o grupo Xama Teatro como um grupo de contadores de história contemporâneo. Aponto, ainda, as relações entre o contador e sua palavra através dos aspectos sensoriais e corporais em estado de representação.

Para substanciar o trabalho, foi necessário um levantamento nos arquivos do grupo Xama Teatro em busca de imagens, vídeos, textos de espetáculos, *folders* de seminários e anotações sobre os processos e concepções teóricas do grupo. Por meio de entrevistas formais e informais, foi possível conhecer as teorias e os autores que têm norteado as produções e os estudos do Xama Teatro e, a partir deles, descrever os procedimentos realizados no processo de criação dos espetáculos. Embora descreva e aponte referências teóricas, a análise e observações sobre o espetáculo *A carroça é nossa*, tendo como base a performance, estão presentes no capítulo quatro e foram realizadas a partir de uma excursão com o grupo durante a circulação do espetáculo em junho e julho de 2013.

1 A PALAVRA EM MOVIMENTO

Somente palavras que andam, passando de boca em boca, lendas e cantos, no âmbito de um país, mantêm vivo o povo.

N.F.S. Grundtvig¹⁰

Na primeira metade do século XX, Walter Benjamin, em seu ensaio *O narrador* (1994), trouxe à tona uma problemática que tem servido de base até os dias de hoje para analisar a condição do contador de história. Benjamin analisou o processo que, segundo ele, estaria levando ao desaparecimento dos contadores de história. O tempo em que ele teorizou, o período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais (1919-1939), justifica de alguma maneira o caráter pessimista com que tratou essa questão. Em um cenário de profundo desespero e desesperança, a volta para casa dos soldados que sobreviveram ao campo de batalha é uma volta silenciosa, já os homens não queriam mais falar. A Europa não imaginava que a guerra duraria tanto e que seus efeitos seriam tão devastadores, tanto que “(...) para os que cresceram antes de 1914, o contraste foi tão impressionante que muitos (...) se recusaram a ver qualquer continuidade com o passado. ‘Paz’ significa antes de ‘1914’: depois disso veio algo que não mais merecia esse nome”. (HOBSBAWM, 1995, p. 30)

As dores, cauterizadas nas lembranças, traumatizaram não apenas os soldados, mas também os sobreviventes dos campos de concentração. O silêncio dos “vencidos” faz pensar na sua própria necessidade de estabelecerem novas relações de convivência com os vizinhos e os amigos que de alguma forma se omitiram durante os processos de deportação. Também, no sentimento de vergonha ou de medo, assim como “em querer poupar os filhos das lembranças das feridas dos pais” (POLLAK, 1989, p. 6). Em meio a tudo isso, algo não tão evidente quanto aquilo de que se queria esquecer: o passado era algo que os europeus não queriam mais lembrar.

A Guerra¹¹ não os havia deixado mais ricos. Ocorreu o contrário, já que ficaram mais pobres econômica e espiritualmente. A experiência estratégica da

¹⁰ Poeta dinamarquês, citado por Michel de Certeau na epígrafe do capítulo X, *A economia escriturística* do livro *A invenção do cotidiano*.

guerra, para Benjamin, foi desmoralizante e sem paralelo. A guerra expôs a fragilidade do homem: sem teto, sem forças, sem expectativas, e agora pobre, pobre de experiências comunicáveis. Uma pobreza que se sobrepôs de maneira angustiante ao próprio homem. (BENJAMIN, 1994.)

Ao lançar a atenção sobre as discussões que envolvem o narrador benjaminiano, exaurido pela guerra e pela polarização do progresso como propulsor da vida humana, é necessário reconhecer seus caracteres indispensáveis, sua ligação com a memória e a tradição, redimensionando, assim, o contexto que o separa dos contadores de história contemporâneos, nas gerações seguintes.

1.1 O dono das palavras

O narrador (de Benjamin), portanto, “é aquele que tem um saber oculto da conjuntura de uma época destituída de memória e expectativas” (MATOS, 2001, p. 12). Por essa razão, a narrativa tem para o narrador uma qualidade arqueológica. Ela o mantém vinculado ao seu passado, à sua história. História que, na época moderna, “não mais se compôs das façanhas e sofrimentos dos homens” (ARENDT, 1979, p. 25).

Na pobreza de experiências comunicáveis, estão as questões mais importantes levantadas por Benjamin a respeito do contador de história. Por mais familiar e próximo que pareça, para ele, esse contador está cada vez mais distante, em vias de extinção, isso porque a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994). Segundo o autor, essa sabedoria está desaparecendo na sociedade moderna. A nova conjuntura isola o indivíduo, impedindo-o de intercambiar ideias e preocupações e de dar e receber conselhos. Por isso mesmo, Benjamin pergunta:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje por um provérbio oportuno? Quem tentará sequer

¹¹ Uso a palavra “Guerra” para me referir ao período que compreende a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, assim chamado por Eric Hobsbawm, no livro *A era dos extremos*, de *A era da guerra total*.

lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p. 114)

A narrativa de tradição oral, transmitida de geração a geração, carrega a sabedoria dos tempos mais distantes, em um processo de captação e transmissão contínuo no qual quem ouve e quem conta recebe o duplo efeito de ensinar e também aprender. Essa é a dimensão utilitária e objetiva da verdadeira narrativa. Se por um lado a informação pura e simples tem a natureza de mastigar as coisas, por outro a narrativa tem como característica especial deixar pensar, ruminar, refletir sobre o que foi dito e interpretar livremente. Contar histórias como elas devem ser contadas, para Benjamin, é contar com o peso e a autoridade liberados pela tradição que conserva no tempo a força da experiência.

Se, para Benjamin, o surgimento do romance levou as pessoas ao isolamento, haja vista que o romance é essencialmente vinculado ao livro – um mal inerente ao viver em uma cultura dominada pela escrita – e ao desmerecimento da palavra falada, outro processo também tem contribuído para o desaparecimento dos contadores de história tradicionais nas comunidades rurais. Esse processo teve início após o advento da televisão e tem imprimido um ritmo de isolamento ainda maior, por ocupar o lugar do contador, cerceando as conversas e aprisionando a atenção das pessoas. Um contato frio, distante e sem vida. Não é sem propósitos que as principais novelas começam no início da noite, quando o dia, já no fim (na “boca da noite”), inspirava as velhas histórias.

Além disso, a ausência das conversas entre vizinhos e amigos causou um desarranjo muito forte sobre o conceito que as comunidades têm a respeito de assuntos diversos. A opinião, antes produzida e compartilhada no cruzamento das ideias e impressões, passou a ser ingerida crua e fria, através dos meios de comunicação de massa. Segundo Duarte Jr:

desta forma, nos dias que correm é bastante comum saber-se dos acontecimentos do próprio bairro onde se mora muito mais através dos jornais, rádio e televisão do que por meio da conversa com vizinhos e outros habitantes do local (DUARTE JR, 1997, p. 44).

Diante disso, o que pensar da revolução provocada pelas mídias digitais? No século XXI, com a massificação da internet, os *tablets* e os *smartphones* ocupam um espaço destinado à escuta e aos relacionamentos familiares. Conectados em redes artificiais, os jovens ou adolescentes, quando saem, por exemplo, para namorar ou se divertir, gastam o tempo e a oportunidade do carinho e do abraço postando fotos e comentários daquele programa. Perde-se, na falta de contato humano, o tesouro da vida social.

Ao acessar o *Facebook* ou o *Whatsapp* a pessoa que digita uma mensagem ou que vê imagens e postagens do outro, que pode estar em uma cidade distante, na mesma rua ou sentado no sofá ao lado, percebe que a quantidade de amigos conectados e disponíveis é bem maior do que a que ele mesmo poderia lembrar. A amizade e as trocas de experiências estão separadas por um clique do *mouse*, no cruzamento entre o aceitar e o recusar. Conectados e separados, só é possível saber dos outros aquilo que os perfis conseguem dizer. E eles não dizem muito.

A narrativa, porém, é tecida na própria existência do narrador e dele não pode ser dissociada. É dele que ela desabrocha. “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele (...) como a mão do oleiro na argila do vaso”. (BENJAMIN, 1994, p.205). A narrativa é, portanto, um trabalho artesanal, intenso, minucioso e cuidadoso, mesmo em um tempo em que tudo é breve, em que tudo tem pressa. Por isso, para Jean-Claude Carrère,

um homem normal talvez seja aquele que é capaz de contar sua própria história. Ele sabe de onde vem (tem uma origem, um passado, uma memória em ordem), sabe onde está (sua identidade) e acredita saber aonde vai (ele tem projetos e a morte, no final). Está, portanto, situado no movimento de um relato, ele é uma história e pode dizê-la para si mesmo (CARRÉRE, 1999 apud MACHADO, 2004, p.19).

Saber dizer de si é saber dizer de toda a coletividade, pois quem conta uma história não conta apenas a sua, mas também a de quem ouve. Em vez de distanciar e de isolar, aproxima. É a experiência do encontro. Dito dessa maneira, chega a ser chocante imaginar que a grande maioria das pessoas se relaciona tão pouco com o passado e, dessa forma, sabe tão pouco de si e tem dificuldades para

se projetar no futuro. Futuro esse a *Deus dará*, sem as marcas de outros que já andaram pelo caminho.

O ato de narrar é o ato de trazer à luz o conhecimento distante tanto no tempo como na tradição. É um testemunho tão complexo quanto aquele da língua escrita. O problema como já mencionei anteriormente, é que, nas culturas alfabetizadas o desdouro pela palavra falada é de certo modo inconsciente, já absorvido de tal forma que se torna inerente à própria sociedade. A escrita, por assim dizer, deixa para essa sociedade um rastro muito mais evidente e mais fácil de ser preservado. Essas vozes que hoje buscamos e que nos foram tiradas são, portanto, “(...) vozes múltiplas afastadas pela triunfal conquista da economia que, a partir da ‘modernidade’ (século XVII e XVIII), se titularizou sob o nome de escritura”. (CERTEAU, 2008, p. 221, *grifo do autor*).

Um exemplo disso ocorreu no século XIX, quando a História procurava se afirmar como ciência. Naquele momento – e é isso que traz o *status* de legitimidade ao conhecimento –, os historiadores tradicionais preferiam as fontes escritas por as considerarem mais verdadeiras e confiáveis. As fontes precisavam ter qualidades formais, fixas e físicas, ter um nível de precisão e resistência aos questionamentos, às dúvidas que fossem lançadas. Segundo esses historiadores, as fontes orais não possuíam essas características. Como a História também trabalharia com um tempo cronológico, medido pelo calendário, a precisão de datas e períodos presentes nos textos escritos traria mais objetividade e segurança.

Além disso, a evidência oral, o testemunho, a narrativa não eram considerados tão ricos como a escrita. Não é de se estranhar que todo período anterior à escrita tenha sido posto de lado e chamado preconceituosamente de “pré-história”, em uma clara alusão ao demérito da palavra falada.

Efetivamente, o que é oral não se insere no discurso do progresso e do moderno de uma sociedade que vislumbra construir a sua história, uma história escrita. Assim, a escrita separa o novo tipo de sociedade das vozes mágicas da palavra, estabelecendo uma larga fronteira entre escritura e oralidade.

Portanto, pode-se observar que o processo a que Benjamin se refere pode ter origem em um processo muito mais antigo, mesmo que hoje quase

ninguém se atreva a negar o papel das tradições orais na história da humanidade e que muitas culturas ainda sobrevivam tendo a oralidade como fundamento.

Para Paul Zumthor, entretanto, “já há muito tempo, com efeito, em nossas sociedades a paixão da palavra viva se extinguiu...” (2010, p. 9). Ao afirmar isso, o autor tem como base a sociedade medieval, cujas manifestações culturais não oficiais – isto é, fora do domínio e do controle da Igreja Católica – tinham como fundamento a palavra. O mesmo autor observa ainda a progressiva perda de significância da palavra durante os séculos seguintes.

Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é. (ZUMTHOR, 2010, p. 9).

Voltar à “parábola da vinha” descrita por Benjamin talvez nos ajude a voltar os olhos e os ouvidos à palavra. O pai que, antes de morrer, comunica aos filhos que, embaixo do campo pertencente à família, possui um grande tesouro, não é compreendido de imediato e, enquanto os filhos escavam e não encontram o suposto tesouro, percebem, na estação em que os frutos são mais abundantes, que o pai lhes falava da vida, da história, do trabalho e da experiência que deveriam ser preservados e cultivados. A herança que deveria ser transmitida. (BENJAMIN, 1994)

Por isso, mesmo com a repulsa comum, o momento da morte é sempre de extrema significância no processo de transmissão do saber. Na memória do homem prestes a deixar este mundo, as imagens, as vozes, os silêncios transmitidos em todos os gestos, os olhares e os sussurros evocam o saber, conferindo-lhe autoridade. Preservar, cultivar e transmitir revela a importância singular da memória nas narrativas tradicionais.

Ninguém, no entanto, ao lembrar, lembra sozinho. É no seio da sociedade, na vivência dos outros e de suas realizações que a memória é construída e as conexões são estabelecidas. Na família, estão nossas primeiras lembranças, que podem ser também a principal fonte de transmissão. Recorremos, portanto, com certa frequência a outros testemunhos para ratificar ou negar o que sabemos, mesmo que as pessoas não estejam presentes. Conosco, carregamos sempre uma quantidade enorme de pessoas que são nossas testemunhas. Elas estão sempre a

alimentar nossa memória, aguçando nossas lembranças. As lembranças que já temos se juntam a uma série de outras lembranças coletivas, que vão se ajustando no presente à medida que são despertadas. É esse eco que tem o poder de ultrapassar as gerações. Portanto, “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível”. (HALBWACHS, 2003, p. 31)

Em certo sentido, era isso que o pai, na parábola narrada acima, estava comunicando aos filhos: eu não estarei mais aqui, mas vocês podem continuar cultivando tudo isso por muitos anos. Além disso, ele estava também lançando a semente de uma árvore muito mais antiga que ele, cultivada por outros homens e que, seguramente, acreditava ser fértil e capaz de produzir novas sementes.

O repertório do contador tradicional é, portanto, um repertório anônimo que, ao contrário do que em um primeiro momento faz transparecer, confere força e autenticidade ao que é contado. Ele é um narrador onisciente, o dono da palavra que transmite.

O contador de história tradicional, ao ter contado a sua narrativa, não quer deixar perder o contato com os que o rodeavam, nem com os que o rodeiam. Não quer deixar sucumbir ao esquecimento essa continuidade da memória social fixada nas lembranças, sabendo que esse é indubitavelmente um fator preponderante do progresso humano, progresso esse fincado no respeito e na cumplicidade com o passado.

Pensando assim, a história repetida pelo contador não é apenas a sua, mas a de todos os homens. Os personagens que ultrapassam os obstáculos mais difíceis, que vencem o medo quando este parecia invencível, que se revigoram de esperança logo após o fracasso, que festejam e riem no dia da mais terrível batalha são para seus semelhantes exemplos distintos de perseverança, nos chamando a experimentar as mesmas possibilidades de ser ou não o que estamos vendo, quando a voz do contador nos faz despertar a imaginação.

Somos, portanto, construídos pelo passado que ouvimos. Embora distantes temporalmente, nós nos aproximamos através da memória. É a memória que possibilita um conhecimento crítico, deixando abertos os processos que levaram

a essa ou àquela construção da realidade, ao manter firmes os vínculos entre as gerações.

O advento da modernidade, em contrapartida, produziu indivíduos que, como acreditava Marcuse (1999), apareceram como sendo um *ser em si mesmo*, sem que sejam percebidos em relação à totalidade das pessoas. Na verdade, o ser moderno teria, segundo o autor, como característica inerente, essa falta de percepção de si mesmo no mundo, provocando o alargamento das distâncias e o fim da espontaneidade e naturalidade nos relacionamentos.

O sujeito moderno seria um sujeito condicionado, preso aos mecanismos coercitivos da ordem social estabelecida, ordem essa das relações instantâneas, destituídas de profundidade e afetividade. Isso representa a contundente perda das ligações comunitárias entre os indivíduos, conforme assevera Santos (2003).

As novas relações industriais, o vertiginoso crescimento das cidades como espaço central das relações entre as pessoas enfraqueceram os indivíduos em sua capacidade de escutar os outros, incidindo, dessa maneira, diretamente sobre toda a comunidade, agora também destituída de ouvintes. Segundo Yi-Fu Tuan, “as relações humanas em comunidades rurais tendem a se restringir a vizinhos e familiares; em contraste, em uma grande metrópole, as pessoas vivem em um mundo de estranhos” (TUAN, 2013, p. 14).

Esse estranhamento que Tuan (2013) menciona é uma espécie de síndrome que se sobrepõe a quase todos os espaços de convivência social da cidade. Nas casas e apartamentos construídos, o sentido de lar e acolhimento é deixado de lado, em nome da funcionalidade e barateamento dos custos de produção. Nas ruas, meras rotas de passagem de veículos conduzidos por pessoas apressadas, perde-se a oportunidade do reconhecimento e da identificação próprios.

A memória, em contrapartida, teria a função de recuperar os sentimentos não contaminados pela modernidade. Ela seria capaz de trazer para o presente aquilo que não foi coagido pela sociedade industrial. Uma espécie de tomada de poder do indivíduo frente àquilo que o devora, um escape diante da convencionalização e mecanização da experiência e da própria vida (SANTOS, 2003).

A modernidade confundiu a transmissão do significado com a transmissão da informação. Ao privilegiar o isolamento, destituiu o indivíduo de sua capacidade de compreender e de se expressar frente ao mundo. A interação que só é possível através do contador – que transmite, sobretudo, aprendizado – não é (ou era) possível nas grandes cidades. Ao contrário, é perceptível, e cada vez mais perto, o pobre vislumbre do declínio de tudo que lhe corresponde. Em suma:

Na informação não existe experiência. Não existe, portanto, memória, como a ligação entre a compreensão e a interpretação posterior das ações dos homens do passado e o legado que se deixará aos que vierem no futuro. São pelas reminiscências que se constrói e se efetiva a história (VIGANÓ, 2006, p. 104).

A impossibilidade da sobrevivência do contador de história nas grandes cidades pode ser compreendida e justificada se observamos a análise que faz Benjamin da obra de arte. Para ele, ela teria se emancipado tanto do ritualismo quanto do significado, que advém exclusivamente da experiência. Isso porque, além de tudo, a modernidade substituiu a contemplação por novas formas que não valorizam a relação íntima entre experiência e expressão. Para o contador, isso se resume no fim da sinestesia entre o presente e a tradição, quando um provocava o outro (SANTOS, 2003).

Essa franca atividade do passado no presente é que mune o contador tradicional. O passado não está completo em si, não estabelece apenas as ligações com o presente, mas coexiste com ele. Ao contador de história, portanto, pressupõe-se a tarefa de descortinar o *acordo secreto* entre as gerações. Porém, em Benjamin, ele está sendo detido pelo fluxo contínuo do progresso, responsável pelo seu desaparecimento e morte, responsável pelo homem cada vez mais individual que responde exclusivamente por suas ações e reforça cada vez mais a perda de identidade e conexão com os seus semelhantes.

1.2 Por trás das barricadas

O processo contraditório do domínio do progresso nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial faria Benjamin se chocar ainda mais, caso tivesse tido a oportunidade de vivenciá-lo¹². O novo ciclo de prosperidade propagandeado em todos os cantos foi vendido como o tempo em que nunca os homens estiveram tão realizados.

A grande prosperidade das economias capitalistas mais desenvolvidas da Europa – embora essa prosperidade jamais tenha chegado à casa da maioria da população mundial, exposta apenas ao atraso e exclusão – passou à história como a *Era do ouro*¹³. Neste ponto, é necessário reafirmar: ela, de fato, foi sem paralelo, pois para trás estavam os anos nefastos da catástrofe. O sucesso da humanidade, a partir desse momento, em certo sentido, passa a ser medido pelo quanto ela podia se distanciar do passado. Para Hobsbawm, entretanto:

A mudança social mais impressionante e de mais longo alcance da segunda metade deste século e que nos isola para sempre do mundo do passado é a morte do campesinato. Pois desde a era neolítica a maioria dos seres humanos vivia da terra e seu gado ou recorria ao mar para a pesca. (HOBSBAWM, 1995, p. 284)

O campo se esvaziou e, já nos anos de 1980, quase metade da população mundial não residia mais lá. Hoje são menos de trinta por cento nos países em desenvolvimento. Em contrapartida, as cidades crescem em um novo ritmo e o mundo caminha para um nível de urbanização como em nenhum outro momento.

Os novos conjuntos habitacionais, *oferecidos* às massas de operários e ex-camponeses, foram erguidos do dia para noite, usando-se também os mesmos

¹² Por causa da sua origem judaica e também por suas relações com o Marxismo, Walter Benjamin foi perseguido pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Morreu em 1940, um ano após o início da guerra, durante a fuga para a França.

¹³ Em *Era dos extremos*, Eric Hobsbawm usa a expressão *Era do Ouro* para se referir aos primeiros anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, que terminou em 1945, e o início dos anos de 1960. Comparando com os anos anteriores, nesse período, as principais potências capitalistas europeias e o Japão aumentaram sua produção industrial, aumentando com isso o nível de emprego e consumo da população.

métodos da produção industrial, ampliando o modelo de produção em série para outros setores. Por outro lado, a incrível especulação imobiliária fez encarecer o preço da moradia a patamares exorbitantes. Ironicamente, aqueles que podiam ocupar as terras abandonadas no campo – principalmente os de classe média – se sentiam mais perto do céu, por menor que fosse o contato com a natureza. Nos Estados Unidos, por exemplo, segundo Tuan, “nos anos 1950 milhares de nova-iorquinos – alguns ricos, outros pobres – utilizavam seus rastelos e enxadas em miniaturas para produzir um jardim na linha do horizonte” (TUAN, 2013, p. 8).

No século XXI, como parte do *marketing* do mercado imobiliário, proliferaram os *Eco Parks*, *Eco Greens* e *Villages*, condomínios construídos de acordo com o conceito de prazer e harmonia com a natureza. Ainda que essas benesses tenham sido construídas sobre rios soterrados e áreas desmatadas, acordar todas as manhãs com o cântico dos pássaros é um conforto (im)possível para aqueles que gastam suas vidas no agitado mundo das cidades.

O surto econômico da *Era do Ouro*, por sua vez, movido pela revolução tecnológica, mobilizava cada vez menos gente para as atividades de produção¹⁴. O uso das pessoas passava a ser cada vez mais como consumidores dos bens produzidos pela indústria alimentada pela constante propaganda da necessidade da novidade (bens materiais tecnologicamente avançados) como condição de ascensão, conforto e bem-estar. Uma mudança universal no paradigma do valor humano e da felicidade, que passou a ser associada àquilo que se podia comprar e ter.

Essa dissociação com o passado se tornou mais evidente no fim dos anos de 1960, com a explosão dos movimentos de contestação social, política e cultural da juventude em diversas partes do mundo. Os jovens que se manifestavam nas ruas não sabiam nada sobre a condição de seus pais, muito menos sobre a de seus avós. Eles desconheciam que, comparativamente, os tempos presentes eram verdadeiramente muito melhores do que os da guerra. Entretanto, “os novos tempos

¹⁴ Tuan (2013) concebe a ideia de que, nas cidades, os indivíduos são indiferentes à origem dos alimentos que consomem diariamente. A cidade seria classificada, portanto, de acordo com seu grau de afastamento da produção de alimentos e dos ritmos naturais da vida. Essa indiferença foi estabelecida a partir do momento em que a cidade se afastou do campo e modificou sua própria razão de existir.

eram os únicos que os rapazes e moças que iam para a universidade conheciam” (HOBSBAWM, 1995).

A nova cultura edificada nesse período fortaleceu a quebra de vínculos entre pais e filhos, pois, à medida que os adolescentes conquistavam maior liberdade e autonomia, aquilo que eles podiam aprender com os pais se reduziu e os papéis sociais foram trocados. A preocupação – admitindo-se que se pode falar em “preocupação” – é exclusivamente com o presente. O importante e essencial é vivê-lo com toda a intensidade, o que pode significar viver *por conta própria*.

Por mais fortes que fossem os laços de família, por mais poderosa que fosse a teia de tradição que os interligasse, não podia deixar de haver um vasto abismo entre a compreensão da vida deles, suas experiências, e as das gerações mais velhas. (HOBSBAWM, 1995, p. 323)

Não havia como compreender os mais velhos mesmo quando estes saíam das reticências e estavam dispostos a falar, pois, como já comentamos anteriormente, depois de tantos horrores, os homens estavam mais calados. Porém, o espírito desse momento não se consterna em rejeitar o estilo de vida dos pais, de se mostrar em todos os sentidos diferente, solto e informal. O mundo dos valores e das tradições do passado se tornou um mundo estranho. Suas regras passaram a não fazer mais sentido, haja vista que agora os filhos conheciam mais que os pais.

O drama das tradições e valores desmoronados não estava tanto nas desvantagens materiais de não ter os serviços sociais e pessoais outrora oferecidos pela família e pela comunidade (...). Estava na desintegração dos velhos sistemas de valores e costumes, e das convenções que controlavam o comportamento humano. (HOBSBAWM, 1995, p. 334).

As convenções que ligavam, antes de tudo, o saber à experiência e que faziam da juventude a estação em que o que haveria de vir era fertilizado pela sabedoria dos mais velhos foram desfeitas tão rapidamente que a sociedade não conseguiu dimensionar os seus efeitos e não soube como se proteger diante das novas e frágeis relações.

Quando menciono a contradição de todo esse processo que envolve os anos imediatamente posteriores à guerra, estou sinalizando que, mesmo diante de tantas fragmentações que parecem confirmar, como uma profecia, o apocalipse das

relações afetivas e dos relacionamentos comunitários, a palavra começa a voltar às ruas, emergindo por trás das barricadas, motivada por esse amplo processo de contestações que varreu a Europa, os Estados Unidos e repercutiu em todo o mundo, tendo como protagonistas jovens e adolescentes procedentes das recém-alfabetizadas classes médias urbanas.

Categorizo o movimento como contraditório porque o mesmo processo de urbanização, o epicentro das agitações que fizeram do contador um personagem raro nas cidades, em uma nova conjuntura, vai também propiciar as condições para o seu reaparecimento. A aglomeração de pessoas, de pensamentos e idéias, contribuiu para tudo isso. Mesmo distanciados pela fragmentação dos antigos laços comunitários, os homens se aproximam por causas comuns, resultantes das novas demandas de uma sociedade próxima da ebulição.

Nas cidades, que por essência são uma das expressões simbólicas mais fortes da modernidade, todos os movimentos do seu interior se relacionam em combinações muito difíceis de ser compreendidas dentro de uma perspectiva generalizante. Não é possível dissecar esses fenômenos – fim e recomeço –, buscando uma lógica explicativa que determine causas e efeitos precisos, que contemple todos os seus elementos. Antes, porém, é preciso considerar que na cidade habitam poderes e identidades diversas que dificultam o controle e a explicação de práticas completamente imprevisíveis. A volta do contador de história nas cidades se insere nessa dimensão não programada da vida e das relações urbanas.

Portanto, se, por um lado, os jovens que participaram dos grandes movimentos dos anos sessenta contestavam toda ordem estruturante da sociedade até aquele momento, por outro também reivindicavam um lugar especial onde pudessem ter suas vozes ouvidas, um espaço onde pudessem expor as suas ideias e praticá-las. Mulheres, ecologistas, pacifistas e outros grupos aproveitaram o efervescente momento social e se lançaram às ruas com faixas e cartazes, pintaram os muros e, sobretudo, gritaram aos quatro ventos suas aspirações.

Percebo isso ao observar um dos slogans mais conhecidos e que exprimem com mais propriedade a veemência desses anos: “tomo meus desejos por realidade, pois acredito na realidade dos meus desejos” (HOBBSAWM, 1995, p.

325). É, sobretudo, o desejo humano de se sobrepôr à cultura dominante, de fazer prevalecer um caráter ilimitado de autonomia e liberdade diante das proibições e convenções, que faz o homem marchar e arcar com as consequências de fazer valer o direito de dizer e ser. Maio de 1968 representou o momento crucial e mais importante desse desejo.

Sobre isso observa Maria de Lourdes Patrini:

O movimento de Maio de 1968 foi uma revolta da juventude, o reflexo de uma crise mundial. Foi o reencontro de um movimento espontâneo de ação subversiva, de tipo revolucionária, que recusa, em princípio, todo aparelho político tradicional (...). Foram mais de meio milhão de jovens, de quinze a vinte quatro anos de idade, envolvidos em um movimento que nos anos seguintes se estendeu de um país a outro (PATRINI, 2005, p. 35).

Como se observa, são os jovens e adolescentes que estão no centro desse processo, e com eles uma série de bandeiras que solaparam as instituições mais tradicionais da sociedade. Principalmente a família e a igreja sofreram e balançaram diante das pressões vindas das ruas. A liberação sexual e as drogas foram as principais armas de enfrentamento, confrontando publicamente o que a sociedade e a cultura já haviam categorizado como inaceitável. Suas dimensões extrapolaram as fronteiras da Europa e se espalharam por outros continentes, ganhando força e repercussão sobretudo nos Estados Unidos.

Lá, as transformações na economia exigiram cada vez mais das pessoas qualificação educacional, aumentando a necessidade de formação superior. E, em praticamente todo o mundo, o número de pessoas no ensino superior aumentou vertiginosamente, algo incomum mesmo para a maioria dos países desenvolvidos da Europa. Esse crescimento do número de estudantes foi produto das demandas do mercado e também das famílias mais abastadas, que também viam nos estudos uma oportunidade de ascensão social. Nesse novo cenário, estudantes e professores passaram a constituir uma força política e cultural de extrema relevância, comunicando suas ideias muito além das fronteiras dos países de origem.

Com isso, no entanto, não tenho o propósito de fazer aqui um histórico detalhado de todas as nuances que envolveram o movimento de Maio de 1968, nem

de todos os aspectos sobre os quais ele repercutiu. Entretanto, desejo trazer à tona a sua fecundidade no que diz respeito à reativação da palavra nas ruas das cidades mais importantes do mundo, tendo como efeito direto o reaparecimento da prática dos contadores de histórias, agora nos grandes centros urbanos. Um fenômeno novo e que está no centro das novas discussões sobre o contador contemporâneo.

Para Patrini, a influência mais forte do movimento de Maio de 1968 sobre o reaparecimento dos contadores de história está na “produção de uma oralidade em reação às artes estabelecidas” (2005, p. 34). Mesmo porque, assim como muitas outras coisas estão se diluindo, as fronteiras entre o que pode e o que não pode ser considerado arte estão cada vez mais difíceis de ser estabelecidas. Isso significa que, à medida que diferentes segmentos sociais irão manifestar o desejo de se fazer ouvir, levando em conta as novas relações do indivíduo com o mundo, a palavra retomada nas ruas irá fertilizar o terreno por onde caminharão os novos contadores. Na verdade, novos caminhos estavam sendo abertos e percorridos.

O próprio conceito de “retomada” remete a uma situação de opressão e subserviência, na qual a liberdade de expressão e a criatividade estão sujeitas a poucos indivíduos. Ela traduz a ação de um novo posicionamento em favor de algo que originalmente era compartilhado com todos. Um processo de busca das vozes perdidas, evidenciado pelas muitas vozes e pela diversidade de insatisfações nos movimentos.

É importante também dizer que o renascimento dos contadores de história nos grandes centros urbanos acontece paralelamente ao avanço dos processos de ensino, como já mencionei anteriormente, da disseminação da educação básica e superior, tendo em vista a universalização do acesso à educação. Nos Estados Unidos, onde a renovação do conto aconteceu antes que na Europa, buscando propiciar um maior contato dos estudantes com a leitura, esse processo se deu dentro das bibliotecas, marcando dessa maneira mais um aspecto sugestivo desse movimento. A redescoberta do conto passará também pelo conhecimento da literatura escrita e irá saltar daí para os mais diversos espaços das cidades (PATRINI, 2005).

1.3 O livro e o riso

Tanto na Europa como nos Estados Unidos, multiplicaram-se os espetáculos e festivais destinados a um público crescente de espectadores. Cresceram também as publicações destinadas a divulgar esse trabalho, bem como as atividades educativas que visavam à capacitação de novos contadores. Entretanto, embora não haja consenso quanto ao local específico onde o conto oral teria reaparecido, é certo que o período entre fim dos anos de 1960 e o início dos anos de 1970 tenha sido o mais efervescente nesse momento inicial. Simpósios e colóquios dos anos de 1980 foram realizados com o propósito de discutir o impacto da volta dos contadores. Esses debates evidenciaram que, de fato, havia mais pessoas dispostas a ouvir histórias do que antes.

Segundo Patrini, as bibliotecas brasileiras, a partir dos anos de 1980, também desempenharam um papel fundamental na volta dos contadores. Patrini cita programas que se espalharam pelo país, como *A hora do conto*, por exemplo. A autora enfatiza uma nova funcionalidade dessas bibliotecas que passaram a destinar espaço e tempo para as práticas de contação, ampliando consideravelmente o público interessado em narrativas, principalmente nas regiões sul e sudeste do Brasil (PATRINI, 2005). Na década seguinte, programas desenvolvidos pela Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte, Minas Gerais, tornaram os contadores conhecidos nas comunidades onde os projetos eram desenvolvidos (MATOS, 2005).

No entanto, para a nossa compreensão, é muito importante considerar que, embora haja no Brasil um movimento urbano de renascimento dos contadores de histórias, e isso esteja em consonância com o que está acontecendo na Europa e nos Estados Unidos, os contadores de histórias nunca desapareceram por completo, principalmente no nordeste brasileiro e em outros redutos no interior. Nessas regiões, as narrativas orais são componentes fundamentais da cultura, aglutinando e divertindo o povo nas representações. Nesse contexto, a história e as tradições continuaram sendo transmitidas oralmente às gerações seguintes, nas praças ou no seio das famílias, constituindo também um forte elo de afirmação da identidade.

As festas populares, as cantigas, os repentes, o cordel¹⁵, o teatro de bonecos e a religiosidade, presentes na cultura popular brasileira, são essencialmente fundados na oralidade. Isso porque a experiência civilizatória do Brasil tem como base matrizes africanas e indígenas, cujos conhecimentos sempre foram transmitidos através da tradição oral. Nesse sentido, reconheço, neste trabalho, a oralidade como um fenômeno imprescindível e contemporâneo.

Nessas manifestações, o cômico é um dos componentes fundamentais; o sarcasmo e a ironia lembram em muitos aspectos o carnavalesco do medievo europeu, no qual o riso sobrepujava o sério ritualismo das oficialidades da religião, oferecendo uma interpretação do mundo paralela àquela que era apresentada pela cultura dominante. Os termos dos contratos pré-estabelecidos são assim driblados pela astúcia e esperteza popular, recodificados e dispostos a novos olhares.

Era o cotidiano que estava envolvido nessas representações, “uma forma especial da vida ao mesmo tempo real e ideal” (BAKHTIN, 2010), na qual os *atores* não deixam de ser aquilo que representam. Isso justifica a força do riso, tão presente e tão representativo. Ele também é uma forma de dizer, de contar, de fazer saber. Por isso, as pessoas riem de tudo. Riem da fome, da miséria, dos governos e da religião. Dessa maneira, o próprio povo faz adaptar à sua linguagem aquilo que via diante de si, transformando em resistência as imposições dogmáticas. Isso, portanto, não deixa de ser uma resposta às suas mais profundas inquietações e insatisfações.

Outra questão que desejo reiterar sobre o fenômeno que estamos estudando diz respeito ao reaparecimento dos contadores de história nos centros urbanos. Não trato especificamente do conto como gênero. Em um primeiro momento, na fase dita “pré-histórica” do conto, como venho apresentando, conto e mito se confundiam, haja vista que eram utilizados por sacerdotes e anciãos para justificar o que não era permitido à comunidade. A oralidade, nessa fase, era a técnica fundamental de transmissão do conhecimento.

Mesmo a partir do registro escrito e da “criação por escrito dos contos (...) quando o narrador assumiu esta função de *contador-criador-escritor* de contos, afirmando, então, seu caráter literário” (GOTLIB, 1985, p. 13), as tradições orais

¹⁵ Embora o cordel tenha origem na oralidade, é comum encontrar compositores especializados na escrita expondo seus trabalhos em feiras, bancas e também em *blogs* e *sites*.

continuam afirmando sua resistência entre os povos sem escrita. O aprofundamento nas pesquisas e a compreensão dos contos mostram que, acima dos detalhes quanto ao conteúdo das narrativas, é possível distinguir características gerais e comuns pela maneira como os contos estão organizados. Segundo Propp, “o que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua ‘história’ foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura (PROPP apud GLOTLIB, 1995, p. 29).

Mesmo os estudos sobre o conto de tradição oral e sobre os contadores de histórias tradicionais não são um fenômeno novo, pois remetem ao século XIX, momento em que inúmeras coletâneas de histórias escritas foram lançadas na Europa, dando oportunidade ao conhecimento sobre a vida e sobre o cotidiano de uma massa muito grande de camponeses e trabalhadores dos séculos anteriores.

Por fim, ao posicionar o olhar sobre o contexto que acabei de apresentar, posso identificar algumas características fundamentais na prática do contador tradicional. Em primeiro lugar, ele responde à insegurança provocada pelo que é incompreendido, evocando a sabedoria do que é antigo na memória dos povos; ele resgata as estratégias para superar a prisão e o medo do que lhe parece enigmático. Entendo também que há um compartilhar de autoria com a coletividade, pois é ela que justifica a precisão das palavras, a certeza de que aquilo que está sendo dito não são apenas palavras, mas é o caminho a ser seguido. Por fim, sua palavra não está presa às fronteiras da cultura ou da linguagem, haja vista que seu meio primordial é a palavra falada.

A permanência do contador de histórias tradicional no interior do país se contrapõe à sua carência nos centros urbanos. Por isso, reforço que o renascimento do contador de histórias é, sobretudo, um fenômeno urbano, que nasce das próprias contradições da urbanização e atua sobre ela, minimizando os seus efeitos. Pode-se dizer também que ele é uma reação à tecnologia e à modernidade, uma reação à separação e ao isolamento típicos das sociedades industrializadas. Não é de se estranhar que tenham partido dessas sociedades os primeiros gritos.

2 A PALAVRA E A AÇÃO INTEMPESTIVAS

“O pensamento criativo não é retilíneo, unívoco, pré-visível. É o objeto de uma ciência labiríntica.”

*Eugênio Barba*¹⁶

Em tempos de identidades fragmentadas e multifacetadas, a questão da identidade do contador contemporâneo aparece com importante relevo nos debates a respeito desse assunto, sempre tendo como endosso as fronteiras entre a prática da narrativa e a interpretação. Há quem entenda a diferença, no caso da interpretação, na simples presença de um diretor conduzindo o ator em cena, enquanto que, na narrativa, esse mesmo diretor seria o próprio texto (MATOS; SORSY, 2007). Portanto, ator e contador seriam sujeitos não conciliáveis na mesma narração.

Em contrapartida, entendo que essas separações funcionam muito mais como caráter de afirmação de identidade e como uma tentativa de os novos contadores se estabelecerem como diferentes do que, propriamente, como um valor estético. Segundo Cléo Bussato, “o que separa a narração oral do espetáculo cênico são marcas frágeis, quase imperceptíveis, já que os elementos constitutivos de cada uma delas são praticamente os mesmos.” (BUSSATO, 2006, p. 31).

As questões tratadas alimentam, no entanto, uma discussão de cunho teórico que ganha evidentes contornos através das práticas culturais de pessoas e grupos que operam no âmbito da contação de história e da narratividade. É o caso da nossa pesquisa, quando escolhemos o grupo Xama Teatro.

Sabendo que o contador contemporâneo recorre ao teatro e às suas técnicas e que, através delas, assegura a sua performance, é importante considerar que a performance, o teatro e a prática da narrativa se encontram em um cruzamento de diferentes linguagens e de fronteiras difíceis de definir. A figura do ator-contador, aquele que canta, dança e conta histórias, está no centro das discussões sobre a cena contemporânea. Por sua vez, como corolário das diversas

¹⁶ BARBA, Eugênio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010. P 132

transformações culturais processadas desde os fins do século XIX, o teatro da segunda metade do século XX absorve e reinstaura os signos das performances.

2.1 Performance, teatro pós-dramático e outras poéticas cênicas

Embora somente nos anos de 1970 a performance tenha se firmado como gênero artístico independente, podemos considerar que, desde o início do século XX, inúmeros experimentos foram realizados, sempre denunciando o distanciamento das artes da vida cotidiana das pessoas e preconizando a abertura de novos caminhos e de novas formas de se conceber o processo artístico.

Os primeiros cinquenta anos do século XX, se por um lado foram profundamente marcados pela terrível experiência da guerra, também foram caracterizados por novas formas de contestação e de insatisfação, manifestas através das artes. As rupturas que foram sendo processadas ao longo desse período envolveram “mutações radicais no modo de falar, escrever, cantar, pintar, esculpir, construir...” (BOSI, 2000, p. 45).

Os anos posteriores à guerra foram de extrema efervescência artística, principalmente porque foi nesse período que “as teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, as contribuições de Stanislavski, Dullin, Piscator, os escritos de Artaud” (GLUSBERG, 2009, p. 26) começaram a ser desenterrados e estudados e novos processos de criação foram sendo desenvolvidos, tendo como referência as experiências desses artistas.

Para que entendamos melhor, é imprescindível nos deter um pouco e refletir sobre o impacto que os movimentos vanguardistas tiveram sobre as artes europeias na primeira metade do século XX. Os expressionistas, por exemplo, ao lançarem seus questionamentos sobre o estilo de vida da sociedade burguesa, sobre o valor humano e sobre a exploração industrial, propuseram um olhar realista sobre a maneira como as pessoas viviam e uma representação mais profunda do inconsciente. Essa representação, mais focada em imagens dispersas, desfigurava a ideia da narrativa clara, concisa e encadeada. A dança de expressão, “um dos

aspectos teatrais essenciais do expressionismo” (LEHMANN, 2007, p. 107), lança sobre os gestos corporais uma intensidade comunicativa e afetiva que vai além da narração dramática.

Posteriormente, os surrealistas, influenciados pelo pensamento freudiano e pelo niilismo crescente, primaram pelo sonho e pelas fantasias do inconsciente para rejeitar a arte como era concebida até então. Por isso, tiveram grande influência sobre a performance e sobre as práticas teatrais mais recentes, diluindo as fronteiras entre ficção e realidade. Isso, sem falar dos dadaístas, que, embora por curto período, primaram pelo escândalo como maneira de expor à crítica o convencionalismo e o aprisionamento das artes.

Com isso, chamo atenção para o fato de que todos esses movimentos também se utilizavam da performance para questionar a concepção da arte estabelecida, haja vista que, até os anos de 1930, “a continuidade com o passado não foi tão obviamente rompida” (HOBBSAWM, 1995, p. 189), como será na segunda metade do século XX.

Vejamos, ainda, o caso de Antonin Artaud, que, na década de 1930, lançou o manifesto do Teatro da Crueldade¹⁷. As ideias de sacralização da representação, de valorização do gesto e do movimento em detrimento do texto, do uso tridimensional do espaço e do teatro como acontecimento único, não encontraram eco em seus contemporâneos. Isso porque Artaud insistia que o teatro como representação ritualizada deveria ter o poder de tirar a segurança do expectador, isto é, deveria carregar uma força de abalo, o que levaria os atores a provocarem e o público a experimentar um estado de transe.

Na experiência artaudiana, o teatro deveria romper os limites da representação tradicional, deveria “substituir o simulacro de uma representação por um acontecimento real em que a vida e a morte estariam em jogo” (ROUBINE, 2003, p. 169). O transe, ou vertigem, seria a única maneira de fazer o expectador deixar suas antigas referências e mergulhar naquilo que Artaud chama de Crueldade.

¹⁷ O Teatro da Crueldade é, segundo ROUBINE (2003), o núcleo irradiador da teoria de Artaud. O teatro do sacrifício deve ser entendido com uma experiência dos limites. Daí, a noção de Artaud do acontecimento único, sem repetição. Nele, o expectador está sujeito à transformação, à purificação, como quem está exposto ao fogo nos sacrifícios religiosos.

Nos anos de 1960, mais de uma década após a morte de Artaud,¹⁸ os seus textos começaram a ser revisitados, principalmente nos Estados Unidos, pelo *Living Theatre* e por Bob Wilson. Este último, banindo quase completamente o discurso articulado e sugerindo uma nova dimensão temporal dos movimentos, trouxe à evidência novas possibilidades discursivas em uma corporalidade teatral. O corpo, portanto, seria também portador e transmissor de uma palavra, extrapolando os limites de sua presença física em cena, meramente representacional, como era comumente apresentado, para um estado de não autonomia, conforme menciona Lehmann: “na estética de Wilson, o movimento em câmara lenta dos atores produz uma experiência muito peculiar, que põe por terra a ideia de ação. Tem-se a impressão de que os atores não agem por vontade e decisão própria.” (LEHMANN, 2007, p. 129).

O *Living Theatre*, por sua vez, em uma forma de ação política, levou o teatro para as ruas e construiu textos voltados para as performances, em vez de utilizar os textos dramáticos tradicionais. O centro do teatro, nesse sentido, foi deslocado para a performance, isto é, para a ação que estava sendo realizada e não para o texto.

Assim como Artaud, as teorias de Jerzy Grotowski assumiram um papel preponderante, tanto como precursoras da arte da performance como influenciadoras das novas estéticas teatrais. O teatro pobre¹⁹ de Grotowski também se propôs a discutir as finalidades do teatro e da presença física do corpo em cena. Segundo Roubine, “O ator grotowskiano, por um processo de despojamento rigoroso, deve renunciar a todos os artifícios tradicionais que dissimulam ou transformam seu corpo” (ROUBINE, 2011, p. 54). Essa relação entre o ator e o seu corpo tem como finalidade levar a um desnudamento diante do público, suprimindo

¹⁸ Durante boa parte dos anos de 1930, Artaud ficou internado em vários hospitais psiquiátricos da França. Entre 1930 e 1940, embora internado, manteve uma intensa atividade literária, escrevendo poemas e estudos teóricos, compartilhados através de cartas com o médico responsável pelo tratamento. Em 1948, foi encontrado morto em seu quarto no hospital de Paris.

¹⁹ O Teatro Pobre de Grotowski é uma experiência de redefinição dos objetivos do teatro, em contraposição ao teatro rico, cheio de recursos técnicos e materiais. O teatro pobre independe do cenário, do figurino, da música, da iluminação e até mesmo do texto, mas não pode prescindir da relação ator-espectador, diante do qual o ator se desvela de todos os artifícios capazes de produzir ilusão.

as distâncias entre eles, e isso pressupõe abrir mão do corpo como um instrumento de ilusão.

O corpo do ator grotowskiano deveria ser, pois, um corpo polifônico, portador de múltiplas vozes e múltiplos discursos. Amplificando suas ações, encerra nele mesmo uma teatralidade corporal e um estado de presença cênica, independente dos demais recursos utilizados.

Por conseguinte, a performance, gênero que tem o corpo como matéria-prima primordial, amplia sua utilização ao extremo de sua capacidade, para a concepção de “transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte” (GLUSBERG, 2009, p. 43). O corpo é apresentado como algo além de uma presença física, passando a ser um espetáculo em si mesmo, assim como indicavam Artaud e Grotowski.

Além de compreender que a arte da performance é o resultado de vários anos de investigação e experimentação de inúmeros artistas, de diferentes linguagens, que pretendiam desvelar os sentidos e a teatralidade do corpo, é preciso vê-la também como resultado de um processo conflituoso para libertar as artes do mimetismo e do artificialismo, desarticulando seus tradicionais mecanismos de funcionamento e, por fim, “abrindo novas possibilidades para aquela que é a mais sublime parte do homem, marcado por um mundo recém-saído da guerra e do holocausto atômico” (GLUSBERG, 2009, p. 27).

Portanto, é imprescindível que, ao tentar compreender o fenômeno da arte no século XX, nós nos reportemos à arte da performance como um movimento que em todo esse período se estabeleceu como uma espécie de “vanguarda da vanguarda” (GOLDBERG, 2006, p. 7), rompendo os limites e estabelecendo novas fronteiras a ser exploradas. Isso porque a performance irá dialogar com todas as artes e não deixará de utilizar seus recursos e signos quando for necessário.

Na performance se conjugam trocas profícuas com o teatro, a mímica, a dança, a música, a fotografia etc. É, por conseguinte, nesse campo fronteiriço que o teatro e a performance se relacionam. É nesse lugar que o teatro se “aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de autorrepresentação do artista

performático” (LEHMANN, 2007, p. 223). Conforme vimos mostrando, esse é um artista que trabalha com vários códigos ao mesmo tempo.

Estas referências não se relacionam, no entanto, com a forma teatral clássica, historicamente construída e que se tornou modelo do que convencionalmente entendemos como teatro dramático²⁰. Entretanto, elas incidiram sobre ele de tal maneira que podem ser consideradas como precursoras de um processo que levará à sua desarticulação e a seu esfacelamento.

Faltaria tempo e fugiria aos objetivos deste trabalho esmiuçar os fatores constituintes desse processo. Contudo, entendo ser importante frisar alguns pontos, além da resignificação do corpo pelas performances, em que novas representações estéticas (pós-dramáticas) passaram a conflitar com o teatro vigente e, a partir da década de 1970, promoveram uma ruptura nos modos de fazer e pensar teatro.

Antes disso, considero que não estamos diante de novos modos de representação necessariamente, mas de uma maneira nova de utilização dos signos do teatro, que emergem entre outros aspectos por uma emancipação do teatro da literalidade, ou seja, por uma insubordinação do teatro ao texto dramático. Uma mudança de perspectiva que alterou a relação hierárquica do texto sobre todos os outros elementos teatrais.

O trabalho do ator, por exemplo, estava a serviço de uma boa representação, assim como a cenografia e o figurino deveriam apenas materializar aquilo que estava sendo determinado no texto literário. Nesse aspecto, admitia-se um único sentido para o texto, ou seja, aquele que havia sido pensado pelo dramaturgo quando o concebeu. Essa relação se torna mais conflituosa a partir do momento em que a figura do encenador, com autonomia capaz de modificar ou dar outras possibilidades à interpretação, emerge no teatro moderno. No entanto, a sacralização do texto não foi interrompida de imediato, uma vez que nas formas modernas o teatro continua disposto a serviço do mimetismo e da representação.

²⁰ Brecht utilizou a forma “teatro dramático” para se referir à tradição teatral europeia. Pode ser pensado sob o paradigma da imitação e da ação, assim como da primazia do texto, em função do qual todos os outros elementos deveriam ser concebidos. “Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo ‘drama’, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como modelo do real” (LEHMANN, 2007, p. 26).

Em contrapartida, no teatro pós-dramático, se verifica um progressivo afastamento do texto do teatro, diante da premissa de que, nas formas primitivas do teatro, o ritualismo prescindia de um texto literário. Passa-se, portanto, a conceber o texto apenas como um dos elementos, dentro de um contexto amplo de signos. Portanto,

cabe constatar que o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de texto da encenação (...). Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação (LEHMANN, 2007, p. 143).

Um aspecto substancial dessa mudança diz respeito a outro ofício do teatro dramático: a construção de ilusões. Todos os elementos do teatro deviam se prestar a este serviço: fazer com que o espectador fosse transportado para outra realidade temporal e espacial. Tudo deveria estar muito bem camuflado, imperceptível aos seus sentidos para que ele não fosse, em nenhum momento, lembrado da irrealidade da experiência vivenciada. Isso significa que, em todos os atos do espetáculo, o espectador estava desprotegido diante daquilo que lhe é mostrado.

Não se trata de imaginar uma relação indolente do espectador diante do espetáculo, nem a suplantação da sensatez pelo ilusionismo. Porém, cabe considerar a superposição da ilusão como verdade artística, independente da concepção da verdade real e cotidiana. Segundo Lehmann (2007), ela se manifesta sob, pelo menos, três aspectos: o do espanto, diante do qual o espectador é tocado com algum elemento da realidade; o da identificação, com os atores e cenas; e da projeção de conteúdos, da experiência sobre o que é mostrado.

No teatro pós-dramático, assim como na performance, o corpo desfeticizado, desvelado de seus pudores e de suas inibições, extingue o espaço-tempo que separa o público do artista, dispondo-os simultaneamente na mesma dimensão. O corpo, por conseguinte, se projeta em uma realidade de não ilusão, ao mesmo tempo em que o movimento e o gestual adquirem, diante do observador, novas possibilidades semânticas, geradas pela articulação e pela integração de todas as partes, conforme Azevedo destaca:

Pois que o corpo do ator pós-dramático é, antes de tudo, um corpo carnal, visceral, em cores, tempos, lugares e temperaturas constrangedoramente reais. Corpo em suas culpas, medos, máscaras, transtornos de necessidades físicas que o acompanharão toda a vida, interrompendo um poema, impedindo um por do sol no mar, invadindo o palco e a platéia com sua impune e devassa existência. Existência deixada sem a proteção concreta da máscara, sem a sua cômoda praticidade de vestires e tirares (AZEVEDO, 2008, p. 128).

Portanto, o que se pode observar no terreno do teatro pós-dramático e da performance, é justamente o sentido de afastamento de tudo aquilo que essencialmente caracteriza o que se pode chamar de dramático, e, neste sentido, o horizonte conceitual ainda é bastante impreciso, ambíguo e de difícil reconhecimento.

Dessa forma, o ator pós-dramático, o performer, é caracterizado, também, por uma amplitude de processos e elementos cujos traços mais marcantes são a ambigüidade e a relativização. Suas referencialidades vão muito além do texto ou de sentidos culturalmente reconhecíveis, passando a evidenciar, acima de tudo, a corporeidade e suas qualidades expressivas, uma prática comum à performance e ao contador de história contemporâneo.

Por fim, quero destacar que no que se refere ao aspecto da prática narrativa dos contadores contemporâneos, a manifestação de um estado de presença é, sobretudo, o que evidencia a sua performance. Eles se colocam em uma posição, em que o ser e o estar assumem outras características, diferentes daquelas que são comuns no seu dia a dia, deixando de lado os comportamentos e condicionamentos ordinários e assumindo uma nova condição. A presença, por assim dizer, é essa nova condição não cotidiana, de força e energia recíprocas carregadas de intencionalidade.

2.2 Os contadores de história contemporâneos

Diante de tudo o que foi exposto até aqui em relação à autonomia da linguagem cênica, à performance e à presença, não há dúvidas, portanto, de que estamos diante de um fenômeno inteiramente novo, no entanto, é necessário reiterar

que o contexto da emergência dos contadores de história contemporâneos resulta de uma série de confluências históricas que foram sendo gestadas ao longo da primeira metade do século XX e tiveram plena emergência na Revolução Cultural da Juventude nos anos de 1960.

Os contadores contemporâneos se servirão de um acervo não verbal, fundamentalmente expressivo. Além da palavra, do grito e do silêncio, elementos essenciais no processo de comunicação e transmissão do conhecimento, o gesto, a mímica e uma série de elementos exteriores ao próprio contador comporão um novo leque de ferramentas e uma extensa teia de possibilidades, perpassando vários domínios e muitas linguagens.

Esses recursos, que também caracterizam o contador contemporâneo, vão desde instrumentos percursivos usados para marcar determinados momentos da narrativa, dando ênfase em alguma situação, como, por exemplo, suspense e alegria, até a composição da narrativa com partes cantadas pelo próprio contador ou por meio de sistemas eletrônicos de som, dependendo apenas da criatividade.

Mesmo diante da emergência dos novos contadores nas cidades e da assimilação e desenvolvimento de novas ferramentas expressivas, não considero que a prática do contador tradicional tenha sido superada ou tenha se desvanecido. A voz continua sendo, para muitos contadores contemporâneos, o principal recurso enfático, um elemento inegociável e insubstituível. Para esses contadores, isso implica na não aceitação de qualquer tipo de indumentária, elementos musicais ou cenográficos que chamem a atenção para qualquer coisa que não seja a palavra do contador.

Partindo da escolha do repertório, acredito que podemos compreender com muita particularidade outro elemento diferenciador destas duas categorias de contadores de história. Para os contadores tradicionais, a referência primária é o conto maravilhoso, extraído de fontes exclusivamente orais presentes na cultura. No conto maravilhoso, a sabedoria antiga é evocada para dar respostas aos problemas da vida e do cotidiano. Ele é caracterizado por grande mobilidade e pela pluralidade em razão da sua estrutura simples, conforme escreveu Nadia Gotlib:

Permanece através dos tempos recontada por vários, sem perder sua “forma” e opondo-se, pois a forma artística, elaborada por um autor, única,

portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade. (...) As personagens, lugares e tempos são indeterminados historicamente, não tem precisão histórica (GOTLIB, 1985, p. 18).

A fonte dos contadores contemporâneos, em contrapartida, é essencialmente escrita, pois “não receberam sua palavra como uma herança, não beberam da fonte da experiência coletiva” (MATOS, 2005). A grande maioria dos novos contadores retira suas histórias dos livros, mesmo que as histórias pertençam originalmente a uma cultura oral.

O forte indicativo da relevância que a literatura escrita tem sobre a prática dos contadores contemporâneos se deve ao papel que as bibliotecas desempenharam, tanto disponibilizando um acervo novo e diversificado, como servindo como palco das apresentações. Ao escrever sobre isso, Zumthor afirma que:

a arte de contar do novo contador, ao contrário da arte da tradição, exige uma passagem pelo texto antes de viver no ato de contar. O contador contemporâneo, oriundo de diferentes meios sociais, políticos e estéticos conhece as novas práticas culturais. Ele é um leitor antes de ser um intérprete, compositor e “*créateur*” (recriador). (ZUMTHOR, 2007, p. 149).

Essas novas possibilidades expressivas a que me refiro no transcurso do trabalho prescindem do tratamento dispensado pelo novo contador à literatura escrita. Dito de outra forma: antes de tudo ele realiza a decupação da estrutura narrativa do conto. Somente a partir desse exame é que o texto será revestido e adequado para ser repartido com o público de ouvintes.

Não há uma regra para isso, já que depende de cada contador encontrar a melhor maneira de apreender do conto seus sentidos mais expressivos, identificar a relação vivaz entre os personagens e seus feitos, para que, a partir desse ponto, possa realçá-la e fazê-la aparecer no momento da narração, dando vida a toda aquela sequência de ideias estendidas horizontalmente no texto escrito.

O caminho que se abre é o de uma estreita consonância entre o contador e seus movimentos, entre o contador e seus gestos, seus ritmos e a inflexão da sua voz, sobrelevados à medida que se estende o contato com o público e que este

retorna ao contador os olhares e a atenção. O texto, portanto, é reinstaurado e ganha um novo estatuto a partir da sua performance.

Logo, o contador contemporâneo possui uma maneira de contar que o vincula ao seu discurso, isto é, à sua palavra. Esse vínculo entre o contador e a sua palavra pode ser entendido através dos seus próprios elementos característicos no momento da narração. Seus gestos, sua voz, seus olhares, sua expressão corporal e sua musicalidade, conforme mencionei anteriormente, ligam-no à palavra que está sendo expressa no momento cênico da contação. Em suma, a poética dos contadores de história contemporâneos é constituída da singularidade da palavra e da performance, sendo que a performance é tanto elemento quanto principal fator dessa poética (MATOS, 2005).

Por entender a performance como a principal característica do contador contemporâneo, prática e fator determinante para a realização eficaz do conto na narrativa, entendo também que é ela que liga o contador ao receptor, que faz com que o contador tenha diante do ouvinte e de si próprio a identidade que o diferencia, que desperta, através do sopro criativo da voz, as imagens e os significados diversos. Assim, “performance é a ação vocal pela qual o texto poético é transmitido aos seus destinatários. Sua transmissão de boca em boca opera literalmente no texto, ela o efetua” (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Se a participação dos ouvintes nas narrativas do contador tradicional estava ligada a uma hierarquia social que definia os papéis dentro de uma comunidade onde os mais velhos possuíam a prerrogativa da transmissão da sabedoria, o contador contemporâneo, no entanto, estabelece uma relação discursiva com o público, usando procedimentos diversos: dialogando, brincando, jogando, estabelecendo vínculos de interação e troca com os que o ouvem. Ele proporciona ao público um ambiente de cumplicidade e liberdade no qual contador e ouvinte compartilham da mesma narrativa no momento em que ela acontece, conforme podemos observar na assertiva abaixo:

O contador contemporâneo interpreta suas obras diante de um auditório através de uma performance, no sentido pleno do termo, visto que essa interpretação inscreve-se dentro de uma teatralidade, na qual gestos e “mise en scène” ocupam um lugar capital. (ZUMTHOR, 2010, p. 149).

Efetivamente, o público do contador contemporâneo não é o mesmo do contador tradicional. Ele é tanto desconhecido como heterogêneo, não é fixo, mas determinado apenas pelo lugar da apresentação. Portanto, além das bibliotecas, os contadores contemporâneos estão em escolas, hospitais, centros culturais, praças e outros logradouros públicos, sempre ampliando esses espaços de contato entre o público e sua arte, realizando a obra de reaproximação do homem consigo e com o outro, refundando o reencantamento das pessoas diante das hostilidades e fragmentações sociais da contemporaneidade. De acordo com Machado,

“é nesse caos de começo de milênio que a imaginação criadora pode operar como a possibilidade humana de conceber o desenho de um mundo melhor. Por isso, talvez a arte de contar histórias esteja renascendo por toda parte.” (MACHADO, 2004, p. 15).

As possibilidades resultantes de uma (re) tomada de iniciativas em direção ao outro, têm, por conseguinte, implicações sobre todos os homens: na maneira de ver e conceber as perspectivas do futuro, na retomada da esperança como um fio que nos guia além do medo.

No entanto, as questões relativas às transformações estéticas que incidem sob a prática dos novos contadores, são extensas e, conforme já mencionamos anteriormente, contraditórias em muitos aspectos. O próprio conceito de performance, que perpassa este trabalho, está permeado de subjetividades, haja vista os diferentes ângulos de análises para esse conceito.

As questões tratadas, portanto, carregam uma série de complexidades relacionadas ao contemporâneo, a questões ordinárias, práticas e políticas da performance, porém, esse não é o interesse que a pesquisa quer tratar agora. A concepção aparece, no entanto, para reiterar a visão sobre ator contemporâneo, o ator performer.

Por fim, as questões expostas até aqui procuram refletir essas intrincadas relações conceituais em que se situam as teatralidades contemporâneas e a performance, e, demonstrar de que forma essas novas significações do processo teatral incidem sobre o novo contador. Por isso, achei por bem reiterar com maior profundidade, a estética presente em suas práticas narrativas.

3 MAGIA E FELICIDADE: a alegria do encontro

“A amizade é a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida.”

*Giorgio Agamben*²¹

A minha principal inquietude quando comecei a transcrever os resultados da pesquisa junto ao grupo Xama Teatro era como poderia produzir um texto que expressasse as minhas experiências e que desse conta de revelar a minha inserção no objeto. Não restavam dúvidas de que mais difícil que contar uma história seria recontar as histórias procedentes dessas experiências.

Eu gostaria que fossem evidentes os sinais de afetividade com tudo o que estava sendo desenvolvido, e que eles representassem de alguma maneira a desconstrução de uma equivocada visão de isenção e imparcialidade na pesquisa. Eu não queria escrever como se aquilo tudo não fosse comigo.

Por isso, a amizade aqui representada, que transpassa o texto, é na verdade uma (re) flexão na maneira de pensar, de ver a si mesmo e também o outro, (com) sentindo nas experiências uma curvatura que torna possível não apenas a convivência com alguns referenciais comuns, mas um compartilhar da própria existência e a liberação do controle de qualquer instrumento que nos destitua do contato corpo a corpo, do exercício da afetividade e da memória.

Nesta parte, portanto, a preocupação é a de apresentar o contexto da pesquisa em relação ao seu objeto e ao corpo de colaboradores. Devido à proposta metodológica de pesquisa, tornou-se necessário, como será visto adiante, que o pesquisador passasse a integrar o grupo, o que favoreceu qualitativamente o processo em si. Em face dessa particularidade, a narrativa será desenvolvida na primeira pessoa do singular, para evidenciar a inserção no objeto de análise.

²¹ No ensaio “O amigo”, do livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, Giorgio Agamben analisa a relação entre filosofia e amizade, referencia suas ideias em Aristóteles e Jacques Derrida, de quem foi amigo.

3.1 O filho do sapateiro

Enquanto subia o último degrau que dava acesso ao andar superior da casa amarela²², suspirei profundamente para abafar a timidez e o medo e disse: “Preciso que me ajudem a olhar”. Esse foi meu único pedido naquele setembro de 2010, quando iniciamos as discussões dentro do grupo de pesquisa sobre contadores de história²³. E eu realmente não sabia o que aguardar daquele novo começo. Não sabia como podia me posicionar diante de tantas coisas que vislumbraava sem ter a força para dizer.

Meu pedido não foi um grito desatinado ou desconectado da realidade. Eu já estava no 4º (quarto) período do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA e, mesmo com um leque incrível de novos conhecimentos e relacionamentos disponíveis, não sentia que havia me encontrado, pois não estava estudando ou fazendo algo que me desse prazer e fizesse sentido dentro do curso. Embora estivesse determinado a seguir novos caminhos, parecia procurar algo que estava ali tão perto, mas que eu mesmo não conseguia ver.

Não por acaso eu precisava de ajuda. Estava como o menino do conto *A função da arte*, descrito por Eduardo Galeano em *O livro dos abraços*. O menino não conhecia o mar, por isso seu pai cruzou todo o país para lhe proporcionar essa experiência. Depois de muito caminharem e as montanhas de dunas darem lugar à visão da imensidão do oceano, parecia não haver dúvidas de que a missão havia terminado. Nada seria necessário a não ser invadir aquela imensidão e ser invadido por todas as sensações que a descoberta podia proporcionar. “Quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: Me ajuda a olhar!” (GALEANO, 2009, p. 15). E este foi seu único pedido, mágico, intenso e tão cheio de significados quanto podem ser os encontros com o almejado e o com desconhecido.

²² A casa amarela era o nome dado pelos membros do grupo Xama Teatro à sua antiga sede, situada na Rua dos Prazeres, Centro de São Luís.

²³ Entre 2009 e 2010, o grupo de pesquisas Pedagogias Teatrais e Ação Cultural desenvolveu o projeto Ator-contador: a narrativa em performance. Entre outros objetivos, o projeto se propunha a investigar a performance do contador de história. Além de Gisele Vasconcelos e Renata Figueiredo, integrantes do grupo Xama Teatro, compunham o grupo Alysson Ericeira, Tereza Raquel Sousa, Marlucie Emily e Natália Pétrus, do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA.

O encontro com o Xama foi como encontrar um oceano diante de mim, algo que eu nunca havia visto, mas que por toda a vida havia sonhado. Sonhado, porque tendo nascido e vivido a infância no interior do Maranhão, não foram poucas as noites em que fiquei acordado na porta de casa ou de algum vizinho mais velho ouvindo as histórias mais fascinantes e intrigantes para a mente de uma criança. Homens sem cabeça – metade gente, metade bicho – que perseguiram pessoas que passassem em seus territórios; seres estranhos que moravam dentro do rio, o mesmo que olhávamos todos os dias ao colocar os pés fora de casa para brincar ou ir à igreja.

Muitas foram as noites embaladas por canções antigas e por histórias que cativaram minha imaginação por muitos anos. Histórias de aventura e valentia, histórias de bichos espertos, histórias de gente com quem eu convivia e olhava admirado, pensando na maneira espetacular como viviam suas vidas. Muitas dessas histórias até hoje fazem parte do meu divertido repertório, exaustivamente repetido, recontado, sempre como se fosse a primeira vez, carregado de risos e emoções que desabrocham no chão de cada encontro.

Tudo isso parecia despertar à medida que ouvia as narrativas no grupo de pesquisa, à medida que me alegrava e compreendia mais claramente o porquê de estar ali. Em um desses encontros, ousei perguntar: o que vocês acham que eu sou? “Um contador de histórias!” – respondeu Gisele²⁴ – “é isso que você é, um excelente contador de histórias. Quando você fala, isso transparece em você”.

Aquelas palavras evocaram uma relação antiga, íntima e familiar que até aquele momento não sabia que existia em mim. Era a ajuda que eu precisava. Embora estivesse diante do mar, como o menino do conto, não conseguia vê-lo sozinho. Era como se aquele mundo tivesse me abraçado e me convidado para entrar, um encontro repentino que já parecia marcado havia muitos anos. Diante dos meus olhos o passado e o futuro juntos, em um só tempo chamado presente. Um “presente” de memórias, sonhos e imagens diversas, literalmente sobrepostas a tudo o que eu havia pensado até então. No entanto, somente mais à frente pude entender que:

²⁴ Coordenadora do grupo de pesquisa, professora do curso de Licenciatura em Teatro e membro do grupo Xama Teatro.

Como pesquisadores narrativos, trabalhamos no espaço não só com nossos participantes, mas também conosco mesmos. Trabalhar nesse espaço significa que nos tornamos visíveis com nossas próprias histórias vividas e contadas (CLAUDININ; CONNELLY, 2011, p. 98).

Saí daquela reunião com uma certeza bem clara: eu precisava fazer algo com tudo aquilo. Tal riqueza precisava ser estudada e compartilhada. Decidimos que, assim como os outros componentes do grupo de pesquisa, eu precisava montar um projeto que contemplasse essas novas ideias. Esse projeto deveria englobar várias ações, dentre elas: a produção de um espetáculo com as histórias colhidas no interior; um programa radiofônico; um registro escrito das narrativas; provavelmente um livro; e um trabalho científico para ser publicado em uma revista acadêmica. Um turbilhão de possibilidades estava diante de mim e eu estava cheio de expectativas para caminhar.

Ainda em 2010, participei das oficinas de formação de contadores de história promovidas pelo Xama Teatro e, dessa forma, comecei a me aproximar de maneira mais sistemática e precisa do trabalho desenvolvido pelo grupo. Percebi que, além do trabalho de contação de histórias que já desenvolviam, estavam também interessados em despertar e capacitar novos contadores em diversos espaços sociais. Participaram das oficinas, além de contadores de história profissionais, atores, estudantes, professores do ensino fundamental da rede pública e privada, além de pais interessados em descobrir técnicas especiais para narrar as histórias que já contavam para seus filhos.

O jogo teatral *Por onde andaram os meus sapatos*, desenvolvido sempre nos primeiros momentos das oficinas, instigava as pessoas a falar sobre suas trajetórias de vida e sobre o que as havia levado até ali. As experiências compartilhadas tinham como foco mostrar a importância das nossas memórias e das histórias dos outros. E como fui aguçado, as memórias borbulhavam em mim.

Por meio de Peter Burke (2010), descobri que, na Europa do século XVIII, havia o que ele chama de *uma cultura sapateira*. Os sapateiros eram privilegiados por, em sua maioria, saberem ler e assinar os próprios nomes. Nas histórias, apareciam muitas vezes como distintos filhos de reis. E era assim que eu estava me

percebendo. Eu era o oitavo filho de um sapateiro, seu Clecy, que para mim sempre foi o rei das histórias e dos causos antigos.

Aos domingos, costumávamos sentar na porta de casa e, juntos, ouvíamos pelo velho radinho de pilhas os incríveis jogos do campeonato carioca dos anos de 1980. Ele, um botafoguense apaixonado, embora com muito carinho, fazia pouco caso da minha recém-nascida paixão pelo Flamengo e por seu craque franzino²⁵. Entre um lance e outro, contava as histórias de um Botafogo multicampeão. Amarildo, Vavá, Garrincha, Didi e, principalmente, um senhor chamado Nilton Santos, de quem vez por outra reclamava saudosamente por não estar em campo. Aqueles jogadores extraterrenos pareciam fazer parte da nossa família por causa da tamanha intimidade e respeito com que eram evocados em cada uma daquelas tardes. Nilton era um velho amigo, assim como os *cumpades* e os parentes que vinham sempre para tomar um cafezinho conosco.

Tantas vezes vi estudantes irem à nossa casa para que meu pai relatasse as coisas que ninguém mais lembrava. E ele com muita maestria trazia à luz os lugares e pessoas já há muito tempo distantes das nossas experiências. Por tudo isso, nessa nova empreitada, paulatinamente eu estava descobrindo que, de certa forma, foram suas histórias que me haviam feito chegar até ali. Neste sentido, entendo que:

a importância de se reconhecer a centralidade da experiência do pesquisador – do viver, contar, recontar e reviver destas experiências. Um dos pontos de partida na pesquisa narrativa é a própria narrativa de experiências do pesquisador, sua autobiografia (CLAUDININ; CONNELLY, 2011, p. 106).

Durante os fins de semana das oficinas, comecei a perceber a importância do corpo e do gestual para uma boa contação. O grupo insistia no desenvolvimento dessas habilidades, dando ênfase nos jogos que seguidamente eram propostos. Além disso, recomendavam que não dramatizássemos tanto as histórias, mas que déssemos ênfase aos aspectos narrativos, diferenciando dessa forma a contação de histórias de uma *pecinha*. Por fim, tive a minha primeira

²⁵ No final dos anos de 1970, Artur Antunes Coimbra, o Zico, despontou no Flamengo. Nos anos de 1980, conquistou quatro títulos de campeão brasileiro. Por seu corpo franzino, ganhou o apelido de “Galinho de Quintino”, uma referência ao bairro onde morou no Rio de Janeiro.

experiência como contador de histórias, narrando o conto *A galinha ruiva*, uma experiência única e inesquecível.

O relacionamento com o grupo foi crescendo à medida que participava de novas oficinas, que discutia os procedimentos no grupo de pesquisa e que acompanhava os ensaios dos espetáculos. Cada vez mais o Xama Teatro passou a despertar meu interesse como pesquisador, haja vista que três frentes de atuação do grupo estavam bem definidas para mim. O Xama era um grupo interessado: na pesquisa da prática de contação de histórias; na formação e na capacitação de novos contadores; e na produção e execução de espetáculos destinados a um público diverso.

Com um olhar mais atento, acompanhei os ensaios do espetáculo *Macaco, macaquice, macacada*, que seria apresentado no Teatro Artur Azevedo²⁶. Eram quatro histórias de macacos metidos em diversas situações, sempre com teimosia e esperteza. Em cada uma das histórias, percebi, além da importância da voz e do corpo, a função especial dos recursos não corporais que tínhamos em mãos. Estavam ali instrumentos musicais, bonecos, objetos sonoros diversos que ajudavam a dar ênfase às ações, além da caracterização dos contadores do grupo e dos recursos de luz e som do próprio teatro. Todos esses elementos, articulados e trabalhados em cena, aumentaram minhas indagações a respeito desse ofício que o Xama Teatro se propusera a desenvolver: contar histórias. O Xama Teatro estava se transformando em algo que ia além de uma simples fonte de informações, pois me ajudava a me descobrir nesse universo do contador de história, para vir a ser o próprio objeto de pesquisa de mestrado.

Tanto nos espetáculos como nas oficinas e no próprio grupo de pesquisa, o Xama Teatro proporcionava a todos aqueles que estavam envolvidos uma possibilidade de sair da condição de meros figurantes no cenário social e se posicionarem com protagonismo através da experiência artística do contador de histórias. Essa experiência é também política em sua essência, haja vista seu caráter transformador. Algo semelhante a isso é o que podemos depreender da citação abaixo:

²⁶ Construído no início do século XIX, o Teatro Artur Azevedo é o maior e mais importante teatro do Maranhão. Com uma boa estrutura, recebe espetáculos durante todo o ano. Em setembro de 2010, o Xama Teatro apresentou nesse espaço o espetáculo *Macaco, macaquice, macacada*.

Ao viver a experiência teatral despertamos a consciência de que somos agentes da própria história, pessoal e coletiva. Ao rememorar e contar nossas experiências, ou seja, ao nos tornarmos narradores, conscientizamos-nos dos seus possíveis significados, tornamo-nos senhores do nosso passado, definimos o sentido das nossas vidas, nos apoderamos do processo histórico (VIGANÓ, 2006, p. 103).

Por isso, quando parti para a construção do projeto de mestrado, não queria outra coisa a não ser descobrir as experiências dos professores dentro das escolas. Queria saber como eles estavam aproveitando o rico acervo de contos que estavam vivos nas bibliotecas e nas memórias das comunidades que circundam as escolas.

Eu atuava havia onze anos como docente e não possuía lembranças de ações dentro das escolas nas quais trabalhei que trouxessem ou evidenciassem as narrativas no universo dos alunos. O trabalho no Ensino Médio do Centro de Ensino Maria do Socorro Almeida parecia, no entanto, completar minhas indagações, pois, por se situar em uma área próxima à BR 135, na entrada da cidade de São Luís, e ser composta em sua maioria por alunos cujas famílias eram oriundas do interior do Maranhão, passei a perceber não apenas na sala de aula, mas também nos momentos livres que tínhamos com os alunos, a quantidade e a qualidade das histórias contadas por seus pais e avós. Histórias que estavam vivas em suas memórias.

O compartilhar dessas percepções nos encontros com o Xama Teatro, momento em que recebia indicações e sentia o mesmo *feeling* e deslumbramento, confirmaram, no entanto, que o próprio grupo deveria ser o objeto da minha busca. Era ali que estavam meus principais questionamentos, minhas perguntas frequentes e minhas possibilidades de resposta. Daí, passei a direcionar o meu olhar para o próprio grupo, buscando, agora, conhecer mais profundamente o processo de criação cênica e a performance concebida nesse fazer.

Quando fui convidado pelo Xama Teatro para compor o elenco do espetáculo *Contos da Floresta*, apresentado na Semana de Teatro no Maranhão, em abril de 2012, passei literalmente para dentro do meu novo objeto, usufruindo das mesmas experiências que se tornaram alvo dos meus estudos. Participei do processo de adaptação narrativa dos contos, das concepções corporais e gestuais

em cada história contada e, mais efetivamente, nos efeitos sonoros das ações em cada um dos contos.

Como parte da programação da Semana de Teatro no Maranhão, viajamos para a cidade de Monção, localizada a aproximadamente 240 (duzentos e quarenta) quilômetros de São Luís. Chegamos à noite, mas, pela euforia na cidade e pela calorosa recepção, tivemos um pequeno vislumbre da nossa responsabilidade. Era a primeira apresentação de um grupo de teatro na centenária história da cidade e a minha primeira vez como um contador de histórias. Essa experiência corrobora a importância da minha inserção no objeto, pois, “caso não estivéssemos ‘dentro’ e ‘fora’ do campo de pesquisa, mas apenas realizando (...) ‘etnologia relâmpago’, as histórias nunca teriam representado mais que um mero material para enfeitar textos de pesquisa” (CLAUDININ; CONNELLY, 2011, p. 104).

Tomamos um susto quando ouvimos o serviço de som da prefeitura municipal anunciando o espetáculo. Antes do horário marcado, o auditório da paróquia já estava abarrotado de crianças, jovens e idosos que também haviam participado da oficina de contadores naquele mesmo dia. Aplausos, risos, expectativas diversas foram cercando todo o ambiente à medida que as histórias iam sendo contadas. Ao terminar, abraços, cumprimentos, fotos e uma certeza: eu também fazia parte daquela história.

3.2 A luz do Xama

O passo suspenso no ar retira daquele que caminha a concreta possibilidade de tocar ao chão, torna o caminho uma realização muito além de lançar-se à frente. A dimensão que se abre diante das rupturas pode ser percebida (ou não), como o olhar numa fresta, que nos provoca a pensar as diferentes temporalidades do presente.

Entendo que a perspectiva de realização do grupo Xama Teatro, nas dimensões que envolvem os princípios norteadores da pesquisa, do espetáculo e do contador de histórias na contemporaneidade, conecta essas dimensões de tempo ao

vislumbrar um campo aberto e inexplorado, que desde os trabalhos na Cia Tapete tenta preencher.

A Cia. Tapete Criações Cênicas foi o embrião de inúmeros projetos desenvolvidos ainda hoje pelo grupo Xama Teatro. Além do repertório de contos que já eram trabalhados e apresentados pelo núcleo de contadores de história²⁷, a nova companhia trouxe consigo o programa radiofônico “Era uma vez”, transmitido pela Rádio Universidade FM, o monólogo “A Besta Fera: uma biografia cênica de Maria Aragão” e o espetáculo “A carroça é nossa”.

O trabalho de pesquisa e produção do grupo Xama Teatro tem como foco a performance do ator-contador. Isso pode ser observado tanto nos espetáculos já realizados pelo grupo, como nas oficinas de contadores de história que são ministradas periodicamente. As oficinas, por exemplo, são norteadas por dois níveis principais de trabalho: o primeiro é chamado de orgânico; e o segundo, de narrativo. Ambos foram concebidos tendo como fundamento o conto *O Segredo da Madeira*, de Doo Ling, mencionado por Regina Machado (2004).

O conto apresenta a história de um carpinteiro celebrado pela sua excelência na fabricação de móveis. Em um certo dia, quando foi inquirido pelo imperador sobre qual o segredo de tanta excelência, respondeu descrevendo o seu processo de trabalho. Antes de tudo, ele procurava reunir suas forças e levar a sua mente para um estado de tranquilidade, desconsiderando pensar em qualquer tipo de ganho. Após isso, conseguia ouvir sua voz interior lhe dizendo o que fazer. Logo em seguida, pegava o seu machado e saía para procurar a árvore ideal. Não escolhia qualquer uma, mas aquela em que conseguia perceber algo especial, que respondesse a sua pergunta: *o que eu tenho para você e o que você tem para mim?* Depois de retirar a árvore da floresta, trazia à sua memória todo o ensinamento dos seus mestres, aliando isso à qualidade da madeira. Para o imperador, a mesa ou qualquer outro utensílio feito por ele possuía qualidades mágicas. Para o carpinteiro, eram apenas o resultado de sua sabedoria e a paixão pelo que fazia.

²⁷ A Cia. Tapete Criações possuía três núcleos de trabalho: performances, espetáculos e contadores de histórias. A descentralização, que a princípio tinha como objetivo estender o trabalho do grupo, acabou levando ao distanciamento dos componentes e dos focos de interesse, culminando na saída de Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Maria Ethel e na fundação do grupo Xama Teatro.

Ao perguntar *o que eu tenho para você?*, o Xama Teatro propõe que cada um descubra o narrador que existe dentro de si, encontrando as ferramentas internas que serão necessárias ao contador de histórias, como a expressão corporal, a voz, o ritmo e a emoção. Esses recursos internos são primordiais para o prosseguimento da procura por essa excelência na narração ou pela presença cênica do contador.

A escolha do conto, assim como a escolha da árvore pelo carpinteiro, é o ponto de partida para o nível narrativo. Esse nível envolve uma relação de proximidade entre o contador e o conto a ser contado, trabalhando com os elementos da própria narrativa, como os personagens e os conflitos inerentes, em um processo de *internalização do conto*. Experimenta-se a narração direta e a indireta, assim como as duas formas juntas, explorando-se também as possibilidades rítmicas do próprio conto. Segundo Matos e Sorsy:

Apropriar-se de uma história é processá-la no interior de si mesmo. É deixar-se impregnar de tal forma por ela que todos os sentidos possam ser aguçados e que todo o corpo possa naturalmente comunicá-la pelos gestos, expressões faciais e corporais, entonação de voz, ritmo, etc. (MATOS; SORSY, 2007, p. 9).

Tendo como ponto de partida textos originalmente não dramatúrgicos, o Xama Teatro investiga e trabalha o processo de criação cênica em que narrativa e narrador seriam proponentes tanto da teoria como da prática. No teatro da atualidade, um processo ligado a novas perspectivas da narração oral.

Esse processo de experimentação, desenvolvido nas oficinas de contadores de história e nos espetáculos, realça a sintonia do grupo com as questões pertinentes ao teatro no contexto contemporâneo, em que é impossível um olhar que dê conta de responder a todas as questões, devido às complexidades e às descontinuidades da vida e das performances sociais. Portanto:

Apoderar-se de fragmentos textuais, considerá-los como obras em si mesmos, fazê-los render através da reflexão, mas também por meio de construções imaginárias, tudo o que eles podem não conter, mas produzir (UBERSFELD apud PUPO, 2005, p. 27).

Um exemplo bastante expressivo é o espetáculo *A Besta Fera: uma biografia cênica de Maria Aragão*. Com um texto construído a partir de depoimentos de amigos, do diário de prisão e de situações reais da vida de Maria Aragão, o espetáculo se utilizou do cenário, da iluminação e da música como meio de presentificar a experiência para o público, tão qual na memória, apresentando situações em que a história é contada pelo narrador em alguns momentos e, em outros, pelo personagem.

Para o grupo Xama Teatro, de acordo com o *release* do trabalho, o espetáculo é um monólogo que relata a vida de Maria Aragão, médica, líder comunista e ativista social. A infância pobre no interior do Maranhão e a obsessão pelos estudos levaram Maria Aragão para o Rio de Janeiro, onde se formou em Medicina. Envoltos em problemas familiares e emocionais, ela não abandonou as questões políticas e humanitárias, mesmo depois de presa e torturada pela Ditadura Militar²⁸.

Interpretado por Maria Ethel, o espetáculo foi contemplado com o prêmio Myriam Muniz e estreou no auditório da Praça Maria Aragão em 2008 e, no ano seguinte, conquistou o prêmio SATED como o melhor espetáculo. Em 2010, o projeto *Na Rota de Maria* circulou por cerca de 12 (doze) cidades do Maranhão que haviam sido palco da atividade política de Maria Aragão ainda em vida. Foi apresentado ainda em Santa Catarina, no Festival Vértice, em 2010; no Rio de Janeiro e em São Luís, em 2013.

Seguindo outra proposta estética, em 2010, o grupo Xama Teatro estreou o espetáculo *Macaco, macaquice, macacada*, que, como bem indica o nome, era composto exclusivamente por histórias de macacos. *O macaco e a velha*, um conto de domínio público; *O dia em que o macaco enganou a ouça*, de Ricardo Azevedo; *A onça e a cabaça*, de Daniela Schindler; e *História do Macaquinho*, de Bia Bedran. Todos esses textos fazem parte de uma literatura escrita.

Sem contar com uma dramaturgia, os contos foram reestruturados e adaptados, permitindo que duas contadoras brincassem com seus próprios recursos

²⁸ Em 1964, sob o pretexto de evitar um golpe comunista no Brasil, os militares depuseram o presidente Jânio Quadros e instauraram uma ditadura. Durante esse período, muitos opositores políticos foram perseguidos, torturados e mortos. Somente em 1985, quando um novo presidente civil, Tancredo Neves, foi eleito pelo Colégio Eleitoral, o governo militar chegou ao fim.

e jogassem com as possibilidades do texto. A performance construída nesse espetáculo partiu da identificação das condições e da energia inerentes a cada parte da narrativa, expondo a interação entre o corpo e a fala, expressa nas canções, gestos e sons. Nessa experiência de jogo e narrativa, segundo Regina Machado, “saltam do papel as diferentes ênfases, distinguem-se as qualidades, delineiam-se os propósitos narrativos, afirmam-se as diversas intenções, aprofundam-se as significações” (MACHADO, 2004, p. 56).

Sempre aos sábados e domingos, o grupo Xama Teatro também produz e apresenta o programa *Estação Era uma vez*, pela rádio Universidade FM, de São Luís. Voltado para o público infanto-juvenil, o programa é construído sob um formato simples. Os contadores de história, com o auxílio de um sonoplasta, gravam contos diversos, fábulas e lendas. Em 2010, o programa foi um dos selecionados pelo prêmio Roquete Pinto de fomento à produção de programas radiofônicos, passando a ser retransmitido pelas rádios associadas à ARPUB para todo o Brasil.

O trabalho do Xama Teatro com canais de comunicação como o rádio, por exemplo, reitera a transcendência dos contadores contemporâneos para as mídias eletrônicas. Essas passam a ser vistas também como ferramentas de educação na sociedade moderna. Dessa forma, as narrativas excedem os limites das rodas de conversa, das escolas, das praças e dos teatros, para compreender um público amplo e heterogêneo, que não compartilha dos mesmos espaços de vivência, mas sim de meios interativos de relacionamento.

3.3 Uma carroça em meu caminho

A compreensão da extensão e da amplitude do trabalho do Xama Teatro, a minha inserção como pesquisador e contador no grupo, e o sentimento compartilhado de assumir também ali uma identidade de contador de história são partes de todo um feixe de indagações e questionamentos que constituem a minha pesquisa. No entanto, além de tudo isso, o grupo Xama Teatro me dá as condições para analisar a performance do contador de história na contemporaneidade, sendo o espetáculo *A carroça é nossa* a principal referência para desenvolver esse trabalho.

O espetáculo *A carroça é nossa* foi apresentado pela primeira vez no dia 13 de junho de 2005, dia de Santo Antônio, na Casa de Nhozinho, no Centro Histórico de São Luís. A apresentação marcava o início da temporada de festejos juninos naquele espaço. Antes de adentrar ao recinto, *A carroça* circulou por várias ruas próximas, fazendo um cortejo e interagindo com o público com músicas e percussão. *A carroça* era uma espécie de miscelânea da qual os artistas iam tirando objetos cênicos e elementos típicos da cultura nordestina, como lamparina, máscaras e bonecos. Entre uma história e outra, os contadores brincavam com o público, usando trava-línguas, adivinhas, davam dicas de simpatias e entoavam cantigas populares.

Figura 1 – Estreia do espetáculo *A carroça é nossa*.



Fonte: Arquivo Xama Teatro

A partir de 2009, o espetáculo passou pela sua segunda montagem, com a chegada dos atores Lauande Aires e Cris Campos como convidados para a realização do projeto *A carroça na estrada*. Além da Semana de Teatro do Maranhão, em 2010, o projeto foi contemplado no edital de microprojetos do Ministério da Cultura em 2011, circulando pelos municípios de São José de Ribamar, Paço do Lumiar, Raposa e São Luís, todos no Maranhão. Embora em um novo formato, não havia ainda uma sequência lógica delineando o espetáculo.

Imagem 2 – Espetáculo *A carroça é nossa*. Circulação 2011.



Fonte: Arquivo Xama Teatro.

O atual formato de *A carroça é nossa* – que consiste no objeto de nossa pesquisa e análise sobre a performance no contador de história contemporâneo – começou a ser costurado em 2012 e, em 2013, estreou em São Luís. Mais uma vez premiado, o espetáculo circulou por várias cidades do Maranhão. Os personagens mudaram de nome e o espetáculo passou a ter uma dramaturgia mais concisa, com uma definição mais precisa dos personagens em relação à voz, ao corpo e ao gestual. As histórias como *Quem tem medo de Ana Jansen*, *A serpente da ilha* e *A lenda do boi de São João* permaneceram no espetáculo, sendo retiradas outras da montagem anterior.

Imagem 3 – *A carroça é nossa*. Teatro Itapicuruáiba. Julho de 2013.



Fonte: Arquivo Xama Teatro.

O elenco no momento em que estava sendo escrita a dissertação era formado por Lauande Aires, Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Cris Campos, interpretando Pedoca, Toinha, Cecé e Joaquina, respectivamente. O ponto de partida do espetáculo é um sonho que acompanha Pedoca há muito tempo. Nesse sonho, ele encontra uma carroça puxada por um burro que o leva para o lugar onde estão os seus sonhos. Pedoca, que trabalhava como porteiro da igreja, foi mandado embora por ter perdido todas as chaves, mas, ao sair da igreja, encontra uma carroça igualzinha àquela que havia visto. Depois de passar três dias e três noites na porta da igreja esperando pelo burro, que pudesse levá-lo, resolveu sair de lugar em lugar procurando pelo animal, mesmo não sabendo ao certo como ele era. A única coisa de que tinha certeza é que seu nome era Jerico Jericó.

No caminho, acabam se juntando a Pedoca, Toinha, Cecé e Joaquina, três mulheres com sofrimentos e desejos diferentes, mas que também se encontram na busca pela felicidade. Elas se juntam à carroça e, conduzidas por Pedoca, andam de lugar em lugar tentando compreender o enigma dos seus destinos. Entre uma parada e outra para consertar a sempre quebrada roda da carroça, compartilham

suas próprias histórias. Depois de muito tempo, compreendem que o burro que procuravam na verdade não é um burro, mas um boi, o boi de São João.

Pedoca, um sujeito esperto, sempre hábil com as palavras, recebeu o nome do Pedro por ter nascido no dia de São Pedro, um dos santos mais festejados na religiosidade popular nordestina. Seu sonho de encontrar o Jerico Jericó, o burro que o levaria para seus sonhos, faz dele um sonhador, sempre cheio de esperança e criatividade, símbolo da resistência e da alegria do povo frente à indiferença e às dificuldades impostas pela vida. Já Toinha, que nasceu no dia de Santo Antônio, saiu de casa em busca da felicidade e de um grande amor com quem pudesse se casar. No lugar onde morava, seus pretendentes não atendiam a seus desejos: uns eram homens comprometidos e outros de índole duvidosa.

Cecé, que recebeu o nome de Marcelina por causa de São Marçal, fugiu do orfanato em que morava em busca da sua família que sumiu e nunca mais deu notícias. Sua procura com força e fé representa o desejo de conhecer sua própria história e acabar a tristeza e a inquietude da vida. Por fim, Joanelha, que nasceu no dia de São João, saiu fugida de casa com medo do padrasto, que ameaçou arrancar sua pele depois que ela pegou uma dúzia de bananas, a única comida da família naquela semana. Desde então, nunca mais teve paz e sossego, sempre se lembrando do mal que lhe foi prometido. Durante o espetáculo, os personagens-contadores dançam, tocam, cantam e contam histórias.

Quem tem medo de Ana Jansen mostra a história da rica proprietária de terras e escravos que viveu no Maranhão no século XIX. A lenda diz que, por ter sido muito severa com seus escravos, Ana Jansen teria sido condenada depois de morta a vagar pelas ruas de São Luís em uma carruagem conduzida por homens sem cabeça. Aquele que encontra pelo caminho Ana Jansen oferece uma vela acesa, que logo se transforma em um osso de defunto. Amaldiçoado por ela, o recebedor da vela logo morrerá.

Em *A serpente da Ilha*, o grupo conta a lenda da enorme serpente encantada que mora no subsolo da Ilha de São Luís. Segundo a lenda, a cabeça da serpente se encontra na fonte do Ribeirão; a barriga, na Igreja do Carmo; e a cauda, na igreja de São Pantaleão. Como a serpente continua crescendo, no momento em que a cabeça se encontrar com a cauda, a cidade irá afundar.

A volta de Pedoca do Além, depois de morrer de susto por duvidar das lendas, é o gancho para o desfecho do espetáculo. Na fronteira entre a vida e a morte, Pedoca recebe a visita de São Pedro, de Santo Antônio, de São João e de São Marçal, os santos padroeiros, e a visão de um boi, o boi de São João. O boi era o mais querido, o mais festejado e a alegria de todas as brincadeiras, mas um dia, por falta de comida, o boi foi morto. A morte, seguida da ressurreição do animal, descortina a chave que traz a compreensão dos destinos dos personagens, que conecta suas histórias de vida e que une todos os seus sonhos. Sabendo disso, eles entendem que um pertence ao outro e que as histórias da carroça são, na verdade, as suas histórias e também as de todas as pessoas.

A carroça é nossa possui uma característica muito importante nos trabalhos realizados pelo Xama Teatro. A partir de um repertório particular de contos previamente adaptados para a contação, os espetáculos começam a ganhar uma outra forma. Antes dessa montagem, por exemplo, as histórias *Quem tem medo de Ana Jansen* e *O auto do bumba meu boi* já eram contadas separadamente por Renata Figueiredo e por Gisele Vasconcelos, tendo como referência o livro *Histórias da Ilha*, de Wilson Marques. Essas histórias foram trazidas e adaptadas para compor um novo espetáculo: *A carroça é nossa*.

Assim como nas montagens anteriores, o espetáculo é fundamentado nas narrativas orais oriundas da cultura popular e procura, além de resgatar o apreço e o interesse pelas velhas histórias transmitidas ao longo do tempo, levar o público a redescobrir o prazer das antigas canções. O repertório musical, composto por Lauande Aires, expressa os ritmos e toques presentes nas festas da religiosidade popular. Os toques de caixa da Festa do Divino, os versos ritmados e as ladainhas estão presentes e estabelecem uma relação de troca simbólica extremamente significativa que, em certas localidades, são identificadas como parte da vida e do cotidiano do público.

Foi assim, por exemplo, na comunidade quilombola de Cacual, no município de Viana, Maranhão. Ali, as influências culturais africanas são muito fortes, presentes nas rodas de tambor de crioula, no bumba meu boi e nas celebrações sincréticas do catolicismo. Por isso mesmo, somaram-se aos demais

presentes cantadores, rezadeiras e brincantes de outras festas tradicionais de toda a região.

Outras localidades de remanescentes de escravos, além de Cacual, compuseram o circuito de apresentações de *A carroça é nossa* no mês de junho de 2013. No povoado de Felipa, em Itapecuru-Mirim, além de assistirem ao espetáculo, no fim da noite, sem energia elétrica, os membros da comunidade se reuniram em frente às casas para compartilhar suas histórias, canções, crenças e sonhos, interagindo em certo sentido com tudo o que haviam visto. Em Santeiro, também pertencente ao município de Viana, além de ouvirmos os contos e as histórias sobre o lugar, após a apresentação do Xama, a comunidade se expressou através de danças inspiradas na cultura indígena. Essas experiências enriqueceram tanto as comunidades, como os atores do coletivo.

Imagem 4 – *A carroça é nossa*. Cacual/Viana.



Fonte: Arquivo pessoal.

A carroça é nossa é um espetáculo de rua. Portanto, o uso otimizado do espaço é um desafio a mais durante as apresentações, nas quais as vozes dos atores acabam em muitos momentos competindo com outros sons do ambiente em volta. Os elementos cênicos, como a carroça propriamente dita, servem como suporte para os outros elementos usados no decorrer do espetáculo. A carroça é

também um objeto de cena: é a cama para receber Pedoca quando ele adoecer; é o palco para a contação da história de Ana Jansen; e o corpo da serpente no conto *A serpente da Ilha*, ainda que pareça distante de encontrar todas as suas possibilidades.

Imagem 5 – *A carroça é nossa*.



Fonte: Arquivo Xama Teatro.

Em todo o espetáculo, são muito marcantes as influências da *commedia dell'art*. Nesta forma especial de teatro popular itinerante, caracterizado pelo cômico, que se desenvolveu na Itália a partir do século XV e se espalhou pela Europa em seguida, as companhias circulavam de cidade em cidade em carroças e apresentavam seus espetáculos quase sempre em palcos ao ar livre. Nas apresentações, os atores satirizavam os problemas sociais e as situações do cotidiano em diálogos improvisados. Além disso, provocavam o riso do público através da música, da dança e de outros recursos cênicos.

Esses recursos também são usados em *A carroça é nossa*. Desde a sua concepção, voltada para a rua, como já foi dito anteriormente, passando pelas canções, com letras cheias de sarcasmo e ironia, até os encontros e desencontros provocados pela perda da roda, pela procura daquilo que traria a felicidade a cada um dos personagens e pelo final feliz e desembaraçado da história, entre outros

aspectos, *A carroça é nossa* possui inúmeros elementos característicos da *commedia dell'art*.

Por essas razões, o grupo Xama Teatro, através do espetáculo *A carroça é nossa*, forneceu um leque muito grande de possibilidades na minha pesquisa do mestrado, propiciando um farto material para a compreensão e a investigação sobre a performance do contador de história contemporâneo, sobre os procedimentos performativos, e sobre a incidência desses procedimentos sobre o estado de presença.

4 A PERFORMANCE: entre corpos, espaços e vozes

“A voz é querer dizer, é vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela se transforma em presença...”

Paul Zumthor²⁹

O cenário construído nos capítulos anteriores diz respeito àquilo que fundamenta teoricamente os processos que levaram ao desaparecimento dos contadores de história, resultantes das transformações que incidiram sobre as sociedades com o advento da modernidade. Mesmo que não seja possível compreender todas as suas nuances, já que se trata de um objeto dotado de grande complexidade, sabe-se que os movimentos culturais dos anos 1960, foram determinantes para uma retomada da palavra nas ruas, repercutindo sobre o reaparecimento da narrativa nos centros urbanos.

A cena teatral, por sua vez, desde a virada do século XIX, modificou-se, entre muitos outros aspectos, pelo questionamento da relação palco-plateia. A questão se dá, sobretudo, na tentativa de se buscar uma *nova* resposta do espectador e retirá-lo de uma condição passiva e subserviente à ilusão. Dessa forma, o discurso teatral assume a liberdade de desconstrução da hegemonia da lógica dramática.

Esse deslocamento é crucial para a construção da ideia de uma arte que também é construída pelo expectador, ou seja, por “alguém que está lá para elaborar uma interpretação da obra de arte, para uma atuação que solicita sua participação criativa” (DESGRANGES, 2006, p.37). Portanto, uma relação pedagógica, dinâmica e recíproca.

Numa perspectiva avançada dos estudos pedagógicos, considero que, embora sejam temas recorrentes, e que ainda necessitam de estudos mais profundos, a performance arte e a espetacularidade também incidiram sobre as questões atinentes ao ensino da arte e do teatro, uma função que está para além da

²⁹ Os estudos realizados por Paul Zumthor sobre a poética da voz são um dos mais importantes fundamentos deste trabalho. Em *Introdução à poesia oral* (2010) e *A letra e a voz* (1993), ele analisa a produção e a realização da performance pela voz, tendo como base tanto a cultura oral medieval como as formas de oralidade contemporâneas.

apresentação do espetáculo, pois envolve uma *vontade educacional*, coincidente com todo o desejo de transformação.

Nesse aspecto, a pedagogia do teatro passa a assumir uma função estratégica na construção dos currículos das licenciaturas, já que, o que se pretende no processo de formação docente é que o aluno tenha a possibilidade de apreender os elementos da linguagem cênica em sua essencialidade, haja vista que o teatro dispõe de propósitos e metodologias próprios.

Na contemporaneidade, portanto, a educação e formação docente ultrapassam o mero acúmulo de informação para uma realidade que contempla todos os níveis da experiência, de modo a desvelar um conhecimento capaz de agir sobre o mundo, interpretando os novos discursos culturais propostos num cenário de grandes transformações. Segundo Santana:

O professor necessita formular experimentos estéticos com seus alunos e consigo pautados na dimensão do didático, construindo a capacidade de criar e apreciar arte como forma de entender as questões que movem a vida social no espaço da escola (SANTANA, 2006, p. 17).

À vista disso, é ponderoso considerar como parte da prática de ensino, a necessidade da experiência estética, fator incisivo da formação de profissionais docentes capazes não somente de saber ensinar, mas também, saber fazer. Verifica-se, portanto, a congruência entre as teatralidades contemporâneas e o saber que se pretende para a educação no século XXI.

Como consequência, posso dizer que foram as experiências vivenciadas no curso de Licenciatura em Teatro que me levaram a perceber, além da sala de aula, as funções pedagógicas da representação nas narrativas e nos processos de criação cênica do grupo Xama Teatro. Essa visão transcendeu as relações formais do ensino, mesmo que tenham sido gestadas a partir de um olhar de dentro da universidade.

Essa linha cronológica que tenho traçado até aqui, embora limitada, é também salutar à pesquisa desenvolvida. Ela realça a representatividade que os movimentos de renovação do teatro e a performance tiveram sobre a cena no século

XX, sobretudo, a partir da segunda metade. Além disso, podemos atinar o olhar, e perceber suas reverberações sobre as práticas narrativas dos contadores de história contemporâneos decorrentes da ressignificação dos elementos da linguagem cênica, caracterizando os modos de modos de fazer.

Visando desafiar os problemas que a pesquisa suscitou, esta seção propõe-se a discutir esses modos de fazer, compreendidos como procedimentos performativos, utilizados pelo grupo Xama Teatro no espetáculo *A carroça é nossa*, conforme anunciado nos capítulos anteriores. E, como corolário das argumentações levantadas até aqui, destaco a função da ação performática da voz, enquanto elemento essencial para o estado de presença dos contadores de história contemporâneos.

4.1 Os sentidos espaço-temporais

Em meio a uma multiplicidade de sons e ruídos diversos, ser capaz de responder a esses estímulos através da voz é, por si só, um privilégio que não apenas singulariza, como também pauta a própria existência humana, reverberando os sinais e as influências que nos transpassam todos os dias. Por conta disso, não se pode pensar a vida sem a comunicação e nem a linguagem sem que se reporte para a voz e a sua essencialidade.

Assim também, não podemos seguir adiante sem mencionar a importância social e cultural da voz, seu poder criativo e intrínseco à natureza humana, sua força e capacidade de socorrer os solitários e sincronicamente a sua manifestação, ao lhes dizer claramente que não estão mais sozinhos. Suas raízes, não obstante, se aprofundam sobre áreas da experiência, que pela palavra são anunciadas como lembranças.

Ora, a palavra é linguagem realizada fonicamente quando a voz se difunde no espaço, e por ela é ultrapassada, no momento em que gritos e murmúrios nos reportam ao sentido dos sons, que se explicam sem que haja palavras. Por isso, “a voz é palavra sem palavras” (ZUMTHOR, 2010, p. 12), preceito de alteridade,

sempre nos ligando ao princípio criador, à essência de nós mesmos e à memória que nos constitui.

Além disso, a voz que emana do corpo mantém com ele sua mais intrínseca relação, mesmo que, por meio da voz, sejamos reconhecidos, muito mais que pelas representações cotidianas dos nossos gestos e olhares. Assim, a voz transcende o corpo e, fora dele, realça sua significância e compartilha de suas possibilidades expressivas.

Ao partir da premissa de que as condições históricas e culturais do mundo contemporâneo alteraram os regimes de realização da oralidade, e que o alcance da voz nos nossos dias excede a impermanência e a imprecisão característica das comunidades tradicionais, passo a destacar as singularidades específicas dessas novas poéticas, presentes no trabalho do grupo Xama Teatro.

Antes disso, é necessário reiterar, conforme já o fizemos anteriormente, que, na poética oral dos contadores de história contemporâneos, a performance é tanto o principal elemento, como o principal fator de constituição, sendo responsável por determinar a efetuação de todos os outros elementos da poética. É, por assim dizer, a ação pela qual a mensagem é apreendida simultaneamente por quem a transmite e por quem a recebe. Situa-se, portanto, em um campo subjetivo no qual se encontram o locutor, o destinatário e as circunstâncias operatórias de sua plena realização.

Haja vista que a performance é um acontecimento social marcado por componentes que emergem durante sua realização, o que me parece ter uma relevância mais profunda é, bem mais, o processo de transmissão e recepção que o resultado final do ato. Tendo isso bem firme, observo que o caráter de espaço e de tempo tanto são por ela produzidos, como influenciam em seu efetivo funcionamento.

Segundo Zumthor (2010), a performance é marcada tanto por sua temporalidade específica, quanto pela temporalidade relativa ao momento social em que ela acontece. Além disso, tendo como base o tempo do canto, o autor estabelece quatro situações fundamentais da performance para a discussão sobre

as narrativas orais: a inserção do canto em um tempo convencional, em um tempo natural, em um tempo histórico ou em um tempo livre.

Certamente, seria fora de propósito analisar os inúmeros exemplos associados a cada um deles. Basta, porém, compreender as circunstâncias em que se efetua e a influência que se desdobram sobre a performance do grupo Xama Teatro. Tomo como referência a apresentação do espetáculo *A carroça é nossa*, no povoado Santeiro, na cidade de Viana, no ano de 2013.

A temporalidade convencional desdobrada no ritualismo tradicional das festividades sincréticas de São João e de outros santos católicos, celebrados no mês de junho naquela comunidade, tiveram um forte impacto sobre a efetivação da performance dos contadores. Na performance, um dos eixos de comunicação essencial é justamente aquele que faz com que a situação se ligue à tradição.

Essa observação parte do pressuposto da recepção do público de Santeiro ao espetáculo, que na sua essencialidade se desenvolve sobre inúmeros elementos constituintes da cultura popular, plenamente identificáveis por aquela comunidade. O boi de São João, dorso de todo o roteiro discursivo, a musicalidade, fundada nas cantigas religiosas, assim como a menção a superstições, crendices e rezas, compõem um leque de referências, matrizes de um sistema de trocas entre locutores e ouvintes. As rezas, por sinal, faziam parte do roteiro de apresentações da comunidade como uma maneira de saudar e de integrar seus próprios repertórios de oralidade àqueles proporcionados pela visita do grupo Xama Teatro.

Portanto, o que movimenta o desejo de dizer é também o desejo de encontrar ecos daquilo que é dito. Desse modo, a predisposição do público, interpelado pela voz em sua memória, articula e propicia um tempo de expectativas e de lembranças, mediatizadas tanto pelas experiências coletivas, como pelas individuais. Assim, entendo que “o tempo conota toda a performance. Esta regra diz respeito à natureza da comunicação oral, e não pode ter exceção. Na performance ritual, a conotação é tão poderosa que pode constituir por si só a significação do poema” (ZUMTHOR, 2010, p. 170).

Diante da questão tratada acima, outro importante questionamento reporta à função que o espaço exerce sobre a constituição da performance e seus

efeitos sobre a temporalidade. No caso da apresentação do espetáculo em Santeiro, tanto a temporalidade quanto o espaço são mediados pelo imaginário do sagrado, haja vista que todo o ritual se desenvolveu no centro das cerimônias da comunidade, em frente à capela e no período de culto ao santo venerado. Decorre daí o encantamento poético provocado pelo espetáculo, fator *sui generis* na performance dos contadores de história em Santeiro.

Tudo isso me faz pensar que verdadeiramente certos espaços possuem uma condição especial sobre outros para a realização da performance. Diferentemente de Santeiro, a apresentação do mesmo espetáculo, no mês de julho de 2013, no Teatro Itapicuruíba, em São Luís, não dispôs desses mesmos elementos repercutindo sobre o envolvimento do público, composto basicamente por 15 (quinze) pessoas de diferentes regiões da cidade. Isso, no entanto, não significa dizer que todo espetáculo, de contadores de história ou não, tenha necessariamente que ser apresentado em “espaços consagrados”. Porém, os espaços associados a uma temporalidade específica contribuem para a performance de maneira muito significativa.

Além disso, não quero também transparecer qualquer ideia que diminua a importância da incursão dos contadores de história contemporâneos sobre as ruas e a ampliação dos espaços de atividade. Ao contrário, penso que os riscos representados por aquilo que não se configura como uma situação ideal suscitam uma tensão fecunda entre espaço e tempo, de maneira que tipos particulares de superação e de apropriação da performance vão sendo construídos.

Por fim, a performance realizada em um espaço determinado e em uma temporalidade específica é experienciada em uma relação com todo o sistema sensorial (além da audição, a visão, o tato, o olfato), entre o contador de história e o ouvinte. Em *A carroça é nossa*, essas inflexões da performance se processam: no contato do público com os elementos cênicos móveis (a carroça); na caracterização dos contadores (maquiagem e figurino); na manipulação de elementos de criação de efeitos visuais (fumaça, fogo); e na utilização de instrumentos musicais. Na narrativa da lenda *Quem tem medo de Ana Jansen*, por exemplo, um dos expectadores é desafiado a segurar uma lamparina acesa que seria para ele um sinal de maldição.

No contato (toque, cheiro, visão, audição), ele é convidado ao centro da apresentação e realiza com os contadores a performance do espetáculo.

4.2 O corpo e a performance

Os condicionamentos culturais a que estamos submetidos tendem a inclinar os nossos sentidos a se aterem muito mais ao produto final que ao processo de criação e edificação. Em uma alusão irrisória, podemos tomar como lógica dessa constatação a pouca importância que damos à procedência dos produtos que consumimos todos os dias. Isso diz respeito não somente aos alimentos, como também aos bens materiais duráveis e, de uma maneira genérica, aos bens culturais.

No caso das performances artísticas, a inversão do pensamento coloca sobre os processos, as sequências e os fatores o interesse primário do fenômeno. Isso significa compreender em uma linguagem clara o arsenal simbólico presente na trajetória criativa do artista. E, haja vista que irão lidar com uma discursividade do corpo, as performances estão inseridas em “uma ressemantização dos valores contidos no processo da dinâmica corporal dentro da arte” (GLUSBERG, 2009. p. 57).

Ao mesmo tempo em que faz incidir sobre o corpo o questionamento de uma prática naturalista, criadora de ilusões e carente de significados, as performances também desfiam as intrínsecas relações que unem os resultados do processo ao seu produtor, aproximando o público do agora, da simultaneidade e do *mostrar fazendo*,³⁰ do artista performático.

O corpo fala e a amplitude poética da sua expressividade se estende muito além do entendimento displicente que cultivamos nas nossas experiências

³⁰ “Mostrar fazendo” se refere a um dos modos de entendimento da performance citados por Schechner (2006). A ideia remete a um fluxo contínuo, permanente e em constante mudança de um rio, segundo o pensamento de Heráclito. O artista performático não se contenta em apenas mostrar; ele, na verdade, é o artista e o objeto da arte.

cotidianas. O corpo *per forma* realiza e, sem intermediação, conecta e coloca em estado de presença o transmissor e o receptor.

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. (...) Os movimentos do corpo são, assim, integrados a uma poética (ZUMTHOR, 2010, p. 217).

O contador de histórias contemporâneo, que na performance apresenta seu corpo, entrega-se à visão, aos ouvidos e ao toque espectador. Aquilo que é declarado pela sua voz, também, pode de algum modo ser identificado nos seus gestos, esses movimentos ritualizados incisivos na determinação da expressividade e da presença.

No espetáculo *A carroça é nossa*, o gesto é utilizado como um recurso fundamental, minimizador das dificuldades acústicas impostas pelas apresentações nas ruas e praças. Por sua vez, esses espaços terminam por favorecer toda uma gestualidade e corporeidade em forma de danças, músicas e correrias³¹ entre o público.

A dinâmica em que música e dança se associam na composição do espetáculo entre as histórias narradas faz sobressair e clarificar os significados dos movimentos. Por conta disso, a performance requer dos atores um tipo de disponibilidade integral do corpo, diferentemente de uma postura estática.

Esses componentes representados no espetáculo *A carroça é nossa* são de extrema significância na caracterização dos contadores de história contemporâneos. Pois, diante de um novo mote de significados possíveis para a ação, para o processo em que ele mostra fazendo, ele se torna mais que um intérprete, é um performer que se lança ao trabalho de diversas desconstruções.

³¹ Este recurso era muito utilizado pelas companhias de *commedia dell'arte* nas apresentações feitas diante de multidões em feiras e festividades. As grandes dificuldades acústicas e visuais se davam devido à distância do público do centro do espetáculo. No espetáculo *A carroça é nossa*, essa cena se dá quando Marcelina, Sessé e Joaquina descobrem que Pedoca havia fingido que estava morto. Os atores correm entre o público, sobrem nas cadeiras, enquanto o público rir e aplaude o acontecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em todo o texto percorrido até aqui, busquei apresentar meu objeto de pesquisa, situando historicamente o processo que levou tanto ao desaparecimento, quanto ao ressurgimento do contador de história nas cidades, apresentando o grupo Xama Teatro como um grupo de contadores contemporâneo que se insere dentro desse contexto, sempre dialogando com os principais teóricos dentre as categorias essenciais para as discussões. Entretanto, como é próprio de um trabalho que não se propõe como definitivo, não acredito que as discussões serão exauridas por esta pesquisa.

Constatando, porém, que o grupo Xama Teatro se insere nessa categoria contemporânea de contadores de história, que valoriza e utiliza nas narrativas a linguagem do teatro dramático e contemporâneo, percebi também, que nas apresentações, o grupo não se exime de uma discursividade conectada com a ressignificação do corpo em seus aspectos gestuais e simbólicos.

Nesse sentido, é imprescindível reiterar a contribuição dos diversos elementos performativos para a produção de um estado de presença e identificação com o público, muito característicos no grupo Xama Teatro. Essa força expressiva assegurada pela palavra, a poética essencial dos contadores, é também construída pelo corpo do ator/performer explorado em suas múltiplas potencialidades discursivas.

Esse entendimento faz parte de um mote de argumentos levantados em todo este trabalho e tem como finalidade principal fazer, à luz da pesquisa, o reconhecimento dos procedimentos performativos utilizados pelo referido grupo e a maneira de se estabelecer como um grupo de contadores de história. Esses procedimentos incidem diretamente sobre a relação que o Xama estabelece com o público, constituindo com ele o estado de presença cênica e a realização da performance.

Portanto, dentre os procedimentos performativos reconhecidos na pesquisa, existe aquele em que a narrativa acontece, a partir de um acervo não-verbal e essencialmente expressivo. Isso significa dizer, que no processo

performativo realizado, a construção do espetáculo tem como fundamento a gestualidade, os olhares, a musicalidade e todas as potencialidades de ressemantização do corpo. Como já mencionamos no capítulo dois deste trabalho, o Xama Teatro se utiliza de um novo leque de ferramentas que recaem sobre a maneira como o grupo executa as suas ações.

Esse fundamento, evidenciado no espetáculo *A carroça é nossa*, é o que vincula os contadores de história à palavra transmitida e, também, àqueles que a recebem. Sendo assim, a transmissão e a recepção desempenham copulativamente com outros cenários operatórios, a plena realização da narrativa, e afirmam a performance como uma ação marcada muito mais por um processo que pelo resultado propriamente dito.

Sob essa perspectiva, podemos perceber a contundência que a dança e a musicalidade em cena agregam aos espetáculos desenvolvidos pelo grupo. Em *A carroça é nossa*, por exemplo, entre as narrativas, cerca de onze canções confirmam ou completam as estruturas narrativas trabalhadas nas cenas. Dessa maneira, a performance que é engendrada pelo grupo se apoia também na força expressiva do corpo.

Como tenho discutido no transcurso do trabalho, a performance em *A carroça é nossa* resulta num estado de presença cênica dos atores, identificada na recepção do público ao espetáculo e construída numa relação entre transmissor e receptor sem os quais ela não se realiza. Portanto, a interação do público com o espetáculo nas apresentações, acompanhadas por esta pesquisa, estão diretamente relacionadas à maneira como o grupo concebe e utiliza os recursos teatrais, musicais e corporais na construção da performance.

O encantamento poético do espectador sobre o qual faço referência no capítulo quatro deste trabalho, revela, sobretudo, a identificação do público a partir dos desdobramentos que o espaço e as temporalidades tem sobre a performance no espetáculo *A carroça é nossa*. Por assim dizer, a performance é construída e marcada pela disponibilidade integral do corpo, pelo ritualismo e pelo imaginário vivenciados coletivamente nas apresentações.

Por fim, entendo que o processo artístico desenvolvido pelo grupo Xama Teatro é também pedagógico e aprofunda a significância e a extensão do trabalho realizado por esse coletivo. Essa particularidade realça sobremaneira a importância da pesquisa desenvolvida até aqui, já que o contemporâneo é marcado pelo hibridismo, pela interdisciplinaridade e pela associação de diferentes modos de fazer.

Entendo ainda, que o Xama Teatro é produto desses amplos movimentos que na segunda metade do século XX e início do século XXI, fizeram emergir um amplo processo de ressignificação do fazer artístico, que por sua vez, também desaguou sobre o contador de história. Nessa perspectiva, a prática dos novos contadores carrega todas as contradições e imprecisões características desses novos tempos, em que as fronteiras do teatro e do *não teatro* se diluem numa velocidade impossível de precisar.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo, 2004.
- AZEVEDO, Sônia Maria de. **O corpo em tempos e lugares pós-dramáticos**. In: GUINBURG, J; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). O pós-dramático. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEAUD, Stéphane. **Guia pra pesquisa de campo**: produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2000.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BUSSATO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XIX**: tradição e ciberespaço. São Paulo: Vozes, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CLAUDININ, D. Jean; CONNELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa**: experiência e história em pesquisa narrativa. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- COSTA, Cléria Botelho da; MAGALHÃES, Nancy Alessio. (Orgs.). **Contar história, fazer história**: história, cultura e memória. Brasília: Paralelo 15, 2001.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro:** provocações e dialogismos. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Itinerário de uma crise:** a modernidade. Curitiba: Ed. da UFPR, 1997.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade:** teatro performativo. Trad. Lígia Borges. Disponível em: xa.yimg.com/kg/groups/21896491/.../+teatro+Performativo. Acessado em: 11 de agosto de 2012.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços.** 2. ed. Porto Alegre: LP&M, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, Rose-Lee. **A arte da performance:** do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 1985.

GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **O pós-dramático:** um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauros, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MACHADO, Regina. **Acordais:** fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação sociológica do pensamento de Freud.** São Paulo: LTC, 1999.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MATOS, Gislayne Avelar; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** Revista Estudos Históricos, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o mediterrâneo e o atlântico: uma aventura teatral.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean Jacques. **A arte do ator.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Ensaio sobre a origem das línguas.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Os saberes escolares, a experiência estética e a questão da formação docente em artes.** Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/15>. Acesso em 18/12/2013.

SANTOS, Myrian Sepulveda dos. **Memória coletiva e teoria social.** São Paulo: Annablume, 2003

SCHECHNER, Richard. 2006. "O que é performance?". In: **Performance studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

TUAN, Yi Fu. **A cidade:** sua distância da natureza. Disponível em: <http://www.uff.br/posarq/geograficidade/revista/index.php/geograficidade/article/view/122>. Acesso em 25/10/2013.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **As regras do jogo:** a ação cultural em teatro e o ideal democrático. São Paulo: Hucitec; Mandacaru, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.