

VASCONCELOS, Gisele. Ator-contador: a narrativa em performance. São Luís: UFMA; professora Assistente; Atriz e Contadora de Histórias.

RESUMO

No diálogo interdisciplinar transitando pelo teatro, antropologia, filosofia e outras ciências humanas, da figura do narrador tradicional de Benjamin aos novos contadores, a narração assume hoje características estéticas e formalidades distintas das figuras que remetem ao “camponês sedentário” ou ao “marinheiro comerciante”; os novos contadores não receberam a palavra como herança e surgem em uma sociedade informatizada, imagética, espetacular. O movimento do contador de histórias e sua formação, que faz ressurgir o contador de histórias na sociedade contemporânea, no meio urbano, é objeto de análise deste estudo, no âmbito do Grupo de Pesquisa Ações Culturais e Pedagogias Teatrais (CNPq), com foco na cidade de São Luís, Estado do Maranhão. No trabalho de investigação da performance do ator-contador registram-se procedimentos comuns no tratamento com as histórias e preparação do conto com ênfase nos elementos do contador de histórias, aqui identificados como recursos internos (corpo-voz, pique-ritmo, emoção e imaginário) e recursos externos (sonoplastia, formas animadas, projeção de imagens).

Palavras-chave: Narração Oral. Contador de Histórias. Performance.

ABSTRACT

In interdisciplinary dialogue transiting the theater, anthropology, philosophy and other humanities, from the traditional figure of narrator Benjamin to the new tellers, narration takes today aesthetic characteristics and formalities different from the figures which remit to the "sedentary peasant" or the "merchant seaman"; the new tellers have not received the word as an inheritance and they emerge in a computerized, imagistic and spectacular society. The storyteller movement and his development causing the storyteller to resurge in contemporary society, in urban areas, is the object of analysis of this study, under the scope of CNPq – Research Group Cultural, Actions and Theatrical Pedagogies, focusing on the city of São Luís, state of Maranhão. By investigating the performance of the actor/teller, common procedures are registered in dealing with the stories and making out the short story, with emphasis on the story teller's elements, herein identified as internal resources (body-voice, zest-rhythm, emotion and imagination) and external resources (sound, animated shapes, image projection).

Keywords: Oral Narration. Storyteller. Performance.

No diálogo interdisciplinar transitando pelo teatro, antropologia, filosofia, literatura, dentre outras ciências, a pesquisa com a narração oral encontra terreno fértil nos tempos atuais. Diante das formas de expressão dinamizadas pela voz, da figura do contador de histórias e da sua permanência nas artes, nas mídias, na vida social, concorda-se com Paul Zumthor (2007, pp. 62-63):

“(...) não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida, muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva.”

Nesse contexto, destaca-se na sociedade contemporânea, no meio urbano, a figura do novo contador de histórias, objeto de estudo em desenvolvimento, no âmbito do Grupo de Pesquisas Ações Culturais e Pedagogias Teatrais (CNPq – UFMA), com foco na cidade de São Luís, Estado do Maranhão, em pesquisa intitulada “ator-contador: a narrativa em performance”.

A presente pesquisa buscou, inicialmente, reconhecer o movimento do *nouveau conteur*¹ em nossa localidade, cidade de São Luís, numa inter-relação com o movimento da renovação do conto no Brasil.

Os novos contadores, conforme afirma Matos (2005, p. 101) “não receberam a ‘palavra’ como herança, não beberam da fonte da experiência coletiva”, surgem em uma sociedade informatizada, imagética, espetacular e assumem hoje características estéticas e formalidades distintas das figuras apresentadas por Benjamin (1994, pp. 198-199) em seu ensaio intitulado “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. O novo contador de histórias não se assemelha ao “camponês sedentário” e nem ao “marinheiro comerciante”, ou seja, nem àquele “que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” e nem àquele que vem de longe, “que viaja e tem muito o que contar”.

O novo contador de histórias recorre ao teatro e suas técnicas para garantir a sua performance, decisiva para a eficácia do conto diante do seu público, hoje desconhecido, variado e heterogêneo, determinado pelo espaço de atuação, redefinindo repertórios para as suas apresentações.

Pensar de que forma a arte teatral se interpenetra no ofício do novo contador de histórias e quais contribuições esse jogo de saberes pode trazer para a formação social, antropológica, histórica e estética do ator-contador contemporâneo, constitui-se um ponto de partida para a pesquisa proposta.

Nesse caminho registram-se procedimentos comuns no tratamento com as histórias e preparação do conto com ênfase no estudo da narrativa e na utilização dos elementos do contador de histórias, aqui identificados como recursos internos (corpo-voz, pique-ritmo, emoção e imaginário) e recursos externos (sonoplastia, objetos animados, figurinos).

Ao relacionar a arte de narrar com a arte teatral, ganham destaques, na pesquisa, os escritos de Brecht acerca da importância do narrador e da fábula em suas obras, especialmente na formulação da sua teoria do teatro épico e os escritos de Barba na propo, metáfora extraída do conto “o segredo da madeira”,

¹ Nomeação dada aos contadores de histórias desde o fenômeno da renovação do conto na França. Termo utilizado nos estudos de Patrini (2005).

recontado por Regina Machado, definição de duas tendências para o desenvolvimento do texto no teatro: “trabalhar *para* o texto” e “trabalhar *com* o texto”.

Para Brecht, “o ator épico deve ‘narrar’ seu papel, com *gestus* de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele”; deve estar preparado para “desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado)” e desta forma, acaba por ocupar tempo e espaço diversos e com isso “relativiza o tempo-espaço ideal da ação dramática” (ROSENFELD, 2008, p. 161).

A divisão interpretativa do ator-contador em pessoa e personagem na proposta *brechtiana* serve de estudos para a prática de contar histórias, num exercício contínuo de duplicidade, na utilização de modo variável da terceira pessoa para a primeira e vice-versa, assim como na proposta da utilização de comentários pelo narrador acerca da personagem apresentada, o que sugere uma certa distância sob o ponto de vista do próprio narrador e também do ouvinte.

No exercício de sua prática teatral, Brecht propusera aos atores “recitem seus papéis na forma narrativa, isto é, na terceira pessoa do pretérito, juntamente com as rubricas e na forma de locução indireta” (ROSENFELD, 2008, p. 164) e também transformar verso em prosa e narrar ponto por ponto a fábula da peça, de distintas formas. Para o estudo da obra dizia ser preciso dividir a peça em pequenas peças isoladas e inventar para cada pequena peça um título (WEKWERTH, 1997, pp. 90-91).

Para o dramaturgo alemão “a tarefa fundamental do teatro reside na ‘fábula’, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos” (BRECHT, 2005, p. 159).

É notória a importância dada por Brecht não só ao ato de narrar como ao estudo do texto. Dentre seus ensinamentos, são comuns nos estudos criador do conto pelo contador de histórias: identificar qual a narrativa mais clara e mais sucinta do enredo; em que situações singulares o enredo pode ser dividido; quais são os pivôs da ação; como é a estrutura; quais são as transições? Quais os fatos isolados em que a fábula pode ser dividida? Onde residem os pontos nevrálgicos? (WEKWERTH, 1997, p. 58).

Regina Machado (2004, p. 52) identifica o “estudo criador do conto” como uma primeira aproximação do contador com o conto a ser estudado, é como se nesse primeiro encontro com a palavra escrita, perguntasse: “História, o que você tem para mim?”

Quando eu pergunto ao conto o que ele tem pra mim, em primeiro lugar ele me revela sua sequência narrativa e eu percorro o trajeto do fio que a conduz, os espaços e lugares em que os personagens agem, e o meu primeiro exercício é o de delimitar zonas de ação, esses contextos de significações.

Para o estudo da sequência narrativa, Regina Machado (2004, p. 44) utiliza-se da analogia do trem e seus vagões e propõe identificar cada parte do texto proposto como um trem “que puxa todos os vagões a ele ligados”, assim

também a “história tem um núcleo inicial a partir do qual ela se desenvolve até o desfecho final”. O exercício da divisão do texto em esqueleto das ações, ou “trem e seus vagões”, dividindo os fatos isolados, possibilita uma compreensão inicial da narrativa, sendo, também, um exercício utilizado para a memorização da história a ser contada.

Tratada de forma particular e especial. Eugênio Barba (2010, p. 140) reconhece que “a técnica da narrativa continua sendo um componente importante do ofício teatral e do impacto no espectador” e propõe também, assim como Brecht, as subdivisões de um conto em “pequenas ‘ações verbais’, grupos de palavras, imagens e sonoridades, que não se reduzem, por essa razão a fragmentos degradados” (BARBA, 2010, p. 181).

Ao afirmar que há duas tendências para trabalhar o texto no teatro, Barba faz a sua escolha: diz amar o teatro que segue o caminho de “trabalhar *para* o texto” até o final, mas, que raramente praticou essa tendência que assume “a obra literária como principal valor do espetáculo”. Barba afirma “trabalhar *com* o texto”, tendência na qual “o texto literário é usado como um dos componentes na vida real da ficção” e, para isso, utiliza-se de diversas fontes: drama teatral, longo poema, novela ou romance, crônica, provérbio, biografia, metáfora, uma lembrança, um quadro, uma fotografia.

“Trabalhar *com* o texto” comportava para Barba (2010, p. 182) “a capacidade de decompô-lo em suas ações verbais e reordená-lo, para identificar novas associações sonoras e mentais que pudessem ser sobrepostas às ações físicas”.

É com essa dádiva que os contadores de histórias devem trabalhar, acreditando que “existe uma vida que invade o texto-tecido”, não que devam trabalhar com a mesma finalidade de Eugenio Barba, que objetiva sempre a criação de um espetáculo teatral, mas com a liberdade e ousadia que permitem identificar os dinamismos significativos, sonoros e rítmicos da língua de uma poesia, que para ele são “mais ricos e surpreendentes do que aqueles da língua cotidiana”.

Assim como a organização de um espetáculo teatral, o ator-contador pode organizar seu trabalho pensando nos níveis propostos por Eugenio Barba (2010, p. 139): nível narrativo e nível orgânico.

O nível narrativo está relacionado com o texto-tecido, aquilo que vai ser contado. Não é fácil encontrar a história, a narrativa que possa movimentar o imaginário do contador, motivando-o para o trabalho. É um mergulho nas fontes para a escolha do conto, “da árvore certa: aquela que está esperando para se tornar a minha mesa. E quando a encontro, pergunto: o que eu tenho pra você e o que você tem pra mim?”² (MACHADO, 2004, p. 42).

A questão “o que você tem pra mim?” pertence ao nível narrativo, às ações, imagens, sonoridades, fatos isolados, personagens da narrativa. Por outro lado,

² Metáfora extraída do conto “o segredo da madeira”, recontado por Regina Machado.

a questão “o que eu tenho pra você?” corresponde ao nível orgânico, à performance e presença do ator-contador, essa energia que “é sua potência nervosa e muscular” e que deve ser modelada e educada “de acordo com situações não cotidianas”.

Para adquirir esta força, esta vida, que é uma qualidade intangível, indescritível e incomensurável, as várias formas teatrais codificadas usam procedimentos muito particulares, um treinamento e exercícios bem precisos. Esses procedimentos são projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, a fim de alterar o equilíbrio normal e eliminar a dinâmica dos movimentos cotidianos (BARBA, 1995, p. 76).

Para o contador de histórias a narrativa é apresentada valendo-se conjuntamente de vários elementos de significações, sejam eles sonoros ou visuais remetendo-nos à ideia da presença de um corpo e, ligado a ele, um espaço e um público.

O contador de histórias, durante a sua narração, revive, para si e para os ouvintes, cada personagem, cada ação proposta manipulando seu corpo-voz, emoção, ritmo e respiração tendo como finalidade a credibilidade de sua narração.

É preciso sentir o texto e “introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais” (ZUMTHOR, 2005, p. 27), e é com essa finalidade que os estudos teatrais, na busca por uma presença cênica, podem contribuir para a performance do ator-contador, o que notoriamente se traduz num problema de método e de treinamento pré-expressivo a serem desenvolvidos por seus praticantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1995.

_____. **Queimar a Casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.

MACHADO, Regina. **Acordais, fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: Ed. Difusão Cultural do Livro, 2004.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

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

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**: um manual de direção teatral. São Paulo: HUCITEC, 1997.

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