



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPG-CEN

Reflexões e possibilidades de atuação para atores e contadores de histórias

Jorge Renan Mendes Marinho

Brasília, novembro de 2021

Jorge Renan Mendes Marinho

Reflexões e possibilidades de atuação para atores e contadores de histórias

Orientadora: Profa. Dra. Nitza Tenenblat

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena.

Brasília, novembro de 2021

MM338r Marinho, Jorge
 Reflexões e possibilidades de atuação para atores e
 contadores de histórias / Jorge Marinho; orientador Nitza
 Tenenblat. -- Brasília, 2021.
 123 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --
 Universidade de Brasília, 2021.

 1. Teatro performativo. 2. Atuação. 3. Contaçon de
 histórias. 4. Filosofia do teatro. 5. Coletiva Teatro. I.
 Tenenblat, Nitza, orient. II. Título.

Jorge Renan Mendes Marinho

**Reflexões e possibilidades de atuação
para atores e contadores de histórias**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Data da defesa: 05 de novembro de 2021

Banca Examinadora

Profa. Dra. Nitza Tenenblat – UnB – Orientadora

Prof. Dr. Renato Ferracini – UNICAMP – Membro externo

Prof. Dr. Giuliano Tierno de Siqueira – A Casa Tombada – Membro externo

Profa. Dra. Sulian Vieira Pacheco – UnB – Suplente

Resumo

Esta pesquisa tece reflexões entre os ofícios artísticos de ator e de contador de histórias, nas perspectivas conceitual, técnica de atuação e também filosófica, à luz de dilemas atuais. Contextualiza-se na *práxis* de um ator e contador de histórias membro do grupo Coletiva Teatro e fundamenta-se na Filosofia do Teatro de Jorge Dubatti; na Estética do Performativo de Erika Fischer-Lichte; em diferentes articulações teóricas de estudos do teatro e da performance, contação de histórias e atuação cênica; em análises de práticas artísticas e processos criativos de atrizes e atores contadores; e em ensaios filosóficos e do campo das ciências sociais sobre o mundo contemporâneo. Questionam-se aspectos da tradição que, segundo Patrice Pavis, tende a separar o ator do contador e o teatro da contação – como quando o sentido pejorativo do termo "teatral" é usado, e suas raízes. Investigam-se pontos de contato entre os ofícios artísticos em questão, elucidando a teatralidade, performatividade, interpretação, representação e atuação como processos específicos e comuns a atores e a contadores, bem como a contação de histórias como arte do encontro, modalidade teatral e atividade de natureza performativa. São apresentadas estratégias e dispositivos criativos de atuação para atores e contadores – possibilidades de atuação – através de noções e ferramentas técnicas relacionadas à criação de personagens, ação física e gesto, acompanhadas de exemplos em práticas artísticas. Essas possibilidades incluem: caracterização; graus de realidade da personagem; ordens perceptivas da presença e representação; a multi-estabilização dessas ordens em cena pelo atador; narradores que contam por si e construções de personagens contadores; a relação entre ensaio e espontaneidade, afeto, ação física, gesto e suas formas de expressão; as personagens em contos populares e suas camadas simbólicas na ação de contar; e a díade materializar-evocar de duplo potencial criativo presente nas ações físicas e gestos criada a partir de Stanislavski. Finalmente, somos convidados a pensar filosoficamente sobre a atuação teatral acompanhada da consciência de sua relação com este mundo repleto de forças e tecnologias desagregadoras, e a necessidade de tomada de posição crítica sobre seu poder micropolítico. Nesse sentido, articula-se uma proposição específica: atuar como contadores de histórias para o reencantamento do mundo. A pesquisa defende a relevância de uma abordagem mais aproximativa e possibilitadora entre e para os ofícios artísticos de ator e contador de histórias, em suas pluralidades e potencialidades no e para o teatro performativo contemporâneo.

Palavras-chave: teatro performativo, atuação, contação de histórias, ator, contador de histórias, filosofia do teatro, Coletiva Teatro.

Abstract

This research shares reflections and correlations between the actor's and the storyteller's crafts, in the conceptual, technical and also philosophical perspectives, in light of contemporary dilemmas. It is contextualized in the *práxis* of an actor and storyteller member of the theater group Coletiva Teatro, and it is based on Jorge Dubatti's Philosophy of Theater; Erika Fischer-Lichte's Transformative Power of Performance; different theoretical articulations of Theater and Performance, Storytelling and Acting Studies; analyses of artistic practices and creative processes of actors and storytellers; and philosophical and social science field articulations of the contemporary world. It questions aspects of the tradition that, according to Patrice Pavis, tends to separate the theater from storytelling and the actor from the storyteller – as when the pejorative sense of the term “theatrical” is used, and its roots. Points of contact between the artistic crafts in question are investigated, elucidating theatricality, performativity, interpretation, representation, and acting as specific and common processes for actors and storytellers, as well as storytelling as an art of encounter, theatrical modality and activity of a performative nature. This study presents acting strategies and creative resources useful for actors and storytellers – acting compossibilities – through notions and technical tools related to the creation of characters, physical action and gesture, accompanied by examples in artistic practices. These compossibilities include: characterization; character degrees of reality; perceptive orders of presence and representation; the multi-stabilization of these orders on stage by the performer; narrators who tell as themselves and the building of storyteller characters; a relation between rehearsal and spontaneity, affection, physical action, gesture and their forms of expression; the characters in folktales and their symbolic layers in the action of storytelling; and the materialize-evoke dyad of double creative potential present in physical actions and gestures created based on Stanislavski's work. Finally, we are invited to think philosophically about theatrical performance accompanied by the awareness of its relation with a world full of isolating forces and technologies, as well as by the need to take a critical position with regard to its micropolitical power. In this sense, a specific proposition is articulated: acting as storytellers for the reenchantment of the world. The research defends the relevance of a more approximate and enabling approach between the actor's and the storyteller's artistic crafts, their pluralities and potentialities in and for contemporary performative theater.

Keywords: performative theater, acting, storytelling, actor, storyteller, theater philosophy, Coletiva Teatro.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe e ao meu pai por desde sempre me apoiarem nessa caminhada artística e de pesquisa, cada um a seu modo.

Ao meu irmãozinho e melhor amigo, João Gabriel, que me pede para lhe contar histórias e é sempre parceiro de boas risadas e conversas, brincadeiras, imaginações e criatividades. Você nem imagina o quanto me ajudou nesse trabalho, João. Muito obrigado. Te amo!

À minha orientadora. Obrigado pelos olhares e contribuições sempre rigorosas e generosas. Obrigado pela amizade, parceria e confiança. Você me inspira.

Aos meus parceiros e parceiras de Coletiva Teatro, pois com vocês posso trocar, experimentar, errar, criar, articular, aprender, crescer, produzir e pesquisar.

Aos amigos, amigas e pessoas do coração que me acolhem, ouvem, assistem, ajudam, abrem oportunidades, cedem espaços, ensinam e escolhem caminhar comigo. Muito obrigado.

Aos professores e professoras que aceitaram compor as bancas examinadoras desta dissertação. Sou grato pelo tempo dedicado à esta pesquisa, seus olhares enriquecedores e contribuições, que foram fundamentais.

Aos artistas, pesquisadores e pesquisadoras com quem dialogo neste trabalho. Suas práticas e saberes me convidam a crescer, construir pontes, articular pensamentos e desenvolver as minhas próprias práticas e saberes de forma crítica.

Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), à Universidade de Brasília (UnB), ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas e ao Decanato de Pós Graduação da UnB pelos apoios que recebi durante o mestrado.

Lista de Figuras

Figura 1. Esquema: as três clivagens constituintes da teatralidade, por Josette Féral... 34	34
Figura 2. Foto do espetáculo <i>Para não morrer</i> de Nena Inoue..... 49	49
Figura 3. Peça de divulgação de <i>O pequeno vendedor de balinhas</i> (2020)..... 52	52
Figura 4. Quadro de graus de realidade da personagem segundo Pavis. 60	60
Figura 5. Vídeo em que a atriz Glenn Close representa a personagem Cruella de Vil.. 61	61
Figura 6. Vinícius Mazzon, de chapéu preto, no seu espetáculo <i>Histórias à brasileira – causos e cantoria</i> 63	63
Figura 7. Foto da personagem de Nena Inoue em <i>Para não morrer</i> 67	67
Figura 8. Referência a um trecho de <i>O pequeno vendedor de balinhas</i> (2020)..... 71	71
Figura 9. Foto de uma contação com crianças de <i>A senhorinha e a abóbora rolante</i> , conto popular..... 85	85
Figura 10. Foto de uma contação de <i>O Pescador</i> , conto popular, no espetáculo <i>Luar de Contos</i> (2019)..... 87	87
Figura 11. Página do meu diário de bordo utilizado no processo criativo do <i>Luar de Contos</i> (2019)..... 88	88
Figura 12. Outra página do meu diário de bordo utilizado no processo criativo do <i>Luar de Contos</i> (2019)..... 91	91
Figura 13. Foto de uma sessão do <i>Luar de Contos</i> (2019) no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília..... 93	93

Sumário

Resumo	5
Abstract	6
Agradecimentos	7
Lista de Figuras	8
Sumário	9
Introdução	10
Capítulo 1 – Entre ator e contador de histórias, teatro e contação	20
1.1 O que atores e contadores de histórias têm em comum?	22
1.1.1 Têm em comum a teatralidade?	28
1.1.2 Têm em comum a atuação?	34
1.1.3 Têm em comum a performatividade?	38
1.2 Para não morrer e O pequeno vendedor de balinhas (2020)	46
Capítulo 2 – Compossibilidades para a atuação: entre criações de personagens, ações físicas e gestos	54
2.1 Têm em comum a criação de personagens?	55
2.2 Entre criações de personagens e o que elas nos contam	59
2.3 Ação física e gesto: delineamentos conceituais e pontos de consciência compossíveis	72
2.4 Criações de personagens, ações físicas e gestos em atuações com contos populares	84
Capítulo 3 – Atuar como contadores de histórias: para o reencantamento do mundo ..	97
3.1 Interrogar o mundo	98
3.2 Atuar como contadores de histórias	105
3.3 Para o reencantamento do mundo	108
Considerações Finais	113
Referências	121

Introdução

Um ator que se interroga e interroga o mundo a partir de suas práticas e seus saberes: um ator filósofo.
Jorge Dubatti em *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro* (2016).

Esta pesquisa¹ nasce de interrogações e reflexões com origem na *práxis* de um ator e contador de histórias membro da Coletiva Teatro² desde 2015. Desse lugar, sentia, como contador de histórias, que minha trajetória prática e de pesquisa prévia como ator contribuía significativamente para o desenvolvimento da minha trajetória prática e de pesquisa como contador de histórias, de múltiplas maneiras. E que esta trajetória, por sua vez, contribuía significativamente para minha atuação como ator, igualmente de diversas formas. Ou seja, na minha experiência, sempre senti que ator e contador, bem como o que usualmente chamamos de teatro e contação de histórias, podiam se integrar e se retroalimentar produtivamente, em diversos níveis.

Entretanto, observava, principalmente em alguns contextos de extensão universitária, oficinas e encontros relacionados à arte de contar histórias, que nem sempre as relações entre ator e contador, bem como teatro e contação de histórias, davam-se dessa maneira integrativa. Na minha percepção, nem sempre as relações entre esses ofícios artísticos, de ator e de contador, eram muito claras, aprofundadas ou refletidas em termos de como ambos podem conversar a partir de suas potencialidades, pontos de contato e possibilidades comuns. Frequentes foram as vezes em que pude observar, nos contextos mencionados, “o teatro” e “o ator” sendo pensados de maneira, a meu ver, datada, superficial ou generalizante, de modo que, a partir disso, distanciava-se a arte de contar histórias daquilo que se considerava arte de ator ou teatro.

Além disso, na medida em que me aprofundava em práticas e pesquisas voltadas para a contação, e então percebia como a ação de contar histórias com as pessoas podia contribuir para o meu desenvolvimento técnico e criativo como ator, igualmente me incomodava

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

² A Coletiva Teatro teve sua fundação em 2015 e desde então dedica-se à exploração de modos de criação e sistematização cênicas colaborativas gerando pesquisas e produções artísticas que permeiam a coletivização de procedimentos. As pesquisas do grupo abarcam aspectos estéticos, poéticos, políticos e éticos destes modos de produção e incluem espetáculos, intervenções urbanas, sessões de contação de histórias, palhaçaria, demonstrações técnicas, artigos, residências artísticas, oficinas e palestras. O grupo desenvolve trabalhos artísticos, formativos e acadêmicos com repercussão local, nacional e internacional. A Coletiva Teatro é uma linha do Grupo de Pesquisa Criação em Coletivo para a Cena com residência no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Fonte e mais informações em: <http://www.coletivateatro.unb.br/>.

perceber que, no senso comum, ainda existem preconceitos acerca da contação de histórias como se essa prática fosse restrita a contextos pedagógicos e ao universo infantil.

Dessa trama, então, despontou o desejo de pesquisar, de modo aproximativo, relações entre ator, contador, teatro e contação de histórias. Mais especificamente em termos das seguintes questões, que são motoras deste trabalho:

Como pensamos e/ou propomos relações entre atores e contadores de histórias? O que os aproximam? O que os distanciam? Práticas e saberes relacionados a esses ofícios artísticos podem ser friccionados e entremeados produtivamente? Como atores podem contribuir com contadores de histórias em suas práticas e vice-versa? Na minha *práxis* artística como ator e contador, como essas questões se configuram e se manifestam nos trabalhos, criações e atuações? E como práticas artísticas de outros atores e/ou contadores podem nos dar mais pistas e contribuições em termos dessas questões? Nesse sentido, que reflexões podem ser úteis e instigantes para atores e para contadores de histórias? Como descortinar *compossibilidades*³ de atuação, demonstrando riquezas no encontro entre o que consideramos fazer teatro e contar histórias? Afinal, em que algumas “territorializações” entre ator e contador têm nos ajudado? Será que um olhar integrativo, inclusivo e que abrace os dois ofícios artísticos em questão, em prol de suas potencialidades em comum, não nos proporcionaria o tecimento de relações, conceitos e ferramentas técnicas de atuação mais interessantes e possíveis às nossas práticas e criações?

Patrice Pavis, em termos da referida “territorialização”, em seu *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, reconhece a existência de uma “tradição” que “tende a separar o teatro do conto, o ator e o contador de histórias” (2017, p. 205). E, segundo o autor, no que tange às raízes dessa tradição e tendência separatista, podemos nos reportar à concepção de teatro mais “ocidental, aristotélica, mimética” em que “convém opor mimese e diegese, imitação e relato, personagem e narrador” (ibid.).

O foco deste trabalho não é investigar as raízes da referida tradição e seus desdobramentos históricos *per se*. Mas à vista de seu reconhecimento por Pavis, que associa essa tradição à uma concepção específica de teatro, convém elucidar com qual concepção de teatro e contação de histórias estamos dialogando neste trabalho, e, conseqüentemente, de ator

³ O termo “compossibilidades” (em itálico no texto) surgiu na pesquisa e demonstrou-se útil a partir da seguinte reflexão dos artistas e pesquisadores João Fiadeiro e Fernanda Eugenio: “Encontrar é ir ‘ter com’. É um ‘entreter’ que envolve *desdobrar* a estranheza que a súbita aparição do imprevisto nos traz. *Desdobrar* o que ela ‘tem’ e, ao mesmo tempo, o que nós temos a lhe oferecer em retorno. *Desfragmentar*, nas suas miudezas, as quantidades de diferença inesperadamente postas em relação. Retroceder do *fragmento* (parte de um todo) ao *fractal* (todo de uma parte). Relação: encaixe situado entre possibilidades *compossíveis* que co-incidentem” (2012, grifos do autor e autora).

e de contador de histórias, antes de apresentar demais aspectos metodológicos e de referencial teórico, bem como o percurso dos capítulos desta dissertação. Isso a fim de, a partir dessa elucidação, ajustarmos as nossas lentes e podermos, assim, tecer reflexões (incluindo o levantamento de pontos aqui relacionados à tendência separatista referida por Pavis) bem como possibilidades de atuação, de maneiras técnica e criativa, para atores e contadores de histórias. Sendo este o objetivo central da pesquisa.

Nesse sentido, dialogaremos com a perspectiva do teatrólogo argentino Jorge Dubatti em *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro* (2016).

O que é o teatro, ou melhor, o que é o teatro enquanto ente, como ele está no mundo, o que existe como teatro? Estamos diante de uma ontologia de objetos específicos e de uma filosofia específica. [...] A filosofia do teatro nasce da necessidade de questionar e superar as definições oferecidas nos dicionários e manuais de teatrologia mais utilizados. E também da necessidade de desmascarar a concepção monista de teatro que leva à atitude acadêmica de evitar uma definição. [...] Quando oferecem alguma definição, geralmente é de base semiótica: ele é definido como sistema de linguagem humana expressiva, comunicativa e receptiva. Linguagem-expressão-comunicação-recepção costumam ser os termos recorrentes nas definições, embora sejam questionados há pelo menos três décadas. [...] A filosofia do teatro afirma que ele é um acontecimento, no duplo sentido que Deleuze atribui à ideia: algo que acontece e em que se dá a construção de sentido. Um acontecimento que produz entes em seu acontecer, vinculado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos. A partir dessa proposição, são elaborados argumentos fundamentais que põem em questão o reducionismo da definição semiótica: O teatro, como acontecimento, é muito mais que o conjunto das práticas discursivas de um sistema linguístico; ele excede a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto e a cadeia de significantes aos quais é reduzido para uma suposta compreensão semiótica (Dubatti, 2016, pp. 26-27).

A partir da filosofia do teatro, Dubatti articula uma concepção ampliada de teatro, em termos de sua ontologia⁴: na visão do autor, segundo uma definição pragmática, o teatro é “uma peculiar zona de experiência e subjetividade na qual intervêm convívio-*poiesis*-expectação” (2016, p. 31).

Em resumo, segundo Dubatti, o convívio é compreendido como:

A reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial *cronotópica* (unidade de tempo e espaço), cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etc., no tempo presente). O convívio, manifestação da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão e do rádio, por exigir a presença aurática das pessoas à maneira do ancestral banquete ou simpósio. O teatro é arte aurática por excelência, segundo Benjamin, e não pode ser *des-aura-tizada*, como ocorre com outras expressões artísticas. Ele remete a uma ordem ancestral, a uma antiquíssima escala do homem, ligada à sua própria origem (Dubatti, 2016, pp. 31-32, grifos do autor).

⁴ “Sustento que, se a semiótica é o estudo dos signos teatrais com linguagem de expressão, comunicação e recepção, a ontologia teatral é o estudo do teatro como acontecimento e produção de entes ou, ainda, o estudo do acontecimento teatral e dos entes teatrais considerados em sua complexidade ontológica” (Dubatti, 2016, p. 29).

E acerca dos outros dois sub-acontecimentos teatrais presentes na tríade da definição em questão, *poiesis* e expectativa: segundo Dubatti, “um setor dos participantes do convívio começa a produzir *poiesis* [...] por meio de ações físicas e físico-verbais, em interação com luzes, sons, objetos, etc., e outro setor começa a esperar essa produção de *poiesis*” (2016, p. 33).

Desse modo, a *poiesis* refere-se ao “novo ente que se produz e está no acontecimento a partir da ação corporal” (pp. 33-34). Trata-se do “ente poético” que constitui “aquela zona possível de teatralidade” (p. 33). E o acontecimento da expectativa “implica a consciência, ao menos relativa ou intuitiva, da natureza outra do ente poético” (p. 35). Sendo válido considerar que “o espectador pode ser ‘tomado’, incorporado pelo acontecimento poético a partir de determinados mecanismos de participação e trabalho que o incluem no corpo poético” (p. 36). Isso entre outras possibilidades, como, por exemplo, o espectador poder “voluntariamente ‘entrar’ e ‘sair’ do acontecimento poético em espetáculos performativos nos quais a liminaridade entre convívio e *poiesis* favorece o canal de passagem”, e/ou também poder ser visto pelos outros espectadores como parte da *poiesis* (ibid.).

Ou seja, na visão do autor, o teatro, em sua textura ontológica, acontece quando nesta tríade: convívio-*poiesis*-expectação. Nesse sentido, segundo Dubatti: “O teatro se valida, enquanto teatro, não como literatura, mas como acontecimento de experiência cênica convivial” (2016, p. 41).

Nesta concepção ampliada de teatro, com a qual dialogaremos neste estudo, a contação de histórias pode ser acolhida como uma manifestação ou modalidade teatral:

Existe uma previsibilidade ou estabilidade do teatro em sua estrutura genérica: o teatro constitui uma unidade estável de acontecimento na tríade convívio-*poiesis*-expectação [...] mas o teatro é, enquanto unidade, uma unidade aberta dotada de pluralismo: há teatro(s). É possível distinguir ao menos três dimensões desse pluralismo: a) pela ampliação do espectro de modalidades teatrais (drama, narração oral, dança, mímica, teatro de animação, performance, etc.); b) pela diversidade de concepções de teatro; c) pelas combinações entre teatro e não teatro (deslizamentos, cruzamentos, inserções, empréstimos no polissistema das artes e da vida-cultura) (Dubatti, 2016, p. 44).

E considera-se o ator como o “gerador do acontecimento teatral”.

Se no capítulo “teatro/arte, ciências do teatro/da arte epistemologia” sustentei que chamamos de “teatro” aquilo que qualquer construção científica do teatro define como tal, do mesmo modo chamamos de “ator” aquilo que qualquer construção científica sobre o ator define como tal. A esse respeito, há diversas construções científicas. Assim, para semiótica, o ator é um portador de signos; para a sociologia do teatro, um agente social; para a antropologia do teatro, um possuidor de saberes pré-expressivos, anteriores à atuação, assim como alguém que domina plenamente, e só em parte de forma consciente, a capacidade de organizar o olhar do outro (teatralidade), que leva ao extremo o manejo dos saberes do *Homo theatralis*. A

filosofia do teatro oferece uma nova construção científica do ator a partir da teoria do acontecimento teatral. Para a filosofia do teatro, o ator é o gerador do acontecimento teatral, pois com suas ações corporais, somente físicas ou fisco-verbais, gera essa nova forma que constitui a *poiesis* (Dubatti, 2016, p. 175).

Nesta perspectiva ampliada, o contador de histórias também pode ser considerado um ator, pois igualmente configura-se como gerador do acontecimento teatral. O que nos permite pensá-los, ator e contador de histórias, de maneira compossível em termos de sua atuação cênica, tecnicamente. Entretanto, ao longo desta dissertação, manteremos ambos os nomes em ocorrência nas reflexões, especialmente na medida em que o ofício e arte do contador de histórias oferece-nos especificidades as quais serão relevantes neste trabalho. Sendo que o contador de histórias ao qual me refiro e dirijo mais especificamente neste estudo, sintonizando-me ao sujeito da pesquisa de Ângela Barcellos Café em *Princípios e fundamentos para o contador de histórias aprendiz* (2020):

É aquele que se assume como contador de histórias, que busca um conhecimento para seu ofício e/ou arte, para entender e ampliar o seu fazer. A descoberta/formação desse sujeito narrador oral se faz com base em uma escolha pessoal, que vem, de preferência, do coração, mas, também, por outras vontades ou motivações pessoais ou profissionais para ser um multiplicador do conto (Café, 2020, p. 116).

E utilizaremos o termo “atuador” – na perspectiva do ator e pesquisador do LUME⁵ Renato Ferracini em *Ensaio de atuação* (2013) – quando ele for útil para abarcar tanto “ator” como “contador de histórias”, conforme, mais à frente na dissertação, veremos e nos aprofundaremos a partir do conceito de atuação, via Ferracini.

Além da perspectiva de Dubatti, também abraçaremos em nosso estudo a *Estética do Performativo* de Erika Fischer-Lichte (2019). Ou seja, também levaremos em consideração, para as reflexões e compossibilidades de atuação a serem tecidas, determinadas concepções, aspectos e estudos relacionados ao teatro performativo contemporâneo. Incluir essa perspectiva no ajuste de nossas lentes é importante, pois situam as reflexões e análises no contexto de um fazer teatral mais específico, pós viragem performativa⁶, que borra fronteiras

⁵ Fundado em 1985, LUME Teatro se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte do ator. O grupo já se apresentou em mais que 28 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Vencedor do Prêmio Shell 2013 em pesquisa continuada, o LUME possui repertório diversificado de teatro físico, espetáculos de palhaço, dança pessoal, além de intervenções de grande dimensão ao ar livre com a participação da comunidade. O grupo também mantém uma forte tradição de ensino, difundindo sua arte por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas, publicações, palestras e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. O LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Fonte e mais informações em: <http://www.lumeteatro.com.br/>.

⁶ Segundo Fischer-Lichte, “A abolição de fronteiras entre as várias artes, repetidamente proclamada e observada por artistas, críticos e estudiosos de arte e filósofos a partir dos anos 60 do século XX, pode ser definida como uma viragem performativa. Sejam as artes visuais, a música, a literatura ou o teatro, todas tendem a concretizar-se em espetáculos. Em vez de criarem obras de arte, os artistas passam a produzir, cada vez mais,

entre diferentes artes, modalidades teatrais, expressões e ofícios artísticos. Nesse sentido, segundo Fischer-Lichte:

Uma estética do performativo visa esta arte de transposição de fronteiras. Ela trabalha incessantemente no sentido de transpor fronteiras, historicamente instituídas nos finais do século XVIII – como as fronteiras entre a arte e a vida, a cultura popular e a alta cultura, a arte ocidental e a arte de culturas que desconhecem o conceito de autonomia da arte – e que, desde então, têm sido consideradas inamovíveis e intransponíveis, e, neste sentido, quase naturais, isto é, impostas pela natureza, redefinindo assim o próprio conceito de fronteira. Enquanto os aspectos deste conceito considerados determinantes eram, até agora, a separação, o isolamento, a diferença de princípio, a estética do performativo acentua o aspecto da transposição e da transição. A fronteira torna-se um limiar, que não serve para separar, mas para unir. No lugar das oposições insuperáveis, surgem diferenças graduais. A estética do performativo não tem, pois, como projecto anular a diferença – o que, segundo a teoria do sacrifício de Girard, levaria inevitavelmente a um desencadear de violência. Ela propõe-se, sim, superar oposições rígidas e convertê-las em diferenciações dinâmicas (Fischer-Lichte, 2019, p. 486).

Especificadas as concepções de teatro, contação de histórias, ator e contador com e a partir das quais estamos dialogando nesta pesquisa, podemos avançar para os demais aspectos metodológicos e de referencial teórico, bem como o percurso dos capítulos desta dissertação.

De maneira ampla, além de fundamentar-se na filosofia do teatro de Dubatti (2016) e na estética do performativo de Fischer-Lichte (2019) conforme apresentado, esta pesquisa foi construída a partir de outras múltiplas fricções conceituais e diálogos com diferentes pesquisas e articulações teóricas dos campos de estudos do teatro e da performance, contação de histórias e atuação cênica; em análises de práticas artísticas e processos criativos de atrizes e atores contadores; e em ensaios filosóficos e do campo das ciências sociais sobre o mundo contemporâneo. A serem entremeadas nesta introdução de maneira mais específica, conforme apresentados os capítulos a seguir.

No capítulo 1, nosso foco será a discussão sobre aproximações e distanciamentos entre ator, contador de histórias, teatro e contação, através de diferentes autores e autoras e suas perspectivas – localizadas tanto nos estudos do teatro e da performance, como na contação de histórias. Nos moveremos pela seguinte questão elaborada a partir de Gislayne Avelar Matos e Inno Sorsy (2009) em *O ofício do contador de histórias: o que atores e contadores, bem como teatro e contação, têm em comum?*

Acolheremos e nos aprofundaremos na proposta da pesquisadora e contadora de histórias cubana Elvia Pérez em *Narración oral o teatro?* (2012) de “manter a janela aberta”. Isso como metáfora, a partir de suas análises, para uma atitude mais flexível, aberta e

acontecimentos, que os envolvem não apenas a eles, mas também aos receptores - observadores, ouvintes, espectadores” (2019, p. 34).

produtiva em termos de uma atuação e produção de práticas e saberes *entre* teatros e contações de histórias, atores e contadores. Nesse sentido, além de analisar as definições de ator, performer, contador de histórias e narrador [sic] propostas por Pavis em *Dicionário de teatro* (2011), também levantaremos e questionaremos falas e pontos aqui relacionados à referida tradição reconhecida pelo autor – aquela que tende a separar o ator do contador e o teatro da contação (2017). Como, por exemplo, os sentidos pejorativos ainda aplicados ao termo “teatral” (como algo de falso ou exagerado) e suas raízes.

Para responder à pergunta proposta por Matos e Sorsy (2009) de maneira explicitamente possibilitadora e conceitualmente operativa, investigaremos três processos específicos: a teatralidade, performatividade e atuação, cujos entendimentos descortinarão pontos de contato fundamentais entre atores e contadores de histórias, bem como oferecerão subsídios teóricos para avançarmos nas questões propostas neste estudo nos capítulos seguintes. Faremos isso principalmente pelas lentes: de Eleonora Fabião (2009) em seus estudos sobre o teatro performativo; de Josette Féral em *Além dos limites: teoria e prática do teatro* (2015) – em que também intersecciona, assim como Fabião e Fischer-Lichte, teatro, performance e performatividade –; e de Ferracini no seu já mencionado livro *Ensaio de atuação* (2013), em que o autor se dedica a pensar aspectos da atuação cênica do ponto de vista do ator.

No campo da contação de histórias, neste primeiro capítulo e na dissertação como um todo, nossas referências mais fortes serão as já mencionadas autoras, pesquisadoras e contadoras de histórias Café (2020), Matos e Sorsy (2009), Pérez (2012), bem como Matos em *A palavra do contador de histórias* (2014) e Regina Machado em *A arte da palavra e da escuta* (2015). De modo geral, suas perspectivas serão contributivas para pensarmos especificidades, belezas e inspirações conceituais relacionadas ao ofício e arte de contar histórias. Além disso, pela ótica da contação, essas autoras relacionam ator, contador, teatro, narração, interpretação e representação de diferentes formas. Pensaremos também a partir dessas relações colocadas pelas suas perspectivas, que, conforme veremos, ora tendem a aproximar, de maneira produtiva, e ora tendem a levantar fronteiras entre o ator e o contador de histórias, bem como entre o que consideram teatro e contação.

E ao final do capítulo, também refletiremos com e a partir de dois exemplos em práticas artísticas⁷ a serem analisados em termos do que, como coloca Pavis (2017),

⁷ Nos capítulos 1 e 2 haverá indicações de vídeos relacionados a algumas das práticas artísticas em questão na discussão, com links e códigos QR para acesso, que serão fundamentais para melhor compreensão das análises e demais pontos relevantes para o estudo. Sugestão: o acesso via código QR são para que o leitor possa abrir os

“transtornam” a referida tradição de tendência separatista. Sendo estas práticas artísticas o espetáculo solo *Para não morrer* (2020) da atriz curitibana Nena Inoue e *O pequeno vendedor de balinhas* (2020) do ator e contador de histórias brasileiro Jorge Marinho (Coletiva Teatro). De que maneiras essas produções e atuações nos instigam a “manter a janela aberta”, como propõe Pérez (2012)?

No capítulo 2, a partir do quadro conceitual e relacional desenvolvido no primeiro capítulo, entre atores e contadores, teatro e contação de histórias, focaremos em aspectos de atuação. Como levantar, analisar e descrever elementos palpáveis que estão envolvidos na atuação de atores e/ou contadores de histórias, de maneira explicitamente compossibilitadora a ambos os ofícios artísticos? Para isso, assumiremos um recorte temático. Nesse sentido, a intenção deste capítulo é investigar compossibilidades para a atuação em termos de criação de personagens e dos conceitos de ação física e gesto.

Para isso, friccionaremos conceitos e perspectivas teóricas – provenientes da contação de histórias, da estética do performativo e de diferentes estudos sobre atuação cênica – com exemplos em práticas artísticas de atrizes e atores contadores de histórias.

Assim, quanto aos exemplos em práticas artísticas, continuaremos levantando e analisando componentes de atuação, à luz do recorte em questão, identificáveis em *Para não morrer* (2020) e em *O pequeno vendedor de balinhas* (2020). E além destas produções, também investigaremos aspectos relacionados à criação de personagens e à atuação da atriz estadunidense Glenn Close numa cena (vídeo caseiro) da artista em que ela representa uma personagem contando sua biografia; do ator e contador paranaense Vinícius Mazzon no espetáculo *Histórias à brasileira – causos e cantoria para crianças*; e de Marinho em atuações com contos populares, como na contação de *A senhorinha e a abóbora rolante* com crianças, e no espetáculo *Luar de Contos* (2019), para adultos, da Coletiva Teatro.

E quanto aos principais referenciais teóricos em movimento no segundo capítulo, além das pesquisadoras em contação de histórias já mencionadas, dialogaremos: com Stanislavski em *Manual do ator* (1997), *A preparação ator* (2011) e *A construção da personagem* (2012) – artista e diretor russo conceitor originário do conceito de ação física e referência canônica no que tange ao trabalho de ator no ocidente, cujos princípios técnicos estão presentes de forma significativa na minha trajetória como ator e de formação cênica; com o ator russo Michael Chekhov em *Para o ator* (1996) em seus estudos sobre personagem e caracterização; com o ator-performer, diretor e pesquisador Matteo Bonfitto em *O ator-compositor – As*

vídeos em outro dispositivo (pelo celular, por exemplo, através de sua câmera) sem ter de desacompanhar o texto.

ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba (2002); com as diretoras e artistas teatrais estadunidenses Anne Bogart e Tina Landau em *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints em composição* (2017) – perspectiva técnica significativamente acolhida e desenvolvida na Coletiva Teatro, estando presente no treinamento dos atores, processos criativos de espetáculos e em oficinas de extensão oferecidas pelo grupo; com Fischer-Lichte (2019), na medida em que, ao pensar a estética do performativo, a autora desvela mecanismos e conceitos de atuação compatíveis com essas estéticas e com a intensificação da performatividade em cena; e com Ferracini (2013) e sua perspectiva sobre as ações físicas.

No capítulo 3 – à luz da proposta de filosofia atoral de Dubatti (2016), bem como diante das tessituras conceitual e técnica realizadas nos capítulos anteriores – o foco será provocar reflexões acerca de nossa atuação, como atores e/ou contadores, em sua relação com o mundo contemporâneo, mediante tomada de posição crítica sobre seu poder político. Que idiossincrasias podemos enxergar deste mundo em que atuamos e contamos histórias? Consciente de algumas delas, escolhemos, então, filosoficamente falando, atuar como e para quê?

Um ator que se auto-observa e produz pensamento sobre a riqueza e a vastidão daquilo que produz como acontecimento torna-se necessariamente um ator filósofo. Filosofia da práxis que alimenta a práxis, que é indissociável dela no pensar e no fazer. O ator transforma-se, assim, no produtor de um pensamento único sobre a singularidade do atuar em sua relação com o mundo (Dubatti, 2016, p. 180).

Nesse sentido, a fim de construirmos a seguinte proposição específica para a pergunta acima – atuar como contadores de histórias: para o reencantamento do mundo –, investigaremos aspectos do chamado mundo contemporâneo pelas lentes da pesquisadora Suely Rolnik em *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018) e do filósofo sul-coreano radicado na Alemanha Byung-Chul Han em *Sociedade do Cansaço* (2017) e *No exame: perspectivas do digital* (2018). E além dessa autora e autor, dialogaremos com a reflexão do diretor teatral inglês Peter Brook em *Avec Grotowski* (2011) acerca do contador de histórias como metáfora para sua visão de ator e teatro; com Matos e Machado sobre capacidades agregadoras e de integração presentes nas raízes do ofício do contador de histórias; e com Fischer-Lichte e seu conceito de “reencantamento do mundo” (2019) relacionado à estética do performativo.

Finalmente,

E – apesar de ser óbvio e claro, mas nunca é demais lembrar – estes ensaios não buscam verdades nem totalizações, mas sim pensamentos-criações baseados em uma prática específica, de um grupo e projeto também específicos. [...] são apenas um conjunto de pensamentos-ações jogados na correnteza crescente em potência desse fazer e pensar teatral brasileiro que vincula de forma tão especial teoria e prática/academia e criação (Ferracini, 2013, p. 25).

Concordando com Ferracini e parafraseando sua fala acima, vale reforçar que este estudo floresceu num campo de *práxis* específico, sendo cultivado por um ator e contador de histórias específico, que tem uma trajetória e formação específicas, bem como é membro de um grupo específico.

Assim sendo, na intenção de dialogar com outras e outros atores, atrizes, contadores e/ou contadoras de histórias em termos conceituais, técnicos e também filosóficos, relacionados aos nossos ofícios artísticos, não quero “buscar verdades nem totalizações” (Ferracini, 2013). Mas gostaria de, através desta dissertação, propor um convite de abertura de janela para a contemplação das várias possibilidades que podem viver *entre* ator e contador. Sendo este também um convite para a ampliação de consciências sobre nossas práticas e saberes, em prol de um reencantamento do mundo através dos teatros que fazemos e das histórias que contamos.

Capítulo 1 – Entre ator e contador de histórias, teatro e contação

Como intérprete eu tenho que falar antes dessa herança arcaica, não é? Que é pré Homero, que chamam contadores de história, não é? Não. Eram atores. Tudo bem, se juntava lá e falava lá as suas histórias, também já arcaicas – como intérprete. Porque se não fosse um bom ator na época, ninguém ia sentar em volta da fogueira pra ouvir ele falar. Então nós viemos pelos séculos afora.

Fernanda Montenegro na conferência *A atriz como intérprete de si mesma* realizada pela Academia Brasileira de Letras em 2016.⁸

Há muito mais pontos de contato que divergências entre os ofícios artísticos de ator e de contador de histórias, bem como entre teatro e contação.

Primeiramente associando os trabalhos de ator ao teatro e o de contador à narração oral⁹, com a visão da pesquisadora e contadora de histórias Elvia Pérez em seu artigo *Narración oral o teatro?*, podemos encontrar alguns desses pontos de contato:

Os trabalhos aqui referidos nos aproximam de pensar que existem muito mais pontos de contato que divergências. Tanto o teatro quanto a narração oral sustentam sua razão de ser na interação do ator-narrador e o público como única e essencial condição. Seus recursos básicos são a voz e o corpo e todas as dimensões que este alcança de acordo com as propostas artísticas e as características do gênero ou especialidade realizada. Apenas são produzidos "no aqui e agora", apenas durante a execução, não são o texto morto. Estão ligados ao mito e ao rito, que, como já vimos, não podem ser separados. Têm uma história comum desde os primórdios, não importa quem veio antes ou depois, o fato é que se mantiveram unidos no tempo. Ambos se baseiam na aprendizagem e execução de uma técnica, não idêntica mas com demasiados pontos de contato para que sejam manifestações diferentes, e têm uma função essencialmente artística, comunicativa e social. Então, vamos manter a janela aberta (Pérez, 2012, p.150, tradução nossa¹⁰).

Como podemos observar, a perspectiva de Pérez nos convida a ver e tecer relações, entre os ofícios artísticos em questão, de maneira menos territorializante e assim, a meu ver, mais produtiva, a partir de seus diversos pontos de contato e de uma postura, proposta metaforicamente pela autora, de “manter a janela aberta” (2012, p. 150). Entretanto, é importante reconhecer que, em última instância, a reflexão de Pérez parte de uma acepção de

⁸ Esta palestra está disponível em <https://youtu.be/5oltEzCkKbo>. Acesso em: 13 dez. 2020.

⁹ Neste trabalho, tendo em vista seu recorte e foco de discussão, trataremos os termos narração oral e contação de histórias como sinônimos.

¹⁰ Livre tradução de: “Estos trabajos referidos aquí nos acercan solo a pensar que son muchos los puntos de contacto, más que las divergencias. Tanto el teatro como la narración oral sustentan su razón de ser en la interacción del actor-narrador y el público como única y esencial condición. Sus recursos básicos son la voz y el cuerpo y todas las dimensiones que esto alcanza de acuerdo a las propuestas artísticas y las características del género o especialidad realizada. Solo se producen “en el aquí y el ahora”, solo mientras se ejecuta, no es el texto muerto. Están ligados al mito y al rito, que como ya vimos no se pueden separar. Tienen una historia en común desde los comienzos, no importa quien antes o después, el hecho es que se han mantenido unidos en el tiempo. Ambos se basan en el aprendizaje y ejecución de una técnica, no idéntica pero con demasiados puntos de contacto para que sean manifestaciones diferentes, y tienen una función esencialmente artística, comunicativa y social. Mantengamos pues la ventana abierta”.

teatro e narração oral enquanto duas manifestações distintas – cheias de pontos de contato, mas *a priori* separáveis.

Podemos pensar sob um viés diferente, a partir da filosofia do teatro com o teatrólogo argentino Jorge Dubatti:

A palavra “teatro”, em seu sentido ancestral, permite pensar em um genérico mais amplo que o objeto da definição moderna e que inclui diversas manifestações, como a dança, a performance, o teatro de animação, o novo circo, a narração oral, o clown, o stand-up etc. [...] Quando me refiro à filosofia do teatro, incluo, portanto, todas as manifestações das artes conviviais que produzem *poiesis* corporal e expectativa (Dubatti, 2016, p. 21).

Nesta perspectiva, diferentemente da anterior, a narração oral é uma das manifestações do teatro, ou seja, trata-se de uma arte teatral em seu sentido mais ancestral, como aponta Dubatti.

Em seu sentido etimológico, a palavra grega *théatron* denota a ideia de espaço-lugar, de territorialidade e, por extensão, de convívio, de reunião. Por outro lado, remete à raiz do verbo *olhar*, que se liga, em seu sentido amplo, ao perceber, incluindo-se também o entender, pois *théatron* compartilha a mesma raiz com *theoría*. Desse modo, vincula-se com a expectativa. Relaciona-se ainda com o verbo *theómai*, já não apenas no sentido de “ver”, mas “ver aparecer”, que implica um *algo* que é visto aparecer, e esse *algo* inclui a *poiesis*: vamos ao teatro para ver a *poiesis* aparecer. Na palavra grega *théatron* se incluem, direta ou indiretamente, territorialidade, convívio, *poiesis*, expectativa, os componentes inevitáveis do acontecimento da cultura vivente que estudo (Dubatti, 2016, p. 20, grifos do autor).

Nesse sentido, Dubatti (2016), diferentemente de Pérez, articula uma concepção mais ampliada de teatro, definida com a tríade “convívio, *poiesis* e expectativa”. Assim, reiterando, narração oral é um exemplo de manifestação ou modalidade teatral e, logo, também se trata de teatro em seu sentido mais ontológico, pois cria “uma peculiar zona de experiência e subjetividade na qual intervêm convívio-*poiesis*-expectação” (2016, p. 31).

De modo geral e a partir dessas duas perspectivas brevemente apresentadas, neste capítulo pensaremos relações entre os ofícios artísticos de ator e de contador de histórias, bem como entre teatro e contação, da seguinte maneira: primeiramente, acolhendo a proposição e metáfora de Pérez – de manter a janela aberta –, reconhecendo possíveis especificidades e pontos de contato, mas enxergando-os de forma a buscar *compossibilidades* entre esses ofícios artísticos e suas plurais manifestações, potencialidades e práticas. Mas faremos isso dialogando com a concepção e filosofia do teatro de Dubatti, buscando aproximações menos definidoras e mais ontológicas e operativas, bem como questionando perspectivas que generalizem o teatral. Afinal,

Existe uma previsibilidade ou estabilidade do teatro em sua estrutura genérica: o teatro constitui uma unidade estável de acontecimento na tríade convívio-*poiesis*-expectação [...] mas o teatro é, enquanto unidade, uma unidade aberta dotada de

pluralismo: há teatro(s). É possível distinguir ao menos três dimensões desse pluralismo: a) pela ampliação do espectro de modalidades teatrais (drama, narração oral, dança, mímica, teatro de animação, performance, etc.); b) pela diversidade de concepções de teatro; c) pelas combinações entre teatro e não teatro (deslizamentos, cruzamentos, inserções, empréstimos no polissistema das artes e da vida-cultura) (Dubatti, 2016, p. 44).

Assim, podemos questionar, friccionar e tentar contribuir com mais perspectivas teóricas que perpassam as seguintes questões:

O que atores e contadores, bem como teatro e contação têm em comum? De que maneira costumamos pensar e/ou propor essas relações? Por que será que algumas perspectivas ainda parecem demarcar reservas territoriais entre práticas e saberes relacionados aos ofícios artísticos em questão? Que concepções de teatro, ator e contador poderia estar operando essas reservas, sejam elas implícitas ou explícitas? E quais concepções poderiam ser mais produtivas, tendo em vista a nossa discussão? Por que algumas pessoas mantêm, ao contrário do que propõe Pérez, a janela fechada? Será que frequentemente ainda não ignoramos ou negligenciamos uma bela paisagem relacional que se poderia avistar entre ator, contador de histórias, teatro e contação?

1.1 O que atores e contadores de histórias têm em comum?

Gislayne Avelar Matos e Inno Sorsy ao elaborarem sobre a questão “para ser um contador de histórias é necessário ser ator ou atriz?” (2009, p. 35) no livro *O ofício do contador de histórias*, abrem esse debate de forma interessante:

Essa pergunta pressupõe que contar histórias é uma arte performática no sentido limitado que usamos hoje, quer dizer, uma atividade que está nas mãos de profissionais que detêm uma técnica precisa e grandiosa, aos pés dos quais as massas humildes se postam. Deveríamos então reformular essa pergunta: O que um contador de histórias e um ator têm em comum? Qual a função de um ator e qual é a função de um contador de histórias? Atualmente existem vários tipos de atores e de estilos de teatro (Matos; Sorsy, 2009, pp. 35-36).

Entretanto, penso que elas acabam por limitar possibilidades entre esses ofícios artísticos com a seguinte proposta de definição sobre o ator:

No caso do ator, uma boa definição é: o ator deve decorar o texto, palavra por palavra, desenvolver e incorporar o personagem e interagir com outros atores a fim de comunicar a peça segundo a ótica do diretor. Para conseguir isso, o ator deve passar por um treinamento vocal, corporal, gestual, deve analisar o texto, fazer um trabalho de observação dos temas, etc. No momento do ensaio, o ator deve colocar-se nas mãos do diretor, que tem a visão global de como cada personagem deve ser interpretado, de como os personagens devem se mover em cena. O diretor é como o maestro de uma orquestra: determina o ritmo, o humor, a topografia de uma peça musical (Matos; Sorsy, 2009, p. 36).

E assim seguem:

O treinamento do contador se dá através de sua familiaridade com as histórias. Abrindo-se para o que elas têm a dizer, ele poderá escolher o melhor momento para conta-las. Diferentemente do ator, que memoriza o texto exatamente como ele é, o contador está sempre aprendendo a história. Tanto o ator quando o contador de histórias podem usar suas experiências de vida armazenando consistentemente “chaves” que abrem várias portas para uma compreensão mais profunda do personagem. A principal diferença entre esses dois tipos de expressão é que o ator precisa de um diretor, que funciona como um olho exterior, enquanto o contador tem um diretor interior, que é a própria história (Matos; Sorsy, 2009, pp. 36-37).

Importante contextualizar que esse livro de Matos e Sorsy é referência na área, é comum vê-lo nas bibliografias de cursos de contação de histórias no Brasil. Ele compila reflexões extremamente úteis, relevantes e inspiradoras a partir das trajetórias das autoras como contadoras de histórias e pesquisadoras desse ofício e arte. Mas especificamente no âmbito da reflexão entre o ator e o contador de histórias, observo que infelizmente elas acabam fechando a janela. E como consequência, na medida em que o livro oferece uma visão única e datada de ator, contribui para que uma quantidade de contadores de histórias no Brasil, em alguma medida, continuem alimentando também essa única visão, limitando e reduzindo, a meu ver, não só a arte de ator, mas o teatro e a própria arte de contar histórias.

E assistindo a esse fluxo de minha janela, penso que tal abordagem, não exclusiva dessas autoras, infelizmente também contribua para algumas miragens que se interconectam e se retroalimentam, cujas aparições já pude testemunhar em alguns contextos, especialmente entre contadores de histórias, nos momentos em que as relações entre ator, contador, teatro e narração oral se desenham desérticas.

Um exemplo dessas miragens é quando o termo “teatral” é vestido por uma roupagem pejorativa (consciente ou inconscientemente), em geral sinônima à uma ideia de caricaturização ou oca impostação de “presença”, sendo muitas vezes utilizado (como já pude ver em oficinas) como parâmetro para aquilo que supostamente não se deveria fazer ao contar histórias¹¹; um outro exemplo é quando paira uma certa ilusão (ou zona de conforto territorial) de que o trabalho do contador de histórias não seja um trabalho propriamente teatral. E, portanto, nesse sentido, constrói-se desnecessária ou desinteressante a possibilidade de se questionar, criar ou buscar relações *entre* ator e contador, teatro e contação, bem como de tentar investigar a contação de histórias e a atuação do ator como mais uma possível via de

¹¹ Nesse sentido, Segundo Patrice Pavis em seu *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, “Não se deveria confundir (apesar de um uso bastante impreciso dos termos no discurso crítico) o efeito de teatro, que é um dispositivo participante da feitura do teatro, e o efeito teatral, que é um termo pejorativo na linguagem corrente. O efeito teatral é tido como negativo, indo contra a realidade ou a verdade, como alguma coisa de falso, de exagerado, de empolado ou, no melhor dos casos, alguma coisa artificial ou artística” (2017, p. 89).

complementação técnica, de outras possibilidades artísticas e, por que não, até mesmo pedagógicas.

Aqui vale um “parêntese” importante: a noção pejorativa sobre o teatral, no sentido desse “efeito fácil sobre o espectador, efeito artificial e afetado, julgado pouco *natural*” como denota Pavis (2011, p. 371, grifo do autor), tem uma de suas raízes no entendimento do conceito de encenação do século XIX. Sobre este conceito nesse contexto, segundo Erika Fischer-Lichte em *Estética do Performativo* (2019):

No século XIX, o conceito de encenação indica, pois, dar visibilidade a algo previamente existente <<algures>> - no texto literário do drama ou no reino das ideias estéticas; no entanto, não existe de modo perceptível aos sentidos, adquirindo <<forma>> apenas na imaginação ou no pensamento. A tarefa e a função da encenação consistem em torná-lo visível. A encenação prende-se, pois, com estratégias de representação. Esta acepção basilar do conceito só muda na viragem do século XIX para o século XX, quando se reconhece à encenação o estatuto de actividade artística, deixando-se de a considerar vinculada ao texto literário do drama. As vanguardas históricas declaram o teatro uma forma de arte autónoma e independente da literatura (Fischer-Lichte, 2019, p. 444).

E segundo a autora, este entendimento de encenação, e consequentemente de teatro, persistiu durante muito tempo e, em parte, até os dias de hoje, com diferentes variações (2019). Logo, o teatral, nesse sentido, liga-se às ideias de um teatro mais representacional e altamente subordinado à literatura, que valoriza realismos e psicologismos como parâmetros dessa representação, e da noção de espetáculo como obra de arte – o que também “faz eco de um debate conduzido no âmbito da história e da teoria da arte nos anos 60 e 70 do século passado” (Fischer-Lichte, 2019, p. 452).

Assim, no que tange às raízes da noção pejorativa sobre o teatral em questão, segundo Fischer-Lichte:

[...] nos seus escritos, Michael Fried criou uma oposição entre os termos *theater*, *theatrical* e *theatricality*, negativamente conotados com o processo de encenação, e as noções positivas de *objecthood*, *absorption* e *authenticity*. Nos anos 60, [...] Fried concentrou-se nas características fenoménicas fundamentais das obras e, nesse contexto, insistiu na necessidade de <<objecthood to defeat theater>>. A teatralidade, entendida como encenação, significava, neste caso, uma crise na definição do objecto artístico. No seu livro sobre a pintura francesa no século XVIII, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980), Fried aponta como característica negativa da encenação o facto de ser planeada tendo em vista a percepção de um outro. Em conformidade com isso, aplica o termo <<theatrical>> às personagens retratadas nas pinturas, etiquetando de <<teatrais>> as poses das figuras pintadas com tons fortes, que parecem conscientes de serem objectos do retrato de um pintor. O comportamento dessas personagens, com efeito, surge-lhe como se tivesse sido <<encenado>> e, por este motivo, desvaloriza-as relativamente a outras que, absorvidas nas suas ocupações, como brincar ou trabalhar, parecem não se dar conta de que o pintor as observa na sua actividade (Fischer-Lichte, 2019, pp. 452-453).

Aqui fica nítido como essas “noções positivas de absorção, objetividade e autenticidade” em Fried se opõem às então noções tidas como negativas de “teatro, teatral e teatralidade”. E isso nos permite pensar como determinadas acepções derivam de suas epistemologias, visões de teatro, de mundo e seus interesses específicos. Daí a importância de visitarmos essas concepções, acepções e seus termos de forma crítica, a fim de reconhecê-las e de não nos fazermos reféns de epistemologias e visões que não contribuem com nossos desejos e discussões entre o ator e o contador de histórias e, conseqüentemente, não contribuem para uma manutenção criativa da janela aberta.

Em contraponto à noção pejorativa sobre o teatral, abraçaremos ao longo desta dissertação o teatral como referência à concepção ampliada de teatro em Dubatti – definida na tríade convívio-*poiesis*-expectação, como vimos –, e, dessa maneira, ao teatro como *acontecimento*: “o teatro se valida, enquanto teatro, não como literatura, mas como acontecimento de experiência cênica convivial” (2016, p. 41). Segundo Dubatti:

Como acontecimento, o teatro é mais que linguagem (comunicação, expressão, recepção): é *experiência* e inclui a dimensão da *infância* presente na existência do homem. Isso implica uma superação da semiótica, como ciência da linguagem, pela Poética, como ramo da filosofia do teatro. Para a primeira, o teatro é um acontecimento de linguagem; para a segunda, um acontecimento ontológico. Por sua natureza convivial, o teatro é fundamentalmente experiência vivente: pela experiência, o teatro se reconecta com o real, com o fogo da *in-fân-cia*, com o ente metafísico da vida (Dubatti, 2016, p. 44, grifos do autor).

Nesse sentido, também afastamo-nos das ideias de encenação como estratégia de representação apenas, bem como de espetáculo como obra de arte – no sentido de artefato independente, que fala e significa por si só –, e nos aproximamos mais das noções de encenação como estratégia de *criação* e de espetáculo como o que acontece *entre* atores (e contadores) e espectadores, intimamente ligadas ao conceito de acontecimento, conforme discorre Dubatti (2016) e também Fischer-Lichte (2019):

É a co-presença corpórea de actores e espectadores que, antes de mais, possibilita e constitui um espetáculo. Para que este se realize, actores e espectadores devem reunir-se durante um certo tempo, num determinado lugar, e fazer algo em conjunto. Ao apresentar o espetáculo teatral como <<um jogo de todos para todos>>, Herrmann redefine a relação entre actores e espectadores de modo inteiramente novo. Os espectadores deixam de ser considerados indiferentes ou sensíveis às acções executadas em cena pelos actores – às quais eles, espectadores, atribuem determinados significados com base na sua observação –, ou aqueles que decifram intelectualmente as mensagens formuladas pelas acções dos actores [em referência à noção de espetáculo como obra de arte]. [...] A co-presença corpórea implica, pelo contrário, uma relação entre co-sujeitos. [...] O espetáculo nasce em resultado da interacção entre actores e espectadores. As regras segundo as quais ele se desenrola devem ser interpretadas como regras de um jogo que podem ser acordadas entre todos os participantes, actores e espectadores, e bem assim seguidas ou violadas por

todos. Isso significa que o espetáculo acontece *entre* actores e espectadores e é produzido por eles em conjunto (Fischer-Lichte, 2019, pp. 59-60, grifo da autora).¹²

Agora fechando esse importante “parêntese”, bem como retomando e avançando na questão sobre como relações desérticas entre ator, contador, teatro e contação, e suas miragens mencionadas nos limitam, penso que a manutenção da janela fechada também contribua com a sustentação de um olhar na escuridão (ou contraluz cegante) e mais consequentes superficializações que a meu ver, em nossas práticas artísticas e discussões, podem enredar alguns de nós, contadores de histórias. Trata-se de um olhar superficial e superficializador que busca o teatro, por exemplo, apenas intuitivamente e quando isso parece convir, em geral para fins decorativos ou mesmo marqueteiros. Como consequência, teatro acaba virando “teatrinho” (no mal sentido), vestindo o trabalho do contador em roupagens muitas vezes infantilizadas e enrijecidas de se contar histórias. E assim, no senso comum, continua-se fomentando uma névoa que nos ofusca – o julgamento de que contação de histórias é atividade apenas para crianças, reservada à “escolinha” ou somente àqueles tempos com as avós. Ou mesmo, mais gravemente e em contextos “capitalísticos” (Rolnik, 2018), o embalar da contação de histórias como mais um produto disposto na prateleira de alternativas *cool* para agradar clientelas, ou até como um tranquilizante para fazer dormir. Contra este movimento, Matos e Sorsy oferecem uma análise fundamental:

Como nos mitos, os contos revelam um mundo que não é o da realidade e que tem sua representação no inconsciente coletivo dos povos. Seu conteúdo é arquetípico, ou seja, formado pelas imagens primordiais ou símbolos comuns a toda a humanidade e, ao contrário do que muitos pensam, seu alvo nunca foram as crianças. No ocidente, até por volta do século XVII, eles eram destinados aos adultos, situação que se prolongou no meio rural até muito recentemente. Com o desenvolvimento sempre crescente da racionalidade científica, os contos passaram a ser considerados absurdos, irracionais, próprios apenas para divertir criancinhas na hora de dormir. Mas, muito embora as crianças sejam suas grandes apreciadoras, seu alcance é bem mais amplo e o destino é a alma humana. Os contos servem para acordar, não para fazer dormir (Matos; Sorsy, 2009, pp. 75-76).

Agora a partir de uma outra perspectiva, Patrice Pavis em *Dicionário de Teatro* (2011) também apresenta comparações entre suas definições de ator, *performer* e contador de histórias, operando indiretamente sob uma lógica de diferenciação e oposição entre os ofícios artísticos em questão. Segundo Pavis,

O contador de histórias (que muitas vezes compõe seus próprios textos) procura estabelecer contato direto com o público reunido numa praça, por ocasião de uma festa, ou nas salas de espetáculo; ele é um performer que realiza uma ação e

¹² Sobre o conceito de acontecimento e algumas de suas implicações e complexidades em nossa discussão, desenvolveremos-no em maiores detalhes mais a frente com Dubatti (2016) e Fischer-Lichte (2019).

transmite uma mensagem poética diretamente recebida pelos ouvintes-espectadores (Pavis, 2011, p. 69).

E o *performer*, por sua vez,

Num sentido mais específico, o *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro (Pavis, 2011, pp. 284-285).

Ou seja, para o autor, grosso modo, o contador de histórias se diferencia do ator no sentido de que encena o seu próprio eu, enquanto o ator encena a personagem, fingindo não ser ele próprio. Entretanto penso que tal estrita comparação também limite a busca por novas possibilidades técnicas e criativas pelas relações entre os dois ofícios artísticos, na medida em que novamente trancafia o papel do ator ao de intérprete de personagens.

Mas Pavis também nos aponta informações e outros pontos de contato interessantes, ainda que permeados pelo viés da diferenciação, bem como, historicamente, algumas influências da “arte do contador de histórias” sobre práticas teatrais e sobre a arte de ator:

O contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra sua ou uma outra história, dirigindo-se diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre ao seu relato; A arte do contador de histórias renovou a prática teatral de nossos dias. Ela se insere na corrente do teatro-narrativa, que dramatiza materiais não-dramáticos e casa perfeitamente a atuação e a narrativa, prática que VITEZ lançou com *Vendredi* ou *La Vie Sauvage*: “O que não podemos representar, contamos; o que não basta contar, representamos”. A arte do contador de histórias tornou-se um gênero muito popular destinado a um público diferente do teatro-encenação: com recursos mínimos, voz e mãos nuas, o contador de histórias rompe a quarta parede, dirige-se diretamente ao público, toma o cuidado de limitar-se a um confronto que não se converta em encenação sofisticada, usando todos os recursos, principalmente técnicos, da cena, o que permite o uso de microfone de lapela, de iluminação ou de acompanhamento musical (Pavis, 2011, p. 69).

E reconhece:

Todas as relações da fala com a situação cênica do locutor são imagináveis; todos os meios são bons para a teatralização da narrativa, a qual introduz personagens que tomam a palavra e a sustentam [...] O contador de histórias enriquece a prática teatral e tira bastante proveito dos milagres da cena (Pavis, 2011, pp. 69-70).

E me permitindo complementar o pensamento de Pavis: o ator também pode enriquecer a prática de contação de histórias e tirar bastante proveito dos milagres da narração oral.

Mas penso que essas retronutuições criativas convidem alguns entendimentos conceituais prévios, ainda que de forma introdutória, para que possam se manifestar de maneiras consciente, propositiva e operativa em nossas práticas artísticas como atores e/ou

contadores de histórias. Nesse sentido, e seguindo com este nosso exercício crítico e fricção entre diferentes perspectivas, adicionaremos mais alguns ingredientes para a discussão: teatralidade, atuação e performatividade.

Esses ingredientes, aqui adicionados, tratam desses entendimentos conceituais prévios, a serem apresentados e desenvolvidos de maneiras introdutória e funcional para fins deste nosso recorte de discussão. Revelam-se como processos e pontos de contato entre ator, contador de histórias, teatro e contação, como veremos na medida em que serão pontuados e desenvolvidos. E dessa maneira, a própria pontuação e desenvolvimento desses conceitos também já podem se configurar como tentativas de respostas-fricção para uma daquelas primeiras questões levantadas por Matos e Sorsy: “O que um contador de histórias e um ator têm em comum?” (2009, p. 35).

1.1.1 Têm em comum a teatralidade?

Existem diferentes autores e autoras que discutem de maneira profícua o tema da teatralidade, como Josette Féral (2015), Pavis (2011) e Silvia Fernandes (2011) por exemplo. Mas como principal suporte teórico-metodológico em termos deste conceito, vamos nos enraizar na perspectiva de Féral no livro *Além dos limites: teoria e prática do teatro* (2015). Isso porque, a meu ver, esse estudo investiga, aprofunda e compila de forma mais acessível, atualizada e crítica essas discussões, considerando tanto um histórico de desenvolvimento conceitual da teatralidade, bem como tendo em vista suas complexidades em relação às cenas e produções artísticas mais contemporâneas e performativas. Porém é importante observar que aqui não nos aprofundaremos nessas complexidades e delicadezas em busca de uma definição de teatralidade, já ricamente desenvolvidas por Féral (2015). Iremos nos deter, mais especificamente, em algumas delimitações mobilizadoras de nosso recorte de discussão entre o ator e o contador de histórias.

Assim, no que diz respeito à teatralidade, primeiramente é importante reconhecê-la como processo e que este não se limita ao teatro.

Segundo Féral, “A partir da investigação das condições de manifestação da teatralidade em cena e fora de cena, pode-se esclarecer que a teatralidade não pertence, em sentido exclusivo, ao teatro” (2015, p. 84). Logo, ainda que a contação de histórias também possa ser praticada, compreendida e estudada como algo em si, este possível argumento não é o suficiente para distanciá-la – e, dessa maneira, distanciar também o contador de histórias – de sua teatralidade ou do teatral, como também pudemos inferir a partir de Dubatti (2016).

Mais que uma propriedade, cujas características seria possível analisar, é um *processo*, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria *outro espaço*, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção (Féral, 2015, p. 86, grifos da autora).

A teatralidade de maneira ampla, portanto, enquanto processo não exclusivo ao teatro, refere-se em especial à criação desse outro espaço especular onde a ficção pode surgir (p. 90). Assim, podemos verificar que ambos, ator e contador de histórias, são agentes mobilizadores desse processo. Seja ao representar, interpretar ou contar histórias com um público espectador, estabelece-se, no mínimo, uma relação-jogo de dentro e fora do espaço especular, real e ficcional – ainda que esse jogo dentro-fora-real-ficcional seja intencionalmente colocado em fricção, ele precisa ao menos potencialmente existir *a priori* para poder ser manuseado – com espaços para essa possibilidade conscienciosa de especiação, para o simbólico expresso ou em potencial, para a imaginação; ou seja, para a criação desse outro espaço mencionado com possibilidade, entre outras, de emergir ficções. E, como aponta Féral, é o teatro que melhor realiza sua experiência:

Ora, o que cria a teatralidade é o registro do espetacular pelo espectador, ou até mesmo do especular, ou seja, de outra relação com o cotidiano, de um ato de representação, de uma construção ficcional. A teatralidade é a imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado. Entre todas as artes, sem dúvida é o teatro que melhor realiza essa experiência (Féral, 2015, p. 108).

Nesse sentido, apesar de não ser exclusiva ao teatro é com o teatro que melhor temos a oportunidade de desenvolver consciências e capacidades criativas de agência com e sobre a teatralidade. Dessa forma, contadores de histórias, por exemplo, podem ter muito a aprender com uma postura de aproximação aos teatros e seus atores, pois são estes os artesãos criativos da cena e são os seus corpos “um dos elementos mais importantes da teatralidade em cena”¹³ (Féral, 2015, p. 93).

Importante destacar a palavra “teatros” no plural pois acho importante reforçar e explicitar que há diversidades de práticas, estilos e possibilidades de teatros. E que pode haver enriquecimentos e aprendizagens diferentes e compossíveis em cada uma dessas diversidades. Enfatizo isso pois em contextos próximos de nossa discussão neste capítulo, penso que quando teatro é colocado como uma-coisa-só (“o teatro”), isso em geral afasta compossibilidades porque se trata de um olhar reducionista, limitante e dispensador de mais complexidades e criatividade. E em geral, penso que pode revelar um olhar ingênuo,

¹³ Assim como, seguindo esse mesmo raciocínio, atores podem ter muito a aprender com uma postura de aproximação às contações de histórias e seus narradores, pois são estes os artesãos criativos da oralidade e, muitos deles, de uma arte do encontro de natureza performativa (falaremos mais adiante).

ignorante ou ignorante voluntário, valendo à pena se questionar se o que pode estar por trás desse olhar também não seja uma suposta tentativa (consciente ou não) de reserva territorial entre modalidades artísticas.

Além disso, via teatralidade na perspectiva de Féral, podemos inclusive pensar o contador de histórias como um ator, expandindo assim, de algum modo, nossas concepções ou preconceções acerca do que seja ser ator, ou de que teatro nos referimos ao traçar considerações entre atores e contadores de histórias:

Se o ator é portador da teatralidade no teatro [...], é porque todos os sistemas significantes – espaço cenográfico, figurinos, maquiagem, narração, texto, iluminação, acessórios – podem desaparecer sem que a teatralidade cênica seja profundamente afetada. É suficiente que o ator permaneça para que a teatralidade seja preservada e o teatro possa acontecer, prova de que o ator¹⁴ é um dos elementos indispensáveis à produção de teatralidade cênica. Pois o ator é, ao mesmo tempo, produtor e portador da teatralidade. Ele a codifica, inscreve-a em cena por meio de signos, de estruturas simbólicas trabalhadas por suas pulsões e seus desejos enquanto sujeito, um sujeito em processo que explora seu avesso, seu duplo, seu outro, a fim de fazê-lo falar. Essas estruturas simbólicas perfeitamente codificadas, facilmente identificáveis pelo olhar do público, que delas se apropria como modo de conhecimento ou de experiência, são todas as formas do narrativo e do ficcional que se inscrevem em cena (personagens, atletas do gesto, marionetes mecanizadas, narrativas, diálogos, representações), e que o ator faz surgirem no teatro. Resultantes de simulacros, de ilusões, essas estruturas manifestam em cena a emergência de mundos possíveis, dos quais o espectador apreende, simultaneamente, toda a verdade e toda a ilusão. Mais que as estruturas dadas a ver o que o olhar do público interroga sob a máscara, é a presença do outro, seu *savoir-faire*, sua técnica, seu jogo, sua arte da dissimulação, da representação (Féral, 2015, pp. 91-92).

Ademais, vale explicitar como o uso de uma acepção mais ampla de ator considerada por Féral também inclui o contador de histórias. E nesse sentido, considerando também a questão das diversidades de práticas, estilos e possibilidades de teatros levantadas acima, podemos continuar exercitando um redimensionar crítico de comentários que tratam o termo teatral e o ator de forma imprecisa, reducionista, limitante ou pejorativa. Como quando, por exemplo, ouvimos comentários em tom negativo de que determinada atuação ou contação esteja muito “teatral” no sentido de que esteja distante de uma ideia de real, de suposta verdade, intimidade ou verossimilhança, como discutimos anteriormente. Nas palavras de Féral,

Hoje parece clara a resposta à questão de saber se a teatralidade pode ser definida por meio da relação que a cena mantém com o real que toma por objeto. A teatralidade aparece como um processo ligado, antes de tudo, às condições de produção do teatro e não ao grau de semelhança ou desvio em relação ao real apresentado. Nesse sentido, é possível dizer que não há assuntos mais teatrais que

¹⁴ Nota presente no texto original: “A noção de ator é tomada aqui no sentido mais amplo possível [...]”. Sendo assim, apenas para explicitar esse sentido em nossa discussão, essa noção de ator também inclui o contador de histórias como um ator.

outros, imitações mais teatrais que outras, e que teatralidade tem a ver com o próprio processo de representação (Féral, 2015, p. 97).

E apenas como mais um exemplo desse redimensionar crítico, pensemos brevemente a partir do tema “preparação para contar uma história escolhida”, parte do capítulo 3 do livro *Arte da palavra e da escuta* (2015), em que Regina Machado diz:

O estudo criador do conto, objeto do capítulo 2 deste livro, faz parte desse estágio de preparação. Por meio desse estudo, a pessoa investiga a estrutura, os climas e os personagens da história, exercitando também seus recursos internos e recolhendo informações que podem indicar “como essa história *pede* para ser contada”. Recursos externos, tais como objetos, panos, música, canto, luz, roupa, acessórios cênicos, como começar e como terminar, são pesquisados para cada história particular. Sobre esses recursos é importante ressaltar que devem estar a serviço da história. Não se trata de fazer *teatro*, e sim de *narrar*. Às vezes são tantas coisas utilizadas que desviam a atenção do fio da narrativa, promovendo um show de estimulação sensorial. As crianças se deixam seduzir pela parafernália técnica e a história se perde (Machado, 2015, p. 110, grifos da autora).

Compreendo que o cerne da questão levantado pela autora seja o exercício de soberania da história em relação aos demais elementos que podem envolver uma narração oral. Entretanto, neste contexto de pesquisa em que as relações entre ator, teatro e contação estão no centro de nossa lupa crítico-constructiva, não posso deixar de levantar questões em relação ao uso do termo “teatro” no trecho acima, que parece inferir ou pressupor enquanto teatro um mal teatro show-de-parafernália-técnica. Será mesmo que não se trata de fazer teatro? De que teatro estamos falando? De que teatro não estamos falando? Por que “fazer *teatro*” e “*narrar*” precisam necessariamente ser coisas excludentes entre si para que a história possa florir como arte da palavra e da escuta? Tendo em vista a teatralidade intrínseca ao ato de narrar entre pessoas, será que ao invés de afastar o teatro do universo de preparação para contar uma história, não seria mais proveitoso invocá-lo em suas qualidades ontológicas, conviviais (Dubatti, 2016) e de acontecimento (Dubatti, 2016; Fischer-Lichte, 2019) como mais um possível tecido construtivo em suas diversas potências e limites? Ou pelo menos deixar a janela aberta, como propõe Perez?

Afastar o teatro do conto pode nutrir ignorâncias em relação à teatralidade do ato de contar e de quem conta. E inconsciente do processo de teatralidade e suas implicações, o contador de histórias (e o ator também, claro) não pode utilizá-lo em favor do conto e de sua performance de maneiras técnica, consciente e criativo-propositiva, mas apenas intuitivamente e na hora convivial de encontro com o público.

Na prática, compreender o processo da teatralidade pode significar, por exemplo, ser menos ingênuo com algumas escolhas composicionais (como o uso do espaço, de objetos, cores, gestos, ações, etc.) entre as quais ator e contador também atuam. Neste sentido, e

buscando uma maneira de *re-parar* (Fiadeiro; Eugenio, 2012) as contribuições de Regina Machado em questão – como o exercício de soberania da história em relação aos demais elementos que podem envolver uma narração oral (2015, p. 111) –, primeiramente penso que a autora esteja acordando contadores de histórias que não necessariamente tenham repertórios como ator para que se atentem que os “recursos externos”, no momento da contação, têm impacto direto sobre as fruições das histórias, por isso a necessidade e valia de se ter um cuidado composicional mais consciente. Afinal, em termos de teatralidade, todo olhar especular que respira dentro dos limites dinâmicos instalados pelo artista gera relações de sentidos e afetos com os conteúdos internos às molduras da situação cênica, quer o artista queira ou não. E isso pode tanto contribuir com as histórias como agir contra elas, nunca de maneira neutra, e também à depender do espetáculo-acontecimento, ou seja, do que acontece *entre* ator, contador e espectadores e é produzido por eles em conjunto (Fischer-Lichte, 2019).

Em outras palavras, o processo de teatralidade parece disparar um sem-fim de possibilidades vivas entre o conto, a contação, a atuação e a espetação. Algumas dessas, podem ser colocadas em jogo pelo artista responsável e comprometido com sua teatralidade, com o teatral de si e das situações que pode instalar e criar com um público. Podemos compreender que em uma contação de histórias ao vivo, por exemplo, instalamos uma situação convivial (Dubatti, 2016), de co-presença física (Fischer-Lichte, 2019), de encontro, escuta e espetação que não é apenas contextual, de localização física de um encontro comunitário, mas se trata também de um espaço de ativação e geração de sentidos, emoções, afetos, relações, criatividades e possibilidades; bem como de um espaço *inevitavelmente* cênico, e não de uma situação cênica *eventualmente* proposta como compreende Machado (2015).

Essa ampliação de consciência com a teatralidade pode possibilitar, entre outras coisas, uma outra qualidade de criticidade sobre as escolhas com as histórias, sobre esses “sistemas significantes”, sobre o que se faz, conta, cria e apresenta com as pessoas; sobre como se atua. Além disso, pode-nos impulsionar a refletir sobre o corpo-performance-e-suas-complexidades do contador de histórias, mas não apenas como um ser-corpo agente ou meio de uma arte da palavra e da escuta, mas de uma arte da palavra e da escuta e teatral e performativa e do encontro e da narrativa e-e-e...

[...] esse corpo não é apenas *performance*. Posto em cena, posto em signos, semiotiza tudo que o rodeia: o espaço e o tempo, a narrativa e os diálogos, a cenografia e a música, a iluminação e os figurinos. Introduz (cria?) a teatralidade em cena. Quanto menos é portador de informação e saber, quanto menos leva em conta a representação, não assumindo a mimese, mais fala da presença do ator, do

imediatismo do evento e de sua própria materialidade. Exibido enquanto espaço, ritmo, ilusão, opacidades, transparência, linguagem, narrativa, personagem, atleta, o corpo do ator é um dos elementos mais importantes da teatralidade em cena (Féral, 2015, p. 93).

Em resumo, a teatralidade pode ser um feixe de luz produtiva entre frestas da “tradição que tende a separar o teatro e o conto, o ator e o contador de histórias” (Pavis, 2017, p. 205), que me parece lutar em própria contracorrente na medida em que mantém ambas as áreas distanciadas das diversas possibilidades e co-contribuições provenientes de seus estudos e avanços práticos e conceituais.

Levantar muros altos entre ator, contador, teatro e contação, pode significar a manutenção da janela fechada para um mundo prenhe de belezas e criatividade compossíveis. Mas se “virarmos o olho”, como diz Regina Machado (2015, p. 126), se pensarmos à luz da teatralidade e até mesmo de um teatro performativo¹⁵, por exemplo, se nos permitirmos abrir e manter essa janela aberta, contar histórias com pessoas numa perspectiva artística pode ser um tipo de fazimento de teatro, assim como fazer teatro também pode ser uma maneira de contar histórias. Para a performer e pesquisadora Eleonora Fabião,

[...] dependendo do caso, abre-se mão de um ou mais elementos tidos como constitutivos do teatro tradicional – o texto, a consciência do espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação. Diante de tal quadro sugiro que passamos de um problema ontológico – o que é teatro – para uma interrogação performativa: o que queremos que “teatro” seja? Como formas não são fôrmas, como formas são momentos da experiência-mundo, cada espetáculo encena uma resposta – resposta provisória, parcial, participante: resposta-corpo (Fabião, 2009, p. 245, grifo da autora).

Assim, inspirado por Fabião (2009), além do acolhimento de sua provocação em termos do que queremos que teatro seja, proponho também, e especialmente a nós contadores de histórias (por motivos de que a tradição que tende a separar teatro do conto, ator e contador, parece recair com mais forças sobre nós), que superemos a tradição separatista (ator *versus* contador, teatro *versus* contação, narrar *versus* fazer teatro, etc.) passando de um problema ontológico, como entende Fabião (2009) – do que a contação de histórias se trata, o que é contação? – para uma interrogação performativa: o que queremos que contação de histórias seja? E então, que cada contação, cada atuação; cada tentativa de se criar artisticamente a partir desta interrogação também possa se configurar como resposta-corpo.

¹⁵ Segundo Féral, “Existe, apesar de tudo, uma linha, uma fratura entre duas visões de teatro, uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance e uma visão mais clássica da cena teatral. A primeira é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la, a segunda permanece em certa medida tributária do texto e da fala, mesmo que esse último não seja mais, necessariamente, o seu motor” (2015, p. 129). A autora se refere a esta primeira visão de teatro mencionada, a “mais livre”, como teatro performativo (ibid.).

E agora nos encaminhando para um fechamento-inconclusivo-porque-o-assunto-demanda-continuidade desta seção, Féral define o conceito de teatralidade da seguinte maneira:

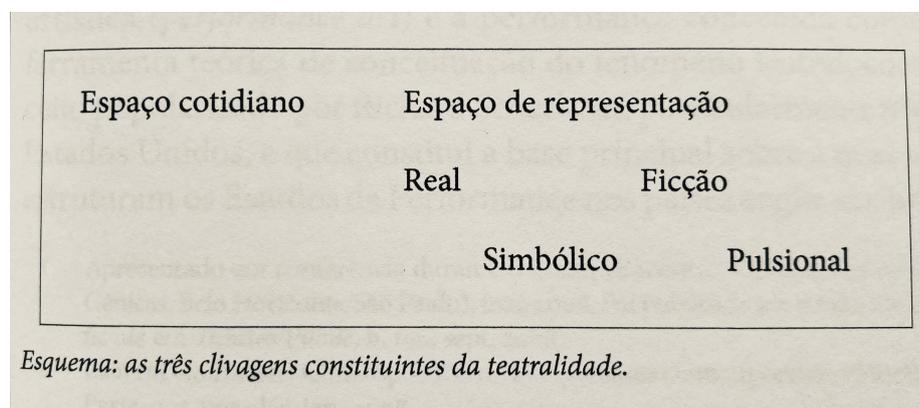


Figura 1. Esquema: as três clivagens constituintes da teatralidade, por Josette Féral.

Fonte: Féral, 2015, p. 111.

Quando as três clivagens operam e se superpõem, permitem que um objeto, um evento e uma ação sejam considerados “teatrais”. Elas constituem os fundamentos da teatralidade e são também suas estruturas constitutivas, o que permite propor a seguinte definição do conceito: a teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no sentido kantiano do termo) que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Não é uma propriedade pré-existente nas coisas. Não espera ser descoberta. Não tem existência autônoma. Só pode ser apreendida enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano – espaço da representação, real – ficção, simbólico – pulsional. Tais clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce (Féral, 2015, p. 112).

Dessa maneira, à luz dessas perspectivas, podemos concluir e reforçar que sim, a contação de histórias também é um fenômeno teatral – constituído por teatralidade, afinal vive entre essas três clivagens mencionadas – e que, levando em conta todas as reflexões e questões motoras entremeadas nesta seção, ambos, ator e contador, têm em comum a teatralidade. E melhor compreendê-la poderá, no mínimo, a meu ver, oferecer-nos nutrição para o florescimento de novas possibilidades e criatividade entre ator, contador, teatro e contação.

1.1.2 Têm em comum a atuação?

Tanto o ator como o contador de histórias atuam. E isso não significa que o contador de histórias necessariamente interprete ou represente, processos em geral mais associados aos

atores. Mas significa que ambos, ator e contador, são *atuadores*. Porém esse reconhecimento primeiramente nos demanda um breve entendimento acerca de algumas diferenciações e especificidades entre interpretar, representar e atuar. E entendê-las poderá permitir que atores e contadores compossibilitem esses processos em suas práticas, em prol de seus desejos criativos, de suas “respostas-corpo” (Fabião, 2019). Essa compossibilitação, por sua vez, como efeito colateral positivo, desmancha mais alguns argumentos da tradição que tende a nos separar, como por exemplo a ideia muitas vezes senso comum de que o contador não deveria *interpretar*, mas *apenas* contar, narrar. Ou de que o ator é aquele que necessariamente representa uma personagem.

Em termos de interpretação, na perspectiva do ator e pesquisador Renato Ferracini em *Ensaio de atuação* (2013):

De um ponto de vista particular, ou seja, dentro de um contexto cunhado por Burnier, a interpretação do ator navegaria por uma suposta leitura, releitura e recriação de um texto literário ou dramático no qual o ator coloca-se ativa e intencionalmente no território desse mesmo texto literário ou dramático. O texto, nesse caso, seria o deflagrador dos processos criativos, gerando, a partir dele e com ele, outros textos (corpóreos, vocais, cênicos, emocionais, psicológicos). Para Burnier, um ator que interpreta um texto dramático ou literário faz uma tradução de uma linguagem literária para a linguagem cênica [...] Nesse sentido, a interpretação a partir de um texto dramático ou literário coloca o ator como tradutor (Ferracini, 2013, p. 50).

Esta reflexão de Ferracini também me parece relevante para o contador de histórias. Isso, entre outras razões, porque enxergo a contação como muito mais próxima do cênico do que do literário, ainda que muitas vezes coloquemos a literatura como um eixo central em nossas práticas artísticas (ao escolher contar histórias literárias, por exemplo). Nesse sentido, esse pensamento de Ferracini acerca do processo de interpretar, ao ser incluído em nossa questão, pode acordar o contador de histórias para enxergar o seu trabalho também como o de um tradutor entre “linguagens”, da literária, quando é o caso, à teatral. Porém não como um tradutor executor, daqueles que ocamente se põem a dizer as palavras decoradas de um autor, mas um tradutor criador porque no processo de traduzi-las para uma outra mídia, as interpreta (nas ênfases, nas pausas, nos gestos, nas ações, nos subtextos...).

Nessa perspectiva que protagoniza a atuação do artista, ainda que o ator ou contador escolha “apenas” narrar, no sentido de se apoiar mais exclusivamente e com maior ênfase em sua oralidade com o momento presente – o que não é algo simples, por isso a palavra apenas entre aspas –, isto pode se configurar como uma forma de contar que é resultado de um processo de interpretação. Seria como o artista escolhe, entre tantas outras maneiras, contar aquela história ou, como diz Regina Machado, pode ser como aquela história lhe pede para

ser contada (2015, p. 110). Em outras palavras, permite-nos encarar as diversificadas formas de se contar literalmente como formas, maneiras, com escolhas; como possibilidades manifestas de interpretações empreendidas, e não como fôrmas de contar. Assim, não faz sentido pensar em melhor ou pior forma de se contar ou atuar, mas em interpretações mais ou menos interessantes a depender dos parâmetros que cada um estabelece para realizar essa análise.

Agora no que tange à representação, José Antonio Sanchez M. organiza quatro sentidos possíveis para o termo “representar” em *Ética de la representación* (2013). Tem-se então os sentidos da: 1. Representação teatral, que se refere a pôr em cena uma obra dramática ou um material não dramático sobre o qual se elabora uma dramaturgia. A representação refere-se à ideia de encenação ou ao momento do fazer presente cada noite posta em cena; 2. Representação mimética, que se refere a representar o outro mediante imitação ou construção de um personagem, em um processo análogo a como uma pintura representa uma paisagem. Trata-se de representar no sentido de se colocar no lugar, mediante um exercício de construção ou de mimesis; 3. Capacidade de apresentar características/aspectos comuns, no sentido identitário de uma comunidade; e 4. Atuação por representação de alguém. Por exemplo: o vice, que representa o Rei, que representa deus. E o poder está nesse esquema de representação, que também pode ter outros significados mais cotidianos, como o representante legal de alguém, o representante dos trabalhadores, etc. (Sanchez, 2013).

Para fins de nosso recorte, aprofundemo-nos no sentido número 2 – o da representação mimética – que podemos associar mais instantânea e diretamente ao trabalho do ator e do contador de histórias. Nesse sentido, Ferracini destaca a *representação*, diferentemente da *interpretação*, como um outro processo e não logocentrado no texto dramático, mas nas ações físicas e vocais do ator, na dinamização de suas energias potenciais (2013, p. 51).

Outro modo de pensar a diferença entre interpretação/representação, dentro do conceito de Burnier, é pensar ambos os termos como diferenças de gênese de processo e como centro norteador de criação. Para ele, na *interpretação* é o texto dramático que norteia e centraliza a criação, enquanto na *representação* são as ações dos atores que fazem esse papel (Ferracini, 2013, p. 60, grifos do autor).

Ou seja, para Ferracini, no contexto pontuado, a representação refere-se ao exercício de construção ou de mimesis levantado por Sanchez (2013), considerando nesse processo as ações físicas e vocais do ator como “norteador de criação”.

E em termos do que se gera com este processo em termos de percepção, no contexto de análises dos espetáculos que fundamentam sua pesquisa em *Estética do performativo* (2019), segundo Fischer-Lichte:

Na ordem da representação, por exemplo, o que se percebe é elaborado tendo em conta a personagem, um certo universo fictício ou uma certa ordem simbólica. O processo de percepção é claramente guiado pelo objectivo de criar uma personagem. Os elementos percebidos que não podem ser considerados válidos para a constituição da personagem são ignorados na produção e sentidos que se segue. Os sentidos gerados que criam a personagem afectam a dinâmica do processo perceptivo: o sujeito percipiente em causa selecciona apenas os elementos importantes em vista da personagem. O processo tem, pois, um propósito e é, pelo menos em certa medida, previsível (Fischer-Lichte, 2019, p. 357).

Assim, podemos dizer que o processo de *interpretação*, do ponto de vista do ator, vincula-se mais intimamente a um exercício mais amplo de tradução entre mídias e linguagens, em termos de leitura, releitura e recriação. Enquanto o processo de *representação* se vincula mais intimamente às possibilidades corpóreas do ator, às suas ações físicas e vocais mais especificamente, em termos da criação de ficcionalidades e personagens em cena.

Igualmente, penso que essa reflexão também seja relevante e compossível ao contador de histórias. Ela indica a amplitude técnica e criativa que o artista pode experimentar ao trabalhar sobre suas potencialidades físicas e vocais, tendo em vista que elas também são nutrição para a criação. E além disso, podem ser o foco ou orientação de uma determinada criação. E a meu ver, contadores de histórias, em suas narrações, podem encontrar momentos de maior ou menor grau de representação mimética. Logo, ter nitidez sobre isso pode revelar novas gamas de habilidades-possibilidades exercitáveis em benefício do desenvolvimento de nossas abordagens técnicas e criativas que poderão estar à disposição do conto, como a criação de personagens, ações físicas e gestos, abordagens criativas com a plateia, etc. (temas a serem abordados no capítulo 2). Em outras palavras, que poderão ser cultivadas em benefício da *atuação*:

Ao invés de interpretação ou representação, enquanto território genético iniciando um processo num ou outro elemento diferencial específico, seja o corpo, a voz, a encenação, etc., pensemos na atuação enquanto processo em si – singularidade potente – cuja gênese pouco importa. Mais importante é a capacidade operacional da atuação de colocar em relação dinâmica os elementos diferenciais, sejam eles quais forem dentre as opções dramatúrgicas. Em outras palavras, na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, sim, a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes sejam eles quais forem. Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes. O atador (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaço “entre” elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz

e refaz num *continuum* fluxo espiralado. Mesmo considerando que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance e que o performer performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um possível território poético. Atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar. O ator atua *com* sua interpretação ou representação, assim como o dançarino atua *com* sua dança e o performer atua *com* sua performance. Portanto, fica claro aqui que *atuar* se distancia em muito de representar uma personagem ou utilizar-se de alguma técnica de atuação. O verbo atuar aqui funciona como um disparador de processos. *Atuar* = disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio. [...] Atuar é disparar um fluxo de forças de criação e recriação, enfim, atuar como composição (Ferracini, 2013, pp. 70-74, grifos do autor).

Assim, não há como dizer que o contador de histórias não atue. Na reflexão de Ferracini (2013), inclusive, o contador de histórias também pode ser contemplado como atuador.

A meu ver, o contador de histórias atua *com* as histórias, *com* sua contação, interpretação e/ou representação, *com* os demais elementos cênicos conscienciosamente dispostos e disponíveis ou não e *com* o público.

E o ator? Também.

1.1.3 Têm em comum a performatividade?

A contação de histórias também pode ser pensada como uma atividade de natureza performativa. E nesse sentido, enquanto prática artística e arte convivial (Dubatti, 2016), também pode se revelar como uma potência, em termos do exercício performativo que possibilita, para atuadores.

Mas antes de adentrar essas questões e como uma preparação poética em torno do conceito de performatividade, apreciemos a seguinte memória-arte-relato-experiência do pesquisador, autor e indígena Daniel Munduruku¹⁶ acerca de um episódio afetivo (e recorte de uma tradição local) que envolve uma contação de histórias em sua infância na tribo indígena Munduruku. Trata-se de um trecho de seu livro *Parece que foi ontem*¹⁷ (2006).

(Leia a nota 17. *Inspire. Expire... Inspire, expire... inspire... exp...*)

¹⁶ “Escritor e indígena com 45 livros publicados, graduado em Filosofia, História e Psicologia, Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Diretor –presidente do Instituto UKA – Casa dos Saberes Ancestrais. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior, entre eles o Prêmio Jabuti”. Nota de sua apresentação no livro *Contar histórias: uns passarão e outros passarinhos* (2015).

¹⁷ Sinopse do livro: “Nesta obra, o autor utiliza seu dom de contador de histórias para, mais uma vez, valorizar e manter acesa - e muito viva - a chama da cultura indígena. Nas páginas deste livro leva o leitor para uma viagem por dentro de um ritual indígena realizado numa noite qualquer em um tempo qualquer, em que homens, mulheres e crianças, ouvem os ensinamentos de um velho pajé e aprendem a reverenciar a memória daqueles que já se foram” (2006).

Parece que foi ontem. É que ficou grudado em minha memória como se fosse uma tatuagem. Tem até cheiro de saudade. Quase impossível não lembrar. Vem como se fosse uma imagem, o céu cheio de estrelas, grandes e pequenas, fortes e fracas. Algumas piscam lembrando o passado. Outras estão apenas lá, como a nos lembrar o futuro. No meio da roda, o fogo, em mão de outras eras. Libera faíscas, irmã das estrelas. Soprando suavemente, o vento, o irmão memória. Vem trazendo as histórias de outros lugares. Sob nossos pés, está a mãe de todos nós, a terra, acolhedora. Sempre pronta, sempre mãe, sempre a nos lembrar que somos fio na teia. De repente, o falatório humano cessa. Um velho entra na roda. Tem passos lentos, suaves, de quem não deixa rastros. O fogo, o vento, a terra se animam. Nos calamos. O homem se senta no banquinho e olha ao redor. Vê olhinhos ansiosos que lhe fitam o rosto aguardando suas palavras. Ele se cala. Acende um cigarro feito da palha da árvore Tauari. Faz gestos muito calculados, como se quisesse hipnotizar a todos. Consegue. Inicia um ritual secular para lembrar que temos raízes, temos passado, temos história. Canta suavemente, sem pressa, como um sussurro. Fala com os espíritos numa linguagem antiga. Um homem chega para auxiliá-lo. Coloca-se atrás do velho que ignora sua presença. Outro homem de meia-idade também se posta ali, seguido de uma mulher que cumprimenta a todos com um gesto de cabeça. Traz nas mãos uma bilha cheia de água, que joga em pequenas porções sobre o fogo. Ouve-se o fogo responder com estalidos quase musicais. O sábio se ergue de seu banco e joga fumaça sobre a cabeça dos presentes. Um perfume se espalha pelo terreiro. Completa o círculo. O homem faz um gesto com as mãos e todos nos levantamos e iniciamos uma batida rítmica com os pés, que se arrastam num bailado harmônico e preciso. O tempo passa pequeno, sem pressa. Ninguém desiste. Nesse momento somos um. O sábio vai para o centro da roda e conversa com fogo, com o vento, com a terra, com a água, enquanto todos nos mantemos firmes em nosso cântico. Única certeza que temos de manter o céu suspenso. Voltamos a falar uns com os outros. O velho fala. Nosso canto e nossa dança são formas milenares de nos mantermos unidos e de mantermos a harmonia do universo. Sem nosso canto seríamos inúteis. Sem nossa dança nada teríamos. O velho para por um momento. Pega o cigarro já apagado e o acende com o tição que buscou na fogueira. Estamos atentos. Precisamos da memória de nossos parentes seres. Eles nos lembram que somos parte da teia. Nossos cantos nos lembram que é preciso celebrar. Nossa dança nos mostra que somos iguais. Velhos, homens, mulheres, maduros, jovens e crianças, somos todos importantes, como são a terra, a água, o vento e o fogo, nossos irmãos primeiros. O velho sábio ajustou-se em seu banco e iniciou uma história dos tempos imemoriais, e nós, crianças ainda, fomos com ele para outros tempos. Parece que foi ontem, mas muitos anos já se passaram (Munduruku, 2006).

Para além de exemplificar uma teatralidade manifesta em experiência que não seja teatro, deliberadamente falando, – mas certamente teatral em alguma medida, concorda? – bem como de demonstrar um exemplo de atuação como disparo de processos de compartilhamento de sensações e fluxo de forças de criação e recriação (Ferracini, 2013, p. 70) por parte do velho sábio, a memória de Munduruku, tendo em vista justamente um contexto mais tradicional em que se localiza, possibilita-nos compreender, entre outras possibilidades, a contação de histórias também como essa atividade de natureza performativa.

Sobrevoando uma possível projeção cartográfica da performatividade no contexto teatral, para Eleonora Fabião (2009) alguns elementos performativos seriam: o relacionamento entre corpo, estética e política através de ações (p. 237); a criação de uma cena híbrida onde elementos fictícios e não-fictícios são justapostos e um curto-circuito representacional é ativado, de modo que uma força política também é deslanchada por tal

operação (p. 242); um acréscimo de presença e participação do espectador (p.243); e uma aprofundada relação das ações com o aqui e agora (p.245).

E nesse sentido, também podemos projetar mais alguns elementos performativos via Féral (2015) ou, pelas palavras desta autora, algumas características de uma “poética da performatividade” no teatro performativo (p. 113), ou de uma “estética do performativo” segundo Fischer-Lichte (2019), como: o “valor de risco, o malogro” (Féral, 2015, p. 122), um “gosto pelo risco” (2015, p.128) como força potencial incidente sobre o evento performativo; uma evidenciação do processo em contraponto a um certo ideal de produto: “A escrita cênica não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*. Mais que teatro dramático, e como arte da performance, é o *processo*, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena [...]” (Féral, 2015, p. 124); de um lado, o caráter de “descrição dos fatos” da obra performativa, por outro, as “ações que o performer ali realiza” (p. 122); “um jogo com os *sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram” (p. 125); a situação do espectador, assim como o performer, na intimidade da ação, “absorvido por seu imediatismo ou pelo risco colocado em jogo”, mas “ele pode também sustentar um direito de olhar que permanece exterior” (p.128); “mais que nas outras formas teatrais (particularmente as dramáticas), o *teatro performativo toca na subjetividade do performer*” (p. 129); e a instauração de uma estética da presença (p.131).

Nessa forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, *o teatro aspira a fazer evento (acontecimento)*, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior à uma mimese precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação (Féral, 2015, p. 131, grifo da autora).

Agora retornando ao exemplo evocado por Munduruku, podemos mapear também alguns indicativos da contação de histórias como atividade de natureza performativa. Para isso, primeiramente necessitamos compreender que essa atividade tem raízes profundas na comunalidade, como podemos ver via contação de Munduruku. Entre outras implicações, isso significa que o contador de histórias nesta perspectiva mais tradicional não é um ser externo ao contexto da contação, não é alguém que chega para contar histórias para algumas pessoas e tampouco se constitui, no campo simbólico, como um indivíduo que conta – não, as histórias emanam e vibram de um corpo-memória individual e coletivo. E neste campo coletivo, o contador de histórias exerce uma função necessária à sua comunidade, como membro dela. Ele não é um corpo estranho, mas interage como um agente leucócito parte do sistema

simbólico-imunológico de seu corpo-comunidade. E (relembro, mantendo-nos nesta perspectiva mais tradicional com Munduruku) o contador sequer tem de *ser* um contador, mas tem de *estar* um contador. Qualquer possível *status* de contador de histórias apenas tem sentido no momento presente em que sua função coletiva é manifesta no e pelo encontro. Dessa forma, mais do que arte da palavra e da escuta em si, a contação de histórias seria uma arte do encontro. E nesse sentido, se continuarmos observando em profundidade, os contos em si são *pré-textos* (do encontro) – afinal, o *texto* da história não é o que mais importa, mas o *têxtil* da história fiado no aqui e agora. As palavras contadas não preexistem, mas, em processo disparado e agenciado pelo contador de histórias, vibram suas existências e infinitas significâncias passado-presente-futuro no aqui e agora *com* os demais elementos que também vibram suas existências no momento presente – as pessoas, o vento, o fogo, as águas, etc. Dessa maneira, o contador de histórias torna-se um encantador do espaço-tempo presente. Ele rege e é regido pela contação-presente, pelo encontro, pelo aqui e agora, em espírito de comunhão, de comunalidade.

O narrador, antes de tudo, conta *com* o outro, ou seja, em comunhão, significando o conto enquanto ele está sendo narrado. Isso é saber *ouvir*. O contador deseja que seu ouvinte construa os significados do conto, sinta emoções e construa imagens à sua maneira individual, ao mesmo tempo que comunga com emoções e significados coletivos [...] (Café, 2015, p. 195, grifos da autora).

E assim podemos aterrissar em algumas pontos que indicam uma natureza performativa da contação de histórias:

1. Como arte do encontro, ela se dá pela instauração de uma estética da presença no aqui e agora. Seu tempo primordial não é o passado e nem o futuro, mas o presente. Para o contador de histórias, isso significa um investimento profundo e deliberado nos riscos de tecer palavras não no tempo passado, *preparadamente*, mas no aqui e agora, equilibrando-se nos ritmos imprevisíveis do encontro. A contação de histórias seria uma arte do acontecimento¹⁸, do *a-conto-tecimento*;

2. Como arte do encontro, uma contação não se apresenta como produto, mas como processo. Ela é o próprio processo em processamento com a espectação, existe por sua lógica interna que lhe dá sentido. Não existe *a priori*, não pode ser embalada e entregue, e tampouco existe *a posteriori*, como obra ou artefato definível independente de quem a produziu¹⁹. Não

¹⁸ Como vimos, conceito que Fischer-Lichte (2019) relaciona à noção de espetáculo e contrapõe ao paradigma da obra de arte e estética hermenêutica. Vide nota seguinte.

¹⁹ Dialogando com a nota anterior: “[...] o espetáculo *acontece* entre actores e espectadores e, como tal, não é fixo nem transmissível, mas sim fugaz e efêmero” (Fischer-Lichte, 2019, p.62); “O carácter artístico do espetáculo, a sua *esteticidade*, não deriva de uma obra que ele produza, mas do acontecimento que ele

faria sentido o ensaio do contador de histórias numa perspectiva representacional e de repetição mecânicas, por exemplo, pois como processo um conto não pode ser enlatado em fôrmas passíveis de repetição, mas é constantemente agenciado em suas plasticidades ao passo em que vibra sua existência e infinitas significâncias no aqui-e-agora-processo-vivo.

3. Como encantador do espaço-tempo presente, o contador de histórias ativa um curto circuito representacional na medida em que coloca em jogo elementos fictícios e não-fictícios, de maneira friccional, provocando oscilações dos regimes de percepção do espectador (Fischer-Lichte, 2019). Ao contar uma história, ele navega entre ele mesmo e as personagens, entre as situações aparentemente ficcionais do conto e suas representações reais no contexto local, entre o que evoca e o que “presentifica”, entre o que é e o que não é, entre o que está e o que não está. O contador de histórias não seria um ilusionista completo, mas um *alusionista* incompleto. Ele é um *performer-ator-contador* que joga com palavras, gestos e ações entre texturas de alusões e ilusões, que nunca intencionam se acomodarem completamente em si, mas potencialmente nas imaginações criadoras daqueles que fruem o conto junto com o contador, na espectação;

4. Como encantador do espaço-tempo presente, o contador de histórias não narra historinhas, mas investe e explicita metaforicamente suas sabedorias e ignorâncias, suas subjetividades e suas vulnerabilidades em prol de uma comunalidade via história. A história é um elo possível entre ele e o outro, entre todos e todas de uma comunidade. E traçando um paralelo teatral, a contação, assim como o teatro performativo, toca em grau elevado a subjetividade do performer. Em outras palavras, como agente de uma arte do encontro, o contador de histórias é convidado a ser *coeur-ajoso*, a aceitar e disponibilizar suas vulnerabilidades em prol do encontro pois, como diz Brené Brown (2016), pesquisadora estadunidense referência e estudiosa do tema vulnerabilidade, esta é a única maneira de

concretize” (2019, p. 67, grifos da autora); “No fundo, o conceito de espectáculo de Herrmann implica uma passagem do conceito de obra de arte para o conceito de acontecimento, com o qual não são compatíveis nem uma estética hermenêutica, nem a distinção heurística entre estética da produção, estética da obra de arte e estética da recepção. A esteticidade específica do espectáculo reside, antes de mais, no seu carácter de acontecimento” (2019, p. 69). E sobre estética hermenêutica: “Para a estética hermenêutica e semiótica, é fundamental uma separação clara entre sujeito e objecto. O artista, sujeito 1, produz um artefacto distinto, definível e transmissível, que existe independentemente do seu criador. Este é o pressuposto com base no qual um qualquer receptor, sujeito 2, pode transformar a obra em objecto da sua percepção e interpretação. O artefacto definível e transmissível, ou seja, a obra de arte enquanto objecto, garante que o receptor possa debruçar-se sobre ela repetidas vezes, descobrir nela continuamente novos elementos estruturais e atribuir-lhe permanentemente novos e diferentes significados” (2019, p. 22).

promover e experienciar verdadeira conexão²⁰. A contação seria seu *coeur* em *ação*, seu *coeur-ação*, seu coração.

Mas algumas observações importantes:

Vale ressaltar que esses 4 indicativos são tecidos à luz de uma perspectiva mais tradicional da contação, por isso a ideia de uma *natureza* performativa. É como se nos lançássemos a um certo caráter ontológico dessa prática a fim de reconhecermos algumas de suas características e imbricações fundamentais, entre elas alguma performatividade. Isso significa que esses elementos performativos não são necessariamente encontrados em qualquer contação de histórias, especialmente entre as que são maior foco de nossa lupa nesta dissertação, situadas mais como práticas artísticas e teatrais. Ou seja, nem toda contação de histórias se configura, na prática, como fundamentalmente performativa. Não é incomum assistir a contadores de histórias que parecem lidar com a contação de maneira muito mais próxima de um fazimento de teatro mais textocêntrico, dramático, por exemplo – no sentido de que interpretam determinado conto, decoram suas palavras, ensaiam e fixam suas partituras e se apresentam para determinado público, aproximando seu trabalho de uma qualidade cênica mais representacional.

Assim, e respondendo à pergunta guia desta seção (têm em comum a performatividade?) bem como encaminhando um final para esta seção, seria arriscado afirmar de modo genérico que atores e contadores de histórias tenham em comum a performatividade nos sentidos aqui levantados. Como há diversidades de práticas e abordagens, mais prudente seria dizer que suas práticas artísticas podem ter em comum alguma performatividade ou características performativas. Ou seja, esse reconhecimento dependeria das práticas artísticas concretas a partir das quais estaríamos pensando essa comparação. Entretanto, podemos dizer que ambos, ator e contador de histórias, tenham condições de reconhecer e desenvolver performatividades em seus trabalhos e aprender um com o outro nesse sentido porque, entre outras razões, esta característica pode ser encontrada e exercitada, de maneiras semelhantes e distintas, em ambos os ofícios.

Posso falar um pouco a partir da minha experiência como ator:

— Colega ator, por acaso você já se pegou “representando que não representava” em cena? Refiro-me a quando a cena ou o momento cênico pedem que você seja e aja apenas

²⁰ A questão da vulnerabilidade como ferramenta para o ator também permeia a *práxis* da Coletiva Teatro. Nosso colega e ator Pedro Lopes, atualmente mestrando no PPG-CEN UnB, vem desenvolvendo essa investigação, tendo a pesquisadora Brené Brown como uma das principais referências sobre o tema, desde o seu projeto de iniciação científica “O uso da vulnerabilidade como ferramenta na criação em coletivo diante da plateia” (2017). Mais informações sobre esse projeto disponíveis em: <http://www.coletivateatro.unb.br/index.php/pt/projetos-pt/projetos-de-iniciacao-cientifica-pt>.

“como você mesmo”, mas a gente acaba falseando uma naturalidade ou espontaneidade, sabe? Outra situação: sabe quando temos aqueles momentos no espetáculo que são de uma interação direta com a plateia? Então... você já se pegou muito tenso com esses momentos, talvez ansioso na hora dessa interação e, por conta disso, não conseguiu lidar muito bem com o risco do encontro e do imprevisível em prol da cena e da experiência? Ou até mesmo já sentiu que invadiu algum limite sensível da plateia (ou meio que se impôs sobre o espaço do outro) nesta tentativa de interação mas que acaba ocorrendo sem muito carinho, escuta e conexão (ainda que a ideia seja de certo choque na relação com a plateia)? Ou, se nunca passou por nada disso enquanto ator, já viveu alguma situação próxima disso no teatro? Por exemplo quando o ator se propõe a estar “presente” ali com a gente mas na prática parece mais que força uma barra relacional na tentativa de parecer próximo ou íntimo de nós? Já passei por tudo isso, algumas vezes... e esses são alguns exemplos de desafios ou questões sobre atuação que me vêm à tona ao pensar sobre performatividade.

Por exemplo: durante uma fase do primeiro processo criativo do nosso espetáculo da Coletiva Teatro chamado *O Amor que Habito* (2018), que poderia ser considerado um teatro performativo, quem disse que eu conseguia ser apenas eu em cena nos momentos mais performativos e menos representacionais que construímos na peça? Hoje consigo observar que minha tendência, nesses momentos, era a de sobrepor camadas ficcionais sobre mim mesmo (muitas vezes inconscientemente) no sentido de me prevenir, ora em maior ora em menor grau, dos riscos de ser apenas o Jorge no aqui e agora com as pessoas, em cena; dos riscos de estar mais vulnerável ao presente. Nesse sentido, é um desafio pessoal meu querer aprender a acolher minhas vulnerabilidades para o jogo cênico. Em *O Amor que Habito* (2018) foi um desafio compreender na prática a existência e o exercício de possibilidades de transições entre qualidades de atuação mais e menos representacionais bem como mais e menos performativas. Observo que demorei para compreender corporalmente essas diversidades possíveis e habilidades em atuação, a meu ver, exercitáveis.

E como ator, sinto que foi com a contação de histórias na perspectiva da arte do encontro que melhor compreendi o que seria, nos trabalhos em que pude realizar, uma maior entrega à performatividade no aqui e agora. O ato de contar histórias mais enquanto arte do encontro, na minha experiência, me convida, entre outras coisas, a conhecer e a poder ser apenas o Jorge em cena. E isso, confesso, tem sido libertador... Aceitar e abraçar os riscos do aqui e agora em prol de suas potencialidades, em prol do encontro via teatro.

Contar histórias com as pessoas vem me ensinando as belezas e possibilidades de quando não necessariamente me coloco em um lugar de ter um suposto controle ou domínio

sobre a cena o tempo inteiro, por exemplo. Nesse sentido, uma vez meu amigo e colega ator Nei Cirqueira, durante o processo criativo de um outro espetáculo nosso chamado *Luar de Contos* (2019), me disse: “o ritmo da cena é o ritmo do encontro”. Essa contribuição dele, pra mim, foi fundamental para seguir compreendendo minhas capacidades performativas enquanto ator e contador de histórias. Essa frase girou uma chavinha em mim... “o ritmo da cena é o ritmo do encontro”, “o ritmo da cena é o ritmo do encontro”, “o ritmo da cena é o ritmo do encontro”, cena, ritmo, encontro, ritmo do encontro, cena encontro... acho que a contação de histórias como arte do encontro tem sido como gosto de aprender a como exercitar a viabilização de que o presente no teatro seja de fato um presente compartilhado entre os presentes.

Gostaria, confesso, que todos os atores criassem a oportunidade de realizar algumas sessões de histórias com crianças numa escola pública, num pátio cheio. Gostaria que todos os atores criassem a oportunidade, pelo menos por um fim de semana, de realizar sessões de histórias com adultos ao fim de tarde, depois de seus trabalhos e rotinas cansativas. A meu ver, essas experiências também podem ensinar que não adianta apenas narrar, interpretar ou representar “bem”... que é preciso reencontrar o presente, criar condições para a possível manifestação de um encontro. É preciso ouvir, é preciso aprender a abandonar quando a escuta assim o pede, a abandonar-se, a manusear a água, o fogo, o vento, a possibilitar momentos de risco criativo e de abertura para o imprevisível. É preciso detectar quando se “pisa na lama” e escolher mesmo assim seguir em frente, sujo – ou não seguir. É preciso aprender a sorrir sem proteções, aprender a se liberar de couraças e a ofertar vulnerabilidade na tentativa honesta de criar conexão. É preciso saber ouvir quando o presente diz que não é necessário fazer nada, talvez apenas respirar. É preciso ouvir a lua e a atmosfera em suas condições favoráveis e desfavoráveis e aprender a escolher dançar ou duelar com essas condições. É tudo isso junto, aqui e agora, num átimo de segundo. É preciso aprender a se divertir com isso, a amar a cena, seus espaços vazios, seus entre-caminhos, suas fugas, suas chaves, suas portas. É preciso tudo e, muitas vezes, é preciso nada. É preciso simplificar a complexidade e complexificar a simplicidade. É preciso poder saber ser e não ser...

Certamente eu não sei lidar com isso tudo sempre. Mas, pelo menos pra mim, contar histórias mais como arte do encontro, entre outras belezas, também se tornou mais um caminho prático possível de exercitar essas habilidades.

Tornou-se mais um caminho prático possível de exercitar uma atuação mais, digamos, vulnerável; de exercitar, em mim, ator e contador de histórias, um “corpo em perigo” – “Corpos em perigo” é uma expressão que conheci pela perspectiva de João Fiadeiro em

entrevista com Maria Fernanda Vomero à ocasião da 7ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (2020):

— João, me sinto em perigo, e a sensação é boa! Lembrei-me de que há outra expressão que você adora: “corpos em perigo”. O que você entende por “corpos em perigo”?

João: Um corpo em perigo é um corpo que não se acomoda e que se mantém atento, e essa atenção permite desenvolver uma sensibilidade diante do presente, daquilo que de fato está a acontecer. Estar em perigo é uma espécie de condição *sine qua non* de pensar o corpo na arte, como performer e como espectador. Não concebo uma arte que não me ponha em perigo no sentido, que não questione minhas convicções e minhas convenções. É, assim, uma posição artística, cívica e ética de não me deixar capturar por nenhum tipo de estrutura de poder (sobretudo aquelas que eu próprio carrego) que me impeça de ser sensível; essa parece-me ser uma condição necessária para nos mantermos lúcidos e atentos e presentes. Ser sensível. É claro que isso é difícil fazer em ambientes que estão domesticados ou protegidos como se fossem cápsulas higienizadas, mas nossa obrigação, como artistas e ativistas, é de deslocar, mesmo que por milímetros, nossas certezas. Pronto. E nesse sentido todo o trabalho que desenvolvo visa pôr-me em perigo, porque é o perigo que me mantém atento, presente e atual.

Esse é o maior desafio que temos: manter-nos atualizados. Essa atualização é o que possibilita um reconhecimento do nosso entorno e do nosso “intorno” numa relação de ir e voltar, de dar e receber e retribuir, que se processa no encontro entre nós e nós mesmos, o meio ambiente e os sistemas (ecológicos, sociais, políticos) com que interagimos. O grande desafio é como permanecemos atentos e como a avalanche de informação, sensações, de forças que nos atravessam é acolhida como matéria de trabalho, e não como formas de imposição ou de rejeição. Sintetizando: como encontrar, na nossa presença e participação no mundo, uma qualidade que não seja contra, mas com, de maneira que minhas posições possam com-por com outras posições em vez de contra-porem?²¹.

1.2 Para não morrer e O pequeno vendedor de balinhas (2020)

Ao complementar um pensamento de Pavis (2011), disse há pouco que atores também podem enriquecer a prática de contação de histórias e tirar bastante proveito dela. E de certa forma, acabamos de pensar um pouco sobre essa questão do ator poder tirar proveito da prática de contação de histórias, na seção anterior. Mas agora, e já chegando próximos do final desse nosso primeiro capítulo, gostaria que refletíssemos um pouco, além disso e entre outras questões, também sobre esse possível “enriquecimento”. E para isso, proponho que observemos dois exemplos de práticas artísticas que eu consideraria como de “janela aberta”.

Nesse sentido, o primeiro exemplo que gostaria de trazer é o espetáculo solo *Para não morrer*²² da atriz Nena Inoue²³, entre outras razões como a consideração de ser um exemplo

²¹ Entrevista completa disponível em <https://mitsp.org/2020/entrevista-performatica-com-joao-fiadeiro/>. Acesso em: 9 fev. 2021.

²² Dramaturgia de Francisco Mallmann à partir da obra *Mulheres*, de Eduardo Galeano. Direção e atuação de Nena Inoue. Prêmio Shell 2019 de melhor atriz e Troféu Gralha Azul 2017. “[...] este espetáculo apresenta temáticas femininas e feministas atreladas a questões políticas, especialmente da América Latina. Uma mulher se apropria da palavra e dá voz a muitas outras. Diferentes lugares, vidas e momentos históricos se mesclam em um clamor que traz a coragem de narrar, a urgência de ser dito e de compartilhar essas histórias”. Fonte, imagens,

de “janela aberta”, também porque acredito que esse trabalho nos ajude a perceber como abordagens mais contemporâneas da cena, pós viragem performativa, podem incidir diluindo ou borrando delimitações entre a atriz e a contadora de histórias e suas estéticas, poéticas e demais complexidades²⁴.

Para contextualizá-lo um pouco, este é um trecho da abertura desse espetáculo:

Aqui estou, daqui falo. Te envio tudo o que tenho daqui e uso a minha voz outra vez. A minha e a delas que é a mesma voz, a minha própria voz. Porque eu tenho uma mulher atravessada na garganta. Sou mulher latino-americana e me atrevo a contar. Eu não tomo a palavra pra fazer sumir ninguém, falo pra que todas venham junto comigo. Com corpo ou não. Falo porque insisto em abrir a boca e dizer palavras. Conto uma história pra manter-me viva, como Šahrāzād, a única que sobreviveu à primeira noite e depois foi trocando uma história por cada novo dia de vida. Essas histórias a salvavam da decapitação, as dizia em voz baixa na penumbra do quarto, somente com a luz da lua e nada mais. Dizendo essas histórias ela sentia prazer e dava prazer, mas com muito cuidado porque ela sentia que em pleno relato o rei examinava o seu pescoço e se ele se aborrecesse ela estava morta. Do medo de morrer nasceu a maestria de narrar (2020)²⁵.

E segundo a crítica do jornal O Globo sobre o espetáculo, escrita por Patrick Pessoa e publicada em 8 de março de 2019²⁶:

Substituindo Ulisses por Sherazade como modelo de narradora, a figura colossal encarnada por Nena, de cabelos tão longos que lembram as raízes de uma árvore, canta “Gracias a la vida” e lembra que, “do medo de morrer, nasceu a mestria de narrar.” Durante todo o espetáculo, da forma não linear e descontínua que caracteriza a própria Memória, essa narradora ancestral recorda dezenas de vidas de mulheres latino-americanas, que lutaram até o fim contra a opressão patriarcal e cujos exemplos são assim resgatados das garras do esquecimento.

Primeiramente, penso que Nena tire bastante proveito dos milagres da oralidade ao escolher trazer para a introdução de seu espetáculo a célebre Šahrāzād do *Livro das mil e uma noites* árabes. Penso que essa escolha situe sua presença em um patamar estratégico com o público, de urgência necessária e de uma certa narração entre vida-ou-morte com precedente nas *Mil e uma noites*, abrindo-nos as portas para uma experiência cênica sensível com o poder

teaser do espetáculo e mais informações em <https://www.nenainoue.com/paranaomorrer>. Acesso em: 21 dez. 2020.

²³ Nena Inoue é atriz com mais de 40 anos de experiência, “[...] diretora, produtora, ativista e agitadora cultural e crio meus trabalhos na cidade de Curitiba/PR/Brasil pra ganharem o mundo”. Fonte e mais informações sobre a artista em <https://www.nenainoue.com/>. Acesso em: 21 dez. 2020.

²⁴ Importante explicitar que poderei falar apenas a partir de minha experiência como plateia e como um ator curioso deste trabalho, portanto não pretendo chegar em nenhum lugar de supostas definições sobre ele, tampouco falar pelo trabalho, mas apenas carinhosa e respeitosamente acolhê-lo como mais um ponto de partida e inspiração conceitual. Além disso e apesar de tentar articular as reflexões de tal modo que quem não tenha assistido ao espetáculo possa seguir acompanhando o conteúdo principal deste ensaio, recomendo a todas as pessoas que assistam *Para não morrer*. Sugiro que sigam Nena Inoue no Instagram para acompanhar suas sessões e temporadas, que vêm ocorrendo online via Youtube durante a pandemia: <https://www.instagram.com/nenainoue>. Acesso em: 5 jan. 2021.

²⁵ Fonte, por Nena Inoue em <https://www.youtube.com/watch?v=IRW042QmDag>. Acesso em: 21 dez. 2020.

²⁶ Disponível em <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-para-nao-morrer-23508478>. Acesso em: 04 jan. 2021.

da palavra *à la Šahrzād*. E semelhantemente a como a contação de Šahrzād é apresentada ao público de *Para não morrer*, de modo geral durante todo o espetáculo, Nena está em cena caracterizada como uma personagem *a priori* não-identificável em termos de sua identidade e assim nos conta histórias ficcionais e documentais sentada e à poucas luzes, entre breves e moderados gestos, ações de encher seu copo com água, bebê-la e “nada mais”. “Simples” assim.

E assim, inserida nessa aparente simplicidade, ela conta, eu a ouço-assisto, e me sinto abrigado em um tecido de encontro. Porém, sinto que devido a sua atuação entre essa aparente simplicidade recheada de complexidades, não é possível seguir em seu espetáculo com uma qualidade de escuta cotidiana. Sou convidado ao que estou nomeando como uma *escutação* – uma textura de escuta ativa, verticalizada por uma via política, existencial e documental em direção a um não-morrer, e que também contará com a minha escolha e ação de contribuir com os meus ouvidos, com o meu corpo-sensibilidade-presença para um movimento de resistência-reexistência aparentemente proposto pela atriz –, algo mais próximo do naipe de escuta do rei de Šahrzād.

Seria essa possibilidade de produção de escutação (ou de uma escuta plena como diz Gilka Girardello²⁷), no caso de *Para não morrer* em termos de uma entrega ou investimento mais profundo do ser entre a experiência cênica e a arte do ouvir e contar, também um dos milagres da oralidade bem agenciados pela atriz?

A entrega ao ouvir é uma das pérolas a cultivar em uma roda de histórias. Longe de ser um processo passivo, a escuta plena envolve uma intensa atividade cognitiva e imaginativa. Na escuta ativa cada um se sente também “dizendo” algo ao converter-se em ambiente para o dizer do outro. Nesse dizer sem palavras, uma só pessoa pode estar narrando o conto, mas cinco ou seis estão dizendo algo também – com seus olhares, sorrisos, interjeições e trejeitos, com a presença viva de sua emoção (Girardello, 2015, p. 135).

²⁷ Autora do artigo *Roda de histórias nas cidades: uma poética compartilhada*, parte do livro *Contar histórias: uns passarão e outros passarinhos* (Medeiros; Veiga; Moraes, 2015). Segundo consta neste artigo, Girardello é contadora de histórias e professora do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), doutora em Comunicação com pós-doutorado em Educação, coordenadora do Núcleo Infância, Comunicação, Cultura e Artes (UFSC/CNPq).



Figura 2. Foto do espetáculo *Para não morrer* de Nena Inoue.

Fonte: <https://bit.ly/3G1KD3w>.

Acesso em: 04 jan. 2021.

Agora em termos de enriquecimento da prática de contação de histórias, vejo em *Para não morrer* também uma chance de entrada para vislumbrar abordagens práticas, friccionais e/ou de sobreposições e atritos criativos entre atriz e contadora (e não apenas polarizadas em ator ou contador) bem como entre teatro da mimese e diegese, imitação e relato, personagem e narradora, etc. Por exemplo: será que também poderíamos enxergar em *Para não morrer* um trabalho de narratriz²⁸?

Segundo a perspectiva de Pavis de “narractor” em *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (2017),

Os *narr-attori italiani* são os narradores, os contadores (narradores) que são também atores. Nesse gênero novo dos anos 1990, atores italianos, nas pegadas de Dario Fo, retornaram à tradição ancestral do contador popular, mas eles escrevem e atuam doravante nos mais diversos lugares, inclusive nas mídias, textos políticos, engajados, críticos e cômicos. Seu *teatro di narrazione* (teatro da narração; *du récit*, do relato) transtorna a tradição que tende a separar o teatro e o conto, o ator e o contador de histórias. Sobretudo ele ultrapassa um teatro popular, quase folclórico, satírico ou crítico, mas quase nada político. Ele inventa uma escritura e uma maneira de contradizer que seja política, e até militante, a serviço dos cidadãos e ativistas para lutar por causas que parecem perdas de antemão (Pavis, 2017, p. 205).

Além disso,

²⁸ Uma ressalva: observo que esse termo – narractor, narrator ou narratriz – aqui poderá ser produtivo não para recriar classificações, funções, títulos ou rótulos desnecessários, mas para nos liberarmos um pouco dos dois polos situados em ator e contador, e então possivelmente encontrarmos uma miríade de possibilidades que podem aflorar nos diversos pontos do *entre*.

Segundo a *concepção ocidental*, aristotélica, mimética, convém opor mimese e diegese, imitação e relato, personagem e narrador. O narrador é excluído, ele é reduzido ao coro, ao mestre de cerimônia, ao recitante. Foi apenas muito recentemente, após os anos 1990, que a escritura dramática contemporânea não só introduziu o narrador (com estatutos por certo muito diversos) como também o colocou em tensão ou em competição com o ator e suas personagens. Em certos textos dramáticos, não há mais hierarquia entre narrar e encarnar, narração e ação cênica. O mesmo performer passa sem qualquer advertência do papel de narrador-comentador ao de personagem (assim é no teatro de Joël Pommerat ou de Mike Kenny (*Walking the Tightrope*). Essa mudança de papel não necessita de justificação dramaturgica, afora o de surpreender o leitor ou o espectador, por não o deixar jamais instalar-se em um sistema. O narrador era considerado aquele actante que reorganiza e baliza o relato, mas doravante ele é também capaz de baralhar as pistas. Trata-se, enfim, de uma maneira de pôr em questão a oposição, tida durante muito tempo como algo que vai por si, entre o *logos* do narrador, que supostamente deveria nomear e explicar, e a *mimesis*, que estaria em condições de mostrar sem comentar. Na evolução do teatro, o narrador é chamado a desempenhar um papel chave (Pavis, 2017, p. 205, grifos do autor).

Nesse sentido, parece-me que um narrador pode desempenhar um papel chave na evolução do teatro, como diz Pavis, e na evolução de sua própria prática artística, entre outras maneiras, na medida em que pode e se propõe a friccionar o universo da narrativa oral em sua moldura cênica com sua experiência sobre camadas composicionais que envolvem essa moldura e seus conteúdos internos. Criando, atuando e exercitando uma abordagem e incidência propositivas mais lúcidas em termos de fricção entre, como dito, teatro da mimese e diegese, imitação e relato, personagem e narradora, etc., bem como possivelmente mais complexas e criativas sobre as potencialidades-possibilidades da cena que inevitavelmente instala ao se colocar em situação de teatro, seja representando, contando ou fazendo as duas coisas (ou mais).

No caso de *Para não morrer*, por exemplo, é nítida a textura política e militante do trabalho, como Pavis delinea no escopo do seu narrador, e que dialoga com as materialidades da cena (corpo atuante, dramaturgia, cenografia, objetos cenográficos, etc.). Mas sobretudo instigante, em termos dessa materialidade, é a construção de um universo mítico no espetáculo como um todo, que se expressa via uma personagens com traços arquetípicos que conta suas histórias e elementos materiais autorreferenciais que a circundam, também de aparente naípe simbólico e metafórico. Essa materialidade específica da cena (corporal e de objetos) contribui com o processo de teatralidade pela criação de um ambiente lúdico, mítico e ritual, diferente do cotidiano e me conferindo, entre outras sensações, expectativa de teatro representacional (talvez intensificado pelo grau de caracterização da atriz), o que *a priori* parece se atritar com a textura de oralidade dada pela atuação-contação da atriz. Esse atrito, entretanto, torna-se mais um motor da minha *escutação-espectação* na medida em que se instala uma outra experiência estética mais performativa, de forma coerente e propositiva,

laborada em termos composicionais e que portanto potencialmente incide no aprofundamento do discurso-experiência. O que pode chegar até o espectador leigo também tocado pela proposta, talvez, como presença bem administrada, magnetismo cênico ou manutenção do seu engajamento enquanto fruidor. Esse movimento de atrito dinâmico e complexo constantemente “reorganizado e balizado” (Pavis, 2011, p. 205) pela atuadora em cena, a meu ver, também joga com *logos* e *mímesis* de uma maneira que também seja friccional entre possíveis convenções pré-concebidas neste belo mar agitado da cena pós viragem performativa. Lançando-nos, assim, em terra à vista e em ondas soltas, para respirarmos e nos banharmos em novas possibilidades que transtornem, como diz Pavis, “a tradição que tende a separar o teatro e o conto, o ator e o contador de histórias” (ibid.).

Isso tudo para dizer como pode ser rica, produtiva e importante a manutenção da janela aberta para nós atores e contadores de histórias. E a partir desse breve exemplo, fico me perguntando que outras várias possibilidades em termos de práticas artísticas não poderiam aflorar desse *entre*, e suas consequentes implicações e complexidades criativas, estéticas e poéticas.

Nesse sentido, e também buscando um final para este capítulo, o segundo exemplo que gostaria de compartilhar se trata de uma prática artística que pude realizar – acho que pode ser interessante trazê-la pois além de tecer considerações acerca de seu resultado enquanto vídeo, ela me permite falar e refletir um pouco como artista ator e contador acerca de seus bastidores, seu processo, em termos das pulsações conceituais e práticas envolvidas no trabalho bem como mais questões entre e à luz deste estudo.

Assim, convido você a conhecer *O pequeno vendedor de balinhas* (2020):

(Sugiro que crie, se puder, alguma atmosfera acolhedora para assistir ao vídeo²⁹... fones de ouvido, apagar as luzes, mudar de ambiente são sugestões. E melhor ainda se puder separar esses 12 minutos exclusivamente para o vídeo, de modo que não precise fragmentar sua atenção. Boa experiência!)

²⁹ Importante considerar que esta é uma produção audiovisual, realizada durante a pandemia da COVID-19, e que contou com a colaboração de uma fotógrafa e *videomaker*. Entretanto, devido ao nosso recorte de discussão nesta pesquisa, não adentraremos nas especificidades e complexidades que o suporte em vídeo demandou em termos de escolhas criativas e de atuação com e para a câmera. Mais informações nesse sentido, acerca dos bastidores dessa produção, podem ser encontradas no vídeo de *making of* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zLuI7ddvzys>. Acesso em: 13 nov. 2021.



Figura 3. Peça de divulgação de *O pequeno vendedor de balinhas* (2020).
Link e código QR para acesso ao vídeo: <https://youtu.be/hPe-o4pkGW8>.
Acesso em: 15 fev. 2021. Fonte: arquivo pessoal.

Gosto de pensar a realização de *O pequeno vendedor de balinhas* (2020) como processo e resultado de uma abordagem *entre*. Ou seja, de uma atuação e produção não necessariamente fixada em supostos territórios mais de ator ou de contador de histórias, mas fluente entre exercícios de interpretação, representação, contação, teatralização, performatividade... e, sobretudo, de algum tipo de encontro, ainda que mediado pela tela, em vídeo. Evito inclusive rotulá-lo como uma contação de histórias, apesar de reconhecer que ele também se trata disso. Prefiro tratá-lo, sempre que posso, apenas pelo seu título.

Poderíamos discutir acerca de algumas escolhas dentro do trabalho e suas pulsações em termos de teatralidade, atuação e performatividade: por exemplo, o plano sequência como estratégia para imprimir maior teatralidade e performatividade no vídeo; os pisca-piscas e suas diversas possíveis camadas interpretativas, bem como de materialização e evocação³⁰, na atuação, tanto de elementos explícitos (como literalmente as balinhas e as luzes de natal em suas “autoreferencialidades”, como compreende Fischer-Lichte, 2019) como implícitos no conto (drogas, alucinações e a ideia de um plano de realidade pós-morte com a avó, por exemplo); o cenário de panos e tecidos que privilegiam uma percepção de certa “artesanaria” em ocorrência, que remete, em algum grau, ao teatro; algumas ações físicas e gestos realizados que ora buscam, mais intensamente, evocar determinada imagem da história – quando, por exemplo, o Pequeno estende os seus bracinhos para sua avó – e que ora, além

³⁰ Abordaremos ambas as noções, materializar e evocar, em maiores detalhes e de maneira técnica no próximo capítulo.

disso, também buscam materializar em cena, de maneira poética, alguma situação vivida pelo personagem – como o momento em que ele é quase atropelado por uma moto e, depois disso, tenta catar suas balinhas que se esparramaram pela rua; e o desenho de som que busca contribuir e dialogar com as ideias e percepções de evocação, materialização, ambientação e sobreposição de texturas de atuação.

Mas neste momento, mais do que empreender essas discussões mais técnicas, que serão destinadas ao próximo capítulo, gostaria de dizer que, depois de tudo que já refletimos, e como diz Jan Blake, uma das minhas contadoras de histórias favoritas, *O pequeno vendedor de balinhas* (2020) trata-se de um história que “agarrou o meu coração e me fez querer contá-la”. Ou seja, trata-se de uma história do meu coração. Assim sendo, disponibilizei as possibilidades de atuação que tinha, como um ator e contador de histórias, em prol de uma criação artística que, a meu ver, pudesse ser realizada da melhor maneira poética possível. Agora fico imaginando o que poderia se tornar, tanto esse como outros trabalhos, se também o compusesse à luz de mais outras possibilidades de atuação relacionadas a diferentes práticas e ofícios artísticos e suas potencialidades e pluralidades, como de canto, danças, *clown*, teatros de bonecos, de sombras, etc. O que me leva a refletir como cada suposto “território” artístico é potente no sentido de suas próprias especificidades, que os engrandecem, bem como para podermos nos aprofundar em suas perspectivas enquanto agentes dessas perspectivas. Mas na hora da criação que vem do coração, por que necessariamente se ajustar ou restringir-se a um determinado rótulo e seus supostos “códigos” ou “formas” esperadas, quando você pode, se quiser, se aventurar *entre* as mais diversas e plurais possibilidades? “Ah, um contador faz assim...”, “um ator faz assado...”, “só conta, não interpreta”, “para de fazer teatro”, “ator é isso”, “contador é aquilo”, “teatro é x”, “contação é y”...

Como propõe Pérez (2012), escolho “manter a janela aberta”. Escolho poder conhecer e exercitar *compossibilidades*, desenvolver as próprias quando isso fizer sentido, e disponibilizá-las, todas, às criações que vêm do coração. Em outras palavras, parece-me mais instigante poder disponibilizar na paleta todas as cores que temos e os espaços vazios das cores que ainda não temos, bem como buscar e criar novas. E, por que não, sempre experimentar misturá-las, “embrionando novos mundos possíveis” (Rolnik, 2018) entre e a partir de cada uma dessas cores, de suas belezas e nuances particulares. E então, lançá-las no quadro-experiência, arriscada e performativamente, permitindo que cada pincelada possa guiar a próxima e o todo. Permitindo um olhar *compossibilitador*, gerador de mundos de outras e novas escolhas, constantemente nutrindo e retroalimentando nossas práticas, saberes, atuações e criações “respostas-corpo” (Fabião, 2009) singulares.

Capítulo 2 – Compossibilidades para a atuação: entre criações de personagens, ações físicas e gestos

O fazer artístico envolve habilidades que podem ser desenvolvidas.
David Bayles e Ted Orland no livro *Arte & Medo* (2001).

No capítulo anterior, levantamos e questionamos algumas perspectivas relacionadas à tradição que, segundo Patrice Pavis (2017), tende a separar o ator do contador e o teatro da contação. E como uma alternativa mais produtiva, acolhemos a proposta de Pérez (2012) de “manter a janela aberta” como metáfora que nos instiga a investigar pontos de contato e diversas possibilidades entre ator e contador, de maneira menos territorializante e mais compossibilitadora. Vimos a contação de histórias como uma modalidade teatral, numa concepção ampliada de teatro em termos de sua ontologia, à luz da tríade convívio-*poiesis*-expectação de Dubatti (2016). E também elucidamos a teatralidade (Féral e Dubatti), performatividade (Fabião, Féral e Fischer-Lichte), representação (Sanchez e Ferracini), interpretação e atuação (Ferracini) como conceitos e processos comuns e relevantes ao olhar técnico e criativo do ator e do contador de histórias.

A partir disso, a intenção deste segundo capítulo é levantar e pensar mais tecnicamente algumas compossibilidades para a atuação, em termos de criação de personagens, ação física e gesto. Estamos em busca de possíveis parâmetros, conceitos, exemplos, fricções, inspirações e compossibilidades nesse sentido para o nosso trabalho como atores e/ou contadores de histórias, à luz da janela aberta.

Para isso, consideraremos a noção de criação de personagens como um bom ponto de partida, pois se trata de um ponto de contato rapidamente identificável entre práticas de atores e contadores. Mas ainda assim cabe a pergunta pois ela mobiliza outras: em termos do que atores e contadores de histórias tenham em comum (Matos; Sorsy, 2009), têm a criação de personagens? De que maneiras? Com que recursos?

Mas antes de seguirmos, é prudente fazer algumas observações.

No que tange ao apoio em estudos sobre atuação, foi necessário assumir um recorte para que pudéssemos privilegiar algum aprofundamento em determinada perspectiva. Nesse sentido, optei por uma abordagem que parte de Stanislavski e da representação em seu sentido mimético. Primeiramente porque essa “escola” traz conceitos e princípios de atuação com os quais me sinto mais familiarizado devido a minha formação cênica. E principalmente porque observo que grande parte dos argumentos que busca territorializar práticas de ator e contador ainda se apoia em princípios altamente viventes nessas perspectivas mais canônicas e

representacionais sobre a atuação, como a Stanislavskiana. Portanto, interessa-me demonstrar que mesmo a partir dessas perspectivas, é possível reconhecer possibilidades produtivas.

Mesmo considerando Stanislavski como um recorte e propulsor teórico das discussões sobre atuação, tocaremos apenas em fragmentos muito pontuais de sua extensa obra. Pois o que nos interessa não é Stanislavski em si e tampouco esgotar a reflexão. Interessa-nos enxergar, no contexto de um capítulo, o que um breve olhar sobre esse e outros estudos já nos proporciona em termos de pensar sobre a atuação à luz do ator e do contador de histórias em relação.

Ao longo do capítulo também friccionaremos materiais teóricos com alguns exemplos demonstráveis em práticas artísticas, que ora nos auxiliarão no sentido de pensar sobre os recursos para a atuação em questão com uma prática concreta, e ora nos apontarão para novas investigações e possibilidades. Porém essa escolha não deve ser entendida como uma tentativa de elucidação de procedimentos replicáveis, mas como mais um exercício e convite à ampliação de consciências técnicas e criativas na e para a atuação, distanciando-nos de preconceções e enrijecimentos.

Parafraseando Matteo Bonfitto em *O ator-compositor* (2002), obviamente este trabalho, assim como os escritos existentes sobre práticas de ator e de contador de histórias, não se propõe a expor “como fazer”, mas sim descrever elementos palpáveis que estão envolvidos na atuação, de maneira explicitamente possibilitadora a ambos os ofícios artístico em questão.

2.1 Têm em comum a criação de personagens?

Sabemos que as personagens, de modo geral, estão presentes em nossos trabalhos e formações como atores e como contadores de histórias, de diversas maneiras. Há várias bibliografias disponíveis para atores e para contadores recheadas de discussões, exercícios e metodologias para aproximações e trabalhos criativos com esses “seres ficcionais”³¹ (Bonfitto, 2002). Mas quando e como pensamos a criação de personagens com o ator e o contador de histórias em relação, à luz da janela aberta? E o que poderíamos colher em termos conceituais, técnicos e criativos a partir desse olhar possibilitador específico?

Segundo Ângela Barcellos Café em *Princípios e fundamentos para o contador de histórias aprendiz* (2020), “as referências de bibliografias e cursos práticos para o ator podem

³¹ Neste estudo, tratamos os termos personagens e seres ficcionais como sinônimos.

ser uma grande fonte de pesquisa de como construir personagens³². Mesmo para os inexperientes” (Café, 2020, p. 240). Como ator e contador de histórias, concordo com Café, com a prudência em reforçar que não há uma maneira correta ou única de construir personagens ou de se trabalhar criativamente com seres ficcionais. Como bem diz Matteo Bonfitto,

[...] não existe o “teatro”, existem “teatros”. Teatros muito diferentes entre si, que se utilizam de diferentes matrizes no processo de criação do próprio fenômeno. Há teatros que partem do texto dramático, outros de imagens coletadas, outros de experiências vividas, outros ainda de técnicas já constituídas... Assim como no processo de construção do espetáculo, também na construção dos seres ficcionais podemos reconhecer a utilização de diferentes matrizes (Bonfitto, 2002, p. 125).

Além disso, complementando Café, penso que estudos e práticas no âmbito da contação de histórias, bem como no âmbito de estudos do teatro e da performance de forma mais ampla, também podem ser grandes fontes de reflexão e pesquisa para atores e para contadores no que se refere às personagens.

Sobre bibliografias *a priori* para atores, para mencionar algumas canônicas, ocidentais, ligadas a abordagens mais representacionais³³ sobre o trabalho de atuação e que possuam um viés didático, temos a obra de Stanislavski em *A preparação do ator* (2011), *A construção da personagem* (2012), *A criação de um papel* (2005) e *Manual do ator* (1997), Michael Chekhov em *Para o ator* (1986), Stella Adler em *Técnica da representação teatral* (2005) e Eugênio Kusnet em *Ator e método* (1985).

Há outros autores e autoras contemporâneos que lidam com questões relativas a personagens e também, mais amplamente, noções de presença e corporeidade no teatro contemporâneo e na performance. Em suas bibliografias, de modo geral e entre várias outras questões interessantes, investigam e friccionam conceitos, práticas e processos composicionais nesse sentido, à luz de abordagens criativas não necessariamente restritas à representação. Por exemplo Erika Fischer-Lichte em *Estética do performativo* (2019), Eleonora Fabião em *Corpo cênico, estado cênico* (2010), Matteo Bonfitto em *O ator-compositor* (2002) e Renato Ferracini em *Ensaio de atuação* (2013).

Adentraremos em boa parte dessas referências mais adiante.

E já entrando na contação de histórias, bem como para mencionar autoras com as quais já estamos dialogando nesta dissertação, aprofundando-nos em suas perspectivas, para Gislayne Avelar Matos e Inno Sorsy em *O ofício do contador de histórias* (2009) as

³² A autora não menciona exemplos de bibliografias e cursos práticos para o ator nesse sentido nessa parte do livro.

³³ Representacional no sentido mimético, segundo Sanchez, conforme vimos em 1.1.2.

personagens são “elementos do conto”. Para as autoras, é importante que o contador faça um trabalho de investigação e interpretação das personagens no sentido de se colocar no lugar delas, empaticamente. Elas oferecem várias perguntas que podem nos auxiliar nesse trabalho. Entretanto, toda essa exploração, segundo as autoras:

Colocando-se no lugar das personagens, será possível ao contador perceber-lhes cada sentimento e, em cada situação, visualizar suas expressões, seus gestos, suas atitudes e perguntar-se: eu faria o mesmo? Mas toda essa exploração não fará parte da narrativa oral (Matos; Sorsy, 2009, pp. 33-34).

Interessante observar que a perspectiva e pergunta proposta pelas autoras acima (eu faria o mesmo?) relaciona-se ao dispositivo “e *se*” de Stanislavski, que na sua visão funciona como um estímulo criativo, um “ponto de partida” e “empurrão na imaginação dormente” (Stanislavski, 2012, p. 81), mas que, em última instância, serve à atuação. “Nos momentos de dúvida, quando os seus pensamentos, sentimentos e imaginação ficarem mudos, lembrem-se do *se*” (2012, p. 78, grifo do autor). Por exemplo: “Que aconteceria *se* um simples camponês, saindo para pescar, tirasse uma porca de um trilho? Agora proponham o problema a vocês mesmos e acrescentem: Que faria *eu, se* tivesse de julgar esse caso?” (ibid., grifos do autor). Desse modo, para Stanislavski, após o exercício imaginativo provocado pelo “e *se*”, ou seja, despertada a imaginação, agora podemos desenvolvê-la também em termos físicos, em sintonia às “circunstâncias dadas” (2012).

Assim, a meu ver, voltando à Matos e Sorsy, as autoras oferecem contribuições importantes especialmente para o trabalho de imaginação e aos processos de *interpretação* do contador. Seus estudos sobre aspectos simbólicos das personagens nos contos populares, por exemplo, são muito interessantes (dialogaremos com esses aspectos mais adiante). Porém, acerca da criação de personagens, as autoras não explicitam pontes possíveis entre esse trabalho interpretativo e a *atuação* do contador de histórias. Então ficam as questões para o contador: e agora, como agenciar criativamente os processos de compreensão, de despertar do imaginário, e aproximação aos elementos do conto em prol da contação com o público, em prol do *a-conto-tecimento*? Será que essa geração das “imagens que aguçam a memória do contador” (Matos; Sorsy, 2009, p. 33) não fará, não deve ou não pode fazer parte da narração oral?

Regina Machado em *A arte da palavra e da escuta* (2015) explicita um pouco mais algumas pontes possíveis entre os processos de interpretação e de atuação do contador de histórias. Para Machado, durante o “relato” do conto, “vivemos” todos os personagens. Assim, “é a percepção do modo como habitamos cada um deles em nossa paisagem de

imagens internas que orienta a voz, o ritmo e a respiração com que narramos a história a cada vez...” (2015, p. 85). Portanto, em termos mais explícitos de atuação, a autora indica que o trabalho interpretativo sobre as personagens orienta a narração no sentido da voz, do ritmo narrativo e de sua respiração. Mas será que poderíamos pensar para além dessas três possibilidades, focalizadas mais no âmbito da palavra narrada (ou âmbito “físico-verbal” para Dubatti, 2016)? E se pensássemos outras pontes possíveis também em termos “físicos” (ibid.), para além do que é verbalizado? O corpo (nos sentidos físico e físico-verbal) do contador também conta?

Café (2020), a meu ver, diferentemente de Matos, Sorsy e Machado, tem uma visão que contempla mais a corporeidade do contador em suas possibilidades e potencialidades criativas à luz da teatralidade, nessa discussão sobre personagens. Por exemplo, a autora indica explicitamente a representação como possibilidade, para além da interpretação do conto. E é nesse contexto em que aponta referências e cursos para atores como fontes de pesquisa para o contador, a meu ver, reconhecendo, de certa forma, que bibliografias e cursos práticos para contadores têm uma carência no que tange à construção de personagens, em termos mais físicos e de recursos para a representação.

Desde o início da experiência de um contador já é possível imprimir características específicas aos personagens, fazendo uso de recursos de representação e de interpretação durante a narração das histórias. Os personagens são pesquisados buscando características como: timbre de voz, modo de caminhar, trejeitos, sotaque, expressões corporais e faciais, alguma mania ou objeto que o acompanhe (imaginário ou real/concreto), emoção que o envolve, espontaneidade, respiração, ritmo e outros assuntos que vão depender da criatividade do contador e do que o texto oferecer para ele. Mas não é de uma vez que isso tudo acontece. O contador conhece os personagens aos poucos, “conversando” com ele e com o texto ao mesmo tempo. As referências de bibliografias e cursos práticos para o ator podem ser uma grande fonte de pesquisa de como construir personagens. Mesmo para os inexperientes (Café, 2020, p. 240).

E também observo que apesar de Café reconhecer mais explicitamente a importância de se considerar as potencialidades físicas do contador na criação de personagens, repassa-se essa habilidade (em termos de: *como* fazer isso?) para o ator.

Assim, diante das considerações e possibilidades bibliográficas levantadas até o momento neste capítulo, podemos construir a seguinte pergunta: como, então, articular recursos e reflexões para a atuação e criação de personagens de forma explicitamente entremeada e compossibilitadora, para atores e contadores de histórias?

2.2 Entre criações de personagens e o que elas nos contam

Na escola Stanislavskiana “clássica”, deseja-se *construir* uma personagem. Grosso modo, isso significa que o ator deve trabalhar na “materialização física de uma personagem” (Stanislavski, 2012, p. 27) para *representar* um papel. Ou seja, quer-se uma busca psicofísica por modos de, segundo Stanislavski, usarmos nosso corpo, voz, modos de falar, de andar, de nos movermos, entre outros, em prol de uma representação de outrem e, então, da transmissão de seu espírito interior (ibid.).

Essa abordagem criativa não se limita a, mas dialoga fortemente com práticas artísticas mais realistas e psicológicas, que implicam um certo tipo (ou ordem) de percepção do corpo do intérprete em cena. Sobre este tipo, segundo Erika Fischer-Lichte: “no teatro realista e psicológico se postula recorrentemente, a partir do século XVIII, que o espectador tenha a percepção do corpo do intérprete meramente como corpo da personagem [...]” (2019, p. 206).

E para alcançar esse certo tipo de ilusão em cena, essa criação de uma nova imagem como entende Stanislavski (2012), as *caracterizações*, para o diretor russo, são um recurso muito importante.

A caracterização, quando acompanhada de uma verdadeira transposição, é uma grande coisa. É como o ator é chamado a criar uma imagem quando está em cena e não simplesmente a se pavonear perante o público, ela vem a ser uma necessidade para todos nós. Noutras palavras, todos os atores que são artistas, os criadores de imagens, devem servir-se de caracterizações que os tornem aptos a se *encarnar* nos seus papéis (Stanislavski, 2012, p. 60, grifo do autor).

Michael Chekhov, artista russo e que foi aluno de Stanislavski, também discorre sobre o valor da caracterização para a construção de personagens no capítulo Personagem e Caracterização de *Para o ator* (1986). Chekhov compreende a caracterização como algo distinguível da personagem em si, o que nos permite reforçar o entendimento da caracterização como um recurso para a criação.

Tentemos agora distinguir entre a personagem como um todo e a *caracterização*, que pode ser definida como uma *característica pequena e peculiar* da personagem. Uma caracterização ou característica peculiar pode ser qualquer coisa inata na personagem: um movimento típico, um modo especial de falar, um hábito recorrente, uma certa maneira de rir, caminhar ou vestir um terno, uma forma insólita de segurar as mãos, uma inclinação singular da cabeça e assim por diante. [...] Toda personagem parece ganhar mais vida, ser mais humana e verdadeira, assim que é dotada dessas pequenas características peculiares (Chekhov, 1986, p. 100, grifos do autor).

Avançando nesse entendimento da caracterização como um recurso, para Patrice Pavis (2011) a caracterização seria uma “técnica” utilizada para fornecer informações sobre uma

personagem ou situação. E a partir dessa definição, bem como de teorias da narrativa em “Greimas (1966)”, “Bremond (1973)” e “Barthes (1996)”, Pavis apresenta um quadro com “graus de realidade da personagem” no sentido de sondar, além de uma perspectiva horizontal, “a espessura da personagem: radiografam-se vários níveis ou camadas de realidades, do geral ao particular” (2011, p. 286).

Como podemos ver na imagem que segue (Fig. 4), há nesse espectro de realidades, por exemplo, do geral ao particular, os níveis: “Arquétipo”, e o autor cita “O Princípio do Prazer” como um exemplo; o nível “Alegoria”, como a personagem “A Morte”; o “Estereótipo”, como “O Criado Velhaco”; o “Tipo”, como “O Soldado”; entre outros, chegando até o “Indivíduo”, como “Hamlet” (Pavis, 2011, p. 286).

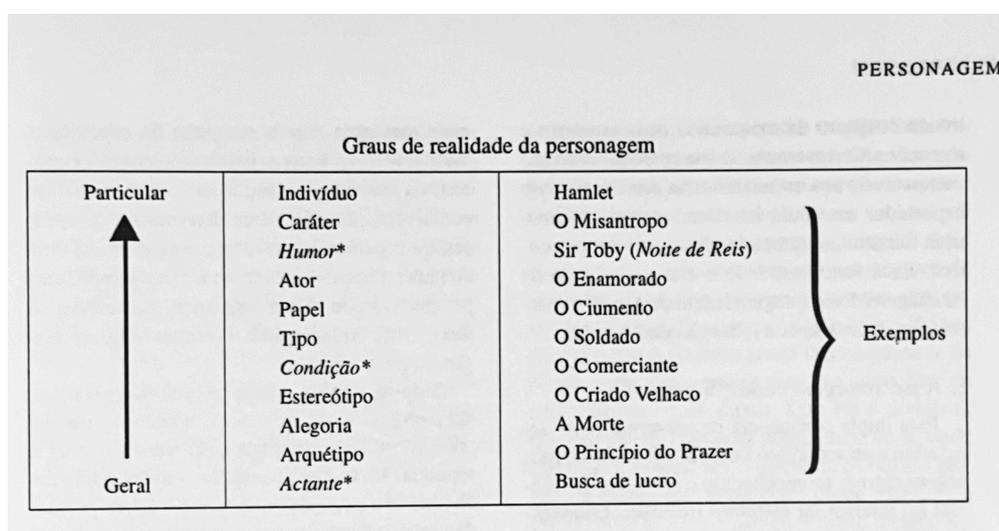


Figura 4. Quadro de graus de realidade da personagem segundo Pavis.
 Fonte: Pavis, 2011, p. 287.

Esses breves levantamentos e compreensões tecidas – acerca da caracterização como um recurso para a criação de personagens (Stanislavski, Chekhov e Pavis) que pode contribuir para a geração de certa ilusão em cena (Stanislavski e Fischer-Lichte) mais a noção de matrizes para a criação (Bonfitto) e o quadro de graus de realidade da personagem em Pavis – já nos permitem pensar a criação de seres ficcionais à luz de alguns parâmetros e recursos possíveis e, conseqüentemente, de forma mais consciente e operativa.

Por exemplo: se quero representar uma determinada personagem e/ou criar sua imagem em cena através do meu corpo, posso lançar mão de muitas ou poucas caracterizações, que podem ser inspiradas por matrizes diferentes ou única (texto, imagens coletadas e/ou experiências vividas, como coloca Bonfitto), e de modo a criar em relação a

níveis mais ou menos particularizantes e/ou individualizantes dessa personagem em termos dos “níveis ou camadas de realidade” (Pavis, 211, p. 286).

A partir dessas compreensões e parâmetros, observemos o seguinte vídeo da atriz estadunidense Glenn Close. Na cena, a personagem Cruella de Vil conta sobre sua genealogia entre mulheres maléficas desde o século XVII. O que há nessa criação de personagem? E para o que ela aponta?



Figura 5. Vídeo em que a atriz Glenn Close representa a personagem Cruella de Vil.

Duração do vídeo: 2'07". Link e código QR para acesso:

<https://www.instagram.com/tv/CHF68MlgxIM/?igshid=1p4tn5ixi3f3r>.

Acesso em: 25 ago. 2021. Fonte: Instagram da atriz @glennclose (2021).

Neste primeiro exemplo (exemplo em prática artística 1 ou e.p.a. 1), vemos uma atriz representando uma personagem do início ao fim. Podemos dizer que a atriz representa, mais especificamente, uma personagem-indivíduo, se considerarmos o espectro de graus de realidade da personagem desenhado por Pavis (2011). Afinal, trata-se da Cruella de Vil, um ser ficcional particular e individualizado, cuja biografia, características e motivação a especificam em si própria como indivíduo.

Também podemos observar que, para representar essa personagem-indivíduo, a atriz lançou mão de caracterizações físicas e físico-verbais bem específicas e individualizantes, consonantes à biografia da personagem, como o cabelo metade preto e metade branco, seu figurino primordialmente nas cores vermelha, branca e preta, a maneira de segurar sua piteira, o sotaque britânico, a maneira de rir, de se mover, etc. E desse modo, podemos observar diante de nós uma unidade composicional em torno dessa personagem. Como diz Pavis, em termos de “aspecto semântico” da personagem, “sob os traços do ator, a personagem é diretamente colocada diante do espectador” (2011, p. 287).

Agora retomando ao tipo (ou ordem) de percepção do corpo da atriz em jogo nesta cena (e.p.a. 1), parece valer àquele já levantado em Fischer-Lichte (2019) em que nos distanciamos da percepção do “corpo fenoménico” (2019, p. 352) ou “corpo-natural-social” (Dubatti, 2016, p. 55) da atriz, ou seja, de seu “ser-no-mundo corpóreo” (Fischer-Lichte, 2019, p. 354), e focalizamos nossa percepção do corpo da intérprete como “símbolo de uma personagem” (Fischer-Lichte, 2019, p. 354). Nesse sentido, também podemos dizer que a atriz, neste exemplo, atua em prol do estabelecimento e manutenção de uma única ordem perceptiva específica, a da representação. Para Fischer-Lichte,

Percepcionar o corpo do actor no seu ser-no-mundo corpóreo estabelece uma ordem específica da percepção; em contrapartida, percepcionar o corpo do actor como símbolo de uma personagem estabelece uma outra. Enquanto o primeiro tipo de ordem produz sentido como ser fenoménico de tudo o que é percepcionado, podendo este sentido produzir depois toda uma série de outros que, na sua maioria, nada têm que ver com a própria percepção, a segunda ordem, pelo contrário, produz os sentidos que, no seu conjunto, constituem a personagem. Podemos designar a primeira por ordem da presença [...] e a segunda por ordem da representação (Fischer-Lichte, 2019, pp. 354-355).³⁴

E ainda segundo Fischer-Lichte, acerca de mais algumas especificidades desta ordem de percepção que, a meu ver, são importantes para nossa ampliação de consciências em termos de criação de personagens:

Na ordem da representação, por exemplo, o que se percebe é elaborado tendo em conta a personagem, um certo universo fictício ou uma certa ordem simbólica. O processo de percepção é claramente guiado pelo objectivo de criar uma personagem. Os elementos percepcionados que não podem ser considerados válidos para a constituição da personagem são ignorados na produção de sentidos que se segue. Os sentidos gerados que criam a personagem afectam a dinâmica do processo perceptivo: o sujeito percipiente em causa selecciona apenas os elementos importantes em vista da personagem. O processo tem, pois, um propósito e é, pelo menos em certa medida, previsível (Fischer-Lichte, 2019, p. 357).

Observemos agora um outro exemplo em prática artística (e.p.a. 2), do ator e contador de histórias paranaense Vinícius Mazzon, natural de Campo Largo (esta informação será relevante). Trata-se de um vídeo com trechos gravados do seu espetáculo *Histórias à brasileira – causos e cantoria* (2016). O que há nessa criação de personagem? Como dialoga com o que observamos e compreendemos até agora? E para o que ela aponta de novidade em nossa discussão?

³⁴ Para os fins de nosso recorte, neste trabalho não adentraremos nas especificidades e complexidades em torno dos conceitos de presença em seus sentidos fraco, forte e radical segundo Fischer-Lichte (2019).



Figura 6. Vinícius Mazzon, de chapéu preto, no seu espetáculo *Histórias à brasileira – causos e cantoria*. Duração do vídeo: 3’34’’. Link e código QR para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=BtqesGsU6L8>. Acesso em: 26 ago. 2021. Fonte: Canal no YouTube de Mazzon.

Em entrevista ao programa de TV curitibano *É-Cultura* em 2016³⁵, Mazzon conta sobre seu personagem contador de histórias neste espetáculo e aspectos de sua construção, explicitando-nos informações interessantes.

Iria Braga (entrevistadora): Você tem essa figura do sertanejo, né, que você trás pro espetáculo *Histórias à brasileira – causos e cantoria para crianças*, que já circula desde 2011. Por que você escolheu esse personagem? Ele fica mais caricato ou não? Qual que é a fronteira pra você?

Vinícius Mazzon: Esse personagem que eu tenho é um tipo de um caipira, mas é um caipira da minha cidade, eu sou de Campo Largo. Então eu acho que eu sempre tento fugir do que seja caricato ou estereotipado, pra ir buscar uma coisa que eu vivi. Eu acho que esse é o caminho pra não cair numa coisa muito... que sempre é um risco, às vezes eu escorrego ali também. Não digo que não caio nessa caricatura do caipira que já perdeu a graça. Mas eu tento buscar essa experiência minha pessoal, ouvir como era o sotaque das pessoas mais do interior lá de Campo Largo, como é que eles falavam comigo, como é que eu ouvia eles. Como é que eu me sentia caipira quando vinha pra Curitiba. Como é que eu passei a minha infância toda com o pessoal me apontando “ah, esse é de Campo Larrrrrigo”. [...]

Iria Braga (entrevistadora): Tem uma memória afetiva muito interessante!

Mazzon: Como eu trago isso de uma maneira positiva, né? Eu de criança, adolescente, pra mim era uma questão isso. Eu sempre vim estudar em Curitiba e era um pouco “olha o caipira”, era o de Campo Largo. Não era um orgulho pra mim dizer “olha, eu sou de Campo Largo. Sou de Campo Largo”. Não era pra mim um orgulho, na época eu não sabia lidar com isso. Mas depois de adulto, o interesse que se despertou em mim pela cultura popular, eu fui ver que ali tinha uma raiz muito genuína. E que muitas vezes a pessoa da cidade não tem, já se perdeu no meio dos prédios, já se perdeu nesse lugar que... nesse bairro que as pessoas já não andam à pé, já não se encontram com o vizinho, já o jeito de falar ali já não tem uma característica só. Então eu tinha essa semente que não tinha porque ser motivo de problema, de vergonha, mas um motivo de pesquisa, de avanço.

³⁵ Vídeo com a entrevista completa disponível no link a seguir. O trecho transcrito é 4:36-6:38. <http://www.paranaeducativa.pr.gov.br/modules/video/videosProgramas.php?video=21980>.

Podemos traçar algumas aproximações entre este exemplo e o anterior, em termos de criação de personagens e atuação, dentro dos parâmetros e considerações levantadas até o momento. Por exemplo: assim como no e.p.a. 1, neste (e.p.a. 2) também vemos um ator representando uma personagem. E Mazzon, assim como Close, também lança mão de caracterizações físicas e físico-verbais (sotaque, trejeitos e figurino, etc.). Em ambos os casos, em termos de percepção, temos corpos simbólicos de personagens diante de nós, bem como atadores, ambos, dialogando, cada um a seu modo em suas atuações, com a ordem perceptiva da representação. Mas podemos traçar alguns distanciamentos e levantar outras especificidades e complexificações interessantes.

No que tange ao quadro de graus de realidade da personagem de Pavis (2011), é interessante notar como Mazzon brinca com possibilidades desse espectro, entre a personagem-tipo (o caipira) e a personagem-indivíduo (um caipira paranaense, de Campo Largo, contador de histórias da sua terra natal, cuja criação autorreferencia o artista). E aqui não nos interessa uma definição nesse sentido, mas nos interessa reconhecer a dinâmica provocada, esse jogo ou brincadeira, enquanto compossibilidade criativa. O que, por sua vez, nos permite, enquanto atadores, reconhecer as possibilidades levantadas por Pavis não apenas como pontos de chegada, mas como pontos de partida.

Além disso, também podemos pensar algumas complexificações interessantes derivadas desse jogo no caso de Mazzon, especialmente em termos de percepção do corpo-natural-social do ator e corpo simbólico da personagem, ordem perceptiva da presença e ordem perceptiva da representação (Fischer-Lichte, 2019). No exemplo de Close (ex. 1) há uma fronteira nítida entre corpo-natural-social da atriz e corpo da personagem, entre a ordem da representação e o que seria um atravessamento para a ordem da presença (caso a atriz retirasse a peruca da personagem em cena e revelasse seu próprio cabelo por exemplo). Mas e em Mazzon? O que poderíamos elucubrar de diferente nesse sentido?

Se por um lado em Mazzon há uma personagem colocada diante de nós, por outro, diferentemente do e.p.a. 1, a matriz de criação desse personagem contador de histórias se mostra tão íntima e impregnada ao repertório vivencial e de identidade cotidiana do artista (como ele coloca na entrevista) que, diante da atuação de Mazzon mais o fato da personagem em si não ser apresentada com um nome diferente do seu, abre-se margem para a geração de tensões no processo perceptivo. Esse que conta é o Mazzon ou é a personagem do Mazzon? Corpo simbólico de personagem ou corpo-natural-social do artista? Nossos sentidos são produzidos na ordem da presença ou da representação?

Já pude assistir ao Mazzon ao vivo no 8º Encontro Internacional Boca do Céu de Contadores de Histórias em São Paulo em 2018 e, particularmente, percebo-me positivamente afetado por essas tensões em seu trabalho, com frequência. Isso no sentido de que essas tensões e afetação me mantêm mais consciente e conectado não só à representação do ator, mas à também à sua performatividade na atuação. Mas também vale considerar que talvez essas tensões possam se justapor, variar ou se acomodar diferentemente para cada espectador. Para algumas pessoas, pode haver uma percepção de fronteira mais clara entre Mazzon e sua personagem, para outras, como para mim, penso que não necessariamente isso aconteça. Assim, não nos interessa adentrarmos aqui em teorias da recepção. Interessa-nos reconhecer a geração dessas tensões (quando de forma propositiva e coerente) como possibilidades criativas e, nesse sentido, interessa-nos enxergar, também, que a criação de Mazzon nos abre caminho para pensarmos em abordagens não necessariamente dualistas (ou isso ou aquilo) e que não necessariamente busquem *anular* “a tensão entre o corpo fenoménico do actor e sua representação de uma personagem em prol da representação” (Fischer-Lichte, 2019, p. 181).

Em tradições de teatro do tipo mais realista e psicológico, por exemplo, esse tipo de anulação de tensões é bem-vinda e, na maior parte das vezes, requerida. Historicamente falando, segundo Fischer-Lichte:

Na segunda metade do século XVIII, o teatro alemão testemunhou dois importantes desenvolvimentos, estreitamente ligados entre si: a formação de um teatro literário e o desenvolvimento de uma nova arte dramática de tipo realista e psicológico. A tentativa de alguns intelectuais burgueses de enfraquecer a preponderância do actor no teatro tinha como objectivo elevar o texto do dramaturgo a instância de controlo do próprio teatro. O actor tinha de deixar de atuar como lhe sugeria o seu entusiasmo, o seu talento para improvisar, a sua comicidade, o seus dotes artísticos ou, simplesmente, a sua vaidade e o seu desejo de agradar. A sua tarefa deveria limitar-se a transmitir ao público os significados que o autor, servindo-se de meios linguísticos, expressara no seu texto. Na sua performatividade, a arte dramática devia exprimir apenas os significados que o autor encontrara ou inventara e confiara ao seu texto, e não criar outros, pessoais. Para preencher esta função, a arte dramática devia sofrer uma mudança decisiva: ser tal que preparasse o actor para exprimir no seu corpo e com seu corpo, os significados que o autor expressara com palavras – sobretudo os sentimentos, os estados de espírito, os raciocínios e os traços de carácter da *dramatis personae*. Arte de representar devia ajudar o actor a fazer desaparecer de cena o seu <<ser no mundo>> corpóreo, o seu corpo fenoménico, e transformá-lo mais possível num <<texto>>, feito de signos que expressassem sentimentos, estados de espírito e tudo mais que caracterizasse uma personagem. Devia, pois, anular-se a tensão entre o corpo fenoménico do actor e a sua representação de uma personagem em prol da representação. E é assim que, na sua *Mimik* (1785-86), Johann Jakob Engel censurava os actores por fazerem um uso do corpo que chamava atenção do espectador para o seu corpo fenoménico, impedindo-o de o perceber como símbolo de uma personagem [...]. No teatro, pelo contrário, o espectador deveria ter apenas a sua percepção da personagem, emocionar-se apenas com ela. Se a sua atenção se dirige para o corpo do actor enquanto corpo fenoménico e para o seu <<ser no mundo>>, ao ponto de o levar a ter uma percepção diferente da disposição interior ou do estado de espírito da

personagem, ele começa a ter sentimentos <<por ele>> ou <<por ela>>, e isto <<rasga inevitavelmente o véu da ilusão>>, levando-o a abandonar o universo fictício da peça e a regressar ao universo da corporeidade real. [...] O actor devia transformar o seu corpo fenoménico num corpo semiótico que pudesse ser utilizado como novo portador de signos, como signo material dos sentidos expressos linguisticamente no texto. Os significados que o autor expressara no texto deviam encontrar no corpo do actor um novo signo sensorialmente perceptível, do qual era eliminado tudo o que não dissesse respeito à transmissão desses significados e pudesse influenciá-los, falseá-los, conspurcá-los, contaminá-los ou, de algum modo, prejudicá-los (Fischer-Lichte, 2019, pp.180-182).

E se isso ocorre em perspectivas criativas mais alinhadas a essa visão sobre o trabalho de ator descrita acima³⁶,

No teatro contemporâneo joga-se com a multi-estabilidade perceptiva; no foco do interesse está o momento em que a percepção salta do corpo fenoménico do actor para a personagem vice-versa, o momento em que o corpo real do actor, ou a personagem fictícia, é posta em primeiro plano e focalizada uma vez por outra, o momento em que o sujeito que percepção se encontra no limiar entre estes dois tipos de percepção (Fischer-Lichte, 2019, pp. 206-207).

Sem querer opor fazeres teatrais mais realistas e psicológicos a uma acepção unívoca de teatro contemporâneo, mas considerando *os teatros contemporâneos* e que neles há espaços para fazeres os mais plurais e diversos, a intenção aqui é reconhecermos a multi-estabilidade perceptiva como processo que dialoga com a estética do performativo (Fischer-Lichte, 2019). E nesse sentido, como mais um conceito para utilizarmos em nossas análises e entendimentos e, por que não, como dispositivo performativo para a criação e atuação.

Assim, pensemos agora também a partir da personagem de Nena Inoue em *Para não morrer* (2020), último exemplo em prática artística desta parte de nosso estudo (e.p.a. 3) e trabalho com o qual já dialogamos no primeiro capítulo (em 1.2). O que há nessa criação de personagem? Como dialoga com o que observamos e compreendemos até agora? E para o que aponta de novidade em nossa discussão?

³⁶ Sabemos que esse preceitos (em termos de ressignificação do corpo do ator) não se limitam aos teatros mais realistas e psicológicos. Outras formas teatrais distanciadas de realismos e psicologismos, como a *Commedia Dell'arte* por exemplo, também, de alguma maneira, vão ao encontro da produção de véus de ilusão sobre o corpo do ator, no sentido da transformação de seu corpo fenoménico em corpo semiótico, símbolo de personagem.



Figura 7. Foto da personagem de Nena Inoue em *Para não morrer*.
Fonte: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-para-nao-morrer-23508478>.
Acesso em: 04 jan. 2021.

Durante o espetáculo, a personagem representada por Inoue sabe e se imbrica entre todas as histórias que conta, ou seja, possui um elevado grau de onisciência sobre tudo o que narra, e em nenhum momento se apresenta como uma mulher individualizável. Apresenta-se como *uma* (artigo indefinido) “mulher latino-americana” e representação de várias mulheres que têm algo em comum – “Te envio tudo o que tenho daqui e uso a minha voz outra vez. A minha e a delas que é a mesma voz, a minha própria voz. Porque eu tenho uma mulher atravessada na garganta. Sou mulher latino-americana e me atrevo a contar” (2020).

Durante o espetáculo, em diferentes momentos, a personagem ressalta enfaticamente seu aspecto existencial coletivizante, em contraponto à possíveis aspectos que poderiam individualizá-la (como de uma biografia por exemplo). Quanto à forma e materialidades que a circundam, suas caracterizações físicas e físico-verbais, juntamente com a encenação proposta, parecem situá-la numa atmosfera mais mítica, metafórica e extra-cotidiana. Seus cabelos são extremamente longos e volumosos em torno de seu corpo nu, seus pés e rosto são bem tensionados muscularmente, sua vocalidade remete à uma anciã, alguém que já viu e ouviu muito; há manchas vermelhas no tecido e águas cristalinas nos jarros. Há um jarro caído. Composições estas sem uma pré-determinada e unívoca significação expressa, mas viventes em tom subliminar e autorreferencial, o que pluraliza a oferta e emergência de sentidos (Fischer-Lichte, 2019). E desse modo, a partir desses referenciais, podemos interpretar que esta personagem esteja mais para o campo “geral” do que para o “particular”

no espectro de Pavis (2011) – próxima às coordenadas da personagem-alegoria e personagem-arquétipo, possivelmente?³⁷

O exemplo de Inoue (e.p.a. 3) também é interessante para pensarmos a multi-estabilidade perceptiva articulada por Fischer-Lichte (2019) com maior concretude, a partir de uma possibilidade de sua aplicação enquanto, a meu ver, dispositivo performativo existente em *Para não morrer* (2020). Próximo ao final do espetáculo, há um momento, em cena, em que a atriz realiza ações físicas de “desfazimento” de caracterizações no seu corpo (retorno à sua vocalidade cotidiana e distensionamentos musculares), transitando do corpo simbólico de personagem para o corpo fenomênico, desvelando-o enquanto se levanta e canta *Gracias a la vida* (evocando Mercedes Sosa). A atriz provoca, com isso, enquanto fenômeno estético (2019) e poético, entre as ordens da representação e da presença, um “momento em que o sujeito que percebe se encontra no limiar entre esses dois tipos de percepção” (Fischer-Lichte, 2019, p. 207). Trata-se de um movimento inesperado no espetáculo pois desvia da ordem perceptiva e dos códigos estéticos e poéticos até então estabelecidos e estabilizados. A liminaridade acontece e dura algum tempo (breve), até que se estabeleça uma outra ordem perceptiva e, assim, a atriz encerra o espetáculo, *blackout*.

Nesse ínterim, gera-se um forte contraste dinâmico entre corpo simbólico da personagem e corpo fenomênico da atriz. E eventuais significados dramaturgicos disso não são dados, eles emergem (ou não). Desse modo, em *Para não morrer* (2020) a multi-estabilidade perceptiva é agenciada pela atriz em cena, autorreferencialmente. Trata-se de uma escolha que, a meu ver, contribui com o caráter de acontecimento do espetáculo à medida que pluraliza a oferta de significados em cena, intensificando a performatividade do ato. Segundo Fischer-Lichte, “[...] o processo de intensificação da performatividade é muitas vezes acompanhado por uma pluralização da oferta de significados: os movimentos podem despertar no espectador as mais diversas associações, lembranças e fantasias” (2019, p. 199).

E assim podemos tecer algumas considerações interessantes:

Até o momento, todas as criações de personagens que vimos têm algo em comum: envolvem a construção de personagens que contam histórias. E para essa construção, em todos os exemplos levantados as caracterizações se mostraram de fato um recurso útil, como

³⁷ Mais interessante que precisar sua coordenada no espectro em questão, é importante reconhecermos que, conceitualmente, essa personagem pode habitar ou orbitar entre essas duas possibilidades próximas do campo mais “geral”. E que, portanto, com os três exemplos em práticas artísticas levantados, passemos pelo espectro entre diferentes pontos, do particular ao geral, pensando, entre outras questões, como as referidas caracterizações dialogam com esses pontos ou níveis de realidade propostos.

vimos, de diferentes maneiras, em Stanislavski, Chekhov, Pavis, Matos, Sorsy, Café e Machado.

Com esse recurso pôde-se gerar a ilusão de corpos de personagens nos corpos fenomênicos/corpos-natural-sociais de artistas e atuar *com* e/ou *entre* possibilidades perceptivas, em termos das ordem da representação e da presença segundo Fischer-Lichte. Isso nos revela que as caracterizações não necessariamente nos engessam na ordem da representação, como poderíamos supor a partir de uma análise restrita ao universo Stanislavskiano, e que elas também podem ser utilizadas como trampolim para a intensificação da performatividade em cena. Em termos de construção de personagens, podemos dizer que as caracterizações não se restringem à geração de ilusão em cena, mas porque permitem gerar ilusão, também permitem a explicitação desse processo e, portanto, do contraste e múltiplas combinações possíveis entre corpos simbólicos e corpo-natural-social/fenomênico.

Em Inoue (e.p.a. 3), por exemplo, brincou-se com uma transição, durante o espetáculo, da personagem para a atriz, provocando a emergência de novos sentidos e camadas de poesia cênica, bem como acionando um estado de liminaridade perceptiva. Em Mazzon (e.p.a. 2), abre-se margem para uma percepção mais justaposta, que permite confundir características e identidade de personagem e ator. Já em Close (e.p.a. 1), situamo-nos mais estavelmente, do início ao fim da cena, na ordem da representação. Não há uma forma melhor que outra, tratam-se de possibilidades diversas e que, dada essa diversidade, apontam para a potência do recurso em questão. Assim, considerando os três exemplos observados, é interessante notar que as caracterizações serviram a diferentes estéticas, propostas e níveis de realidade, considerando o quadro de Pavis. Revelam-se, portanto, como uma ferramenta versátil, flexível em termos estéticos, e plural em termos de teatralidade, representação, atuação e performatividade.

E finalmente, retomando a constatação no início dessas considerações – de que todos os exemplos vistos envolvem a construção de personagens que contam histórias –, esse reconhecimento revela uma possibilidade criativa para a contação de histórias e situações ou cenas narrativas, a de se criar um personagem para contar a partir de um outro corpo-ponto-de-vista. E isso pode ser feito de diversas maneiras e a partir de diversas matrizes geradoras, como coloca Bonfitto (2002) e como pudemos perceber nos exemplos e análises levantadas.

No sentido dessa criação de um personagem para se contar a partir de um outro corpo-ponto-de-vista, podemos dialogar com a seguinte proposta de Café:

O primeiro personagem a ser construído, que fará parte de todas as histórias, é o narrador. Ele poderá ser pensado em duas vertentes. Uma delas é quando o contador se descobre narrador com base em suas próprias características, objetivos, estilos e estéticas e, assim, constrói um repertório que combine e responda aos seus anseios, assumindo ele próprio essa condição (como ocorre em minha experiência). A outra forma é quando o narrador escolhe ser um personagem desenvolvido para este fim, geralmente inspirado em contadores da tradição oral mas isto não é uma regra. Neste segundo exemplo o contador de histórias assume características diferentes das suas, representando um papel todo tempo³⁸, inclusive nos intervalos da narração, enquanto estiver no ambiente com seu figurino, que é parte desse personagem. Na área do teatro é comum encontrarmos contadores que preferem escolher um personagem para narrar por eles. Já nas escolas, são os próprios professores, com seus nomes cotidianos, que desenvolvem ofício de contar histórias (Café, 2020, pp. 237-238).

Logo, até aqui, à luz dessa perspectiva de Café, estivemos mais próximos da segunda vertente proposta pela autora, que privilegia uma atuação do contador em maior diálogo com a ordem perceptiva da representação. Mas e quanto à primeira vertente? O que um olhar para essa outra vertente – em que o contador assume a condição de contar por “ele próprio”, privilegiando, dessa forma, a ordem perceptiva da presença – também nos permitiria elaborar em termos de criação de personagens e atuação?

Para isso, a partir de agora trarei exemplos em práticas artísticas que realizei como ator e contador de histórias, para pensarmos com essas práticas. Isso porque, assim como disse no capítulo anterior ao introduzir *O pequeno vendedor de balinhas* (2020), elas me permitem falar não apenas sobre seus resultados mas também, com a intimidade e do ponto de vista de quem as produziu, sobre seus bastidores, processos criativos e respectivas pulsações e inspirações. Esse outro ponto de vista, a meu ver, contribuirá com o nosso exercício de desenvolvimento conceitual e ampliação de consciências técnica e criativa para a atuação.

³⁸ Vimos que não necessariamente deve-se representar o papel todo o tempo, no sentido de que representação e não-representação podem fazer parte da atuação e jogo narrativo.



Figura 8. Referência a um trecho de *O pequeno vendedor de balinhas* (2020).
Momento em que, na história, o menino desembrolha uma balinha e a coloca na boca.
Link e código QR para acesso ao vídeo: <https://youtu.be/hPe-o4pkGW8>.
Acesso em: 04 set. 2021. Fonte: Canal no YouTube de Jorge Marinho.

Para *O pequeno vendedor de balinhas* (2020) (e.p.a. 4) uma das primeiras escolhas que se fizeram necessárias foi a decisão sobre de que ponto de vista eu gostaria de contar essa história. Após todo o trabalho de criação e interpretação do conto, escolhi, então, contá-la pela perspectiva da criança, do personagem Pequeno Vendedor, mas não necessariamente em primeira pessoa. Para essa proposta, *a priori* não me agradava a ideia de tentar gerar sobre o meu corpo uma ilusão de corpo simbólico da personagem. Em outras palavras, eu não achava interessante tentar me fazer parecer a criança do conto e narrar como se fosse ela. Mas, ao mesmo tempo, parecia-me muito importante que sua presença se fizesse representada e materializada em cena de alguma forma, para além das menções textuais.

A partir desse entendimento, distanciei-me, então, de buscar caracterizações *a priori* e passei a investigar outras possibilidades para a criação do Pequeno Vendedor. E nesse sentido, comecei a buscar e investir criatividade que privilegiariam em maior intensidade a ordem perceptiva da presença, mas que, de alguma maneira, viabilizassem, também, uma presença do personagem em cena. Com os ensaios e experimentações durante o processo criativo dessa produção, fui percebendo a intensificação de um jogo de multi-estabilidade perceptiva gerado pela atuação entre diferentes possibilidades de ações físicas e gestos na contação, o que me parecia contribuir para o que buscávamos naquele trabalho.

Num primeiro momento, eu percebia esse jogo na medida em que nem eu como ator conseguia mais definir com clareza quem, em termos perceptivos, estaria contando a

história em determinados momentos, se eu mesmo ou a personagem. E isso me instigava a brincar ainda mais entre ações físicas e gestos, ora mais vinculados ao universo real do narrador (de contação com a câmera) e ora mais vinculados ao universo ficcional proposto, do menino (como cair no meio da pista, catar balinhas, comê-las, pedir proteção à avó, etc.). E assim, noto que algumas caracterizações sutis (principalmente físico-verbais) foram surgindo espontaneamente, especialmente a partir de ações físicas e gestos realizados mais em consonância ao universo ficcional (quando o menino fala com a avó e minha voz torna-se um pouco mais aguda, por exemplo). Porém observo que, na atuação, essas caracterizações iam sendo ajustadas em volume e intensidade moderados para que não necessariamente causassem estabilizações muito prolongadas na ordem perceptiva da representação. Mas de modo que pudessem contribuir com a dinâmica de multi-estabilidade perceptiva em ocorrência via a explicitação de pequenos contrastes e transições aparentes entre qualidades do corpo-natural-social/fenômico do ator e simbólico da personagem, acionadas por ações físicas e gestos.

Nesse trabalho, portanto, as ações físicas e gestos foram recursos fundamentais para a criação do personagem e, conseqüentemente, para a evocação de elementos dessa história (falaremos sobre essa noção de evocação adiante). E isso nos convida a adentrar nesse tema (ação física e gesto), entretecendo-o no capítulo. Retomaremos, em seguida, pensando sobre essa e outras práticas artísticas com mais esse ferramental teórico.

2.3 Ação física e gesto: delineamentos conceituais e pontos de consciência possíveis

Nesta parte desse estudo, nossa intenção e foco é levantar definições e compreensões sobre os conceitos de ação física e gesto já estabilizadas em diferentes estudos e perspectivas teóricas. E então friccioná-las bem como explicitamente possibilitá-las para atores e contadores de histórias, reforçando alguns delineamentos e levantando pontos de consciência sobre esses conceitos, de maneira útil às nossas práticas e reflexões à luz da janela aberta.³⁹

Segundo Matteo Bonfitto em *O ator-compositor* (2002), nos critérios que se propõem a refletir ou analisar o trabalho do ator, frequentemente nos deparamos com os conceitos de movimento, ação física e gesto. E, a meu ver, nos critérios que se propõem a refletir ou analisar o trabalho do contador de histórias, os conceitos de movimento e gesto também são

³⁹ Para quem se interessar por uma investigação mais expandida em torno dos conceitos de ação física e gesto no âmbito de práticas teatrais, recomendo a leitura de *O ator-compositor* (2002). Nesse livro, Bonfitto tece um rico panorama histórico-conceitual em torno desses conceitos e seus desenvolvimentos por diferentes teatrólogos expoentes no ocidente, de Stanislavski a Eugenio Barba (passando por Meierhold, Laban, Artaud, Decroux, Brecht, Chekhov e Grotowski), abrangendo também saberes e fazeres da dança e do teatro oriental Kabuki.

bem frequentes, mas o de ação física é, senão completamente, bastante ausente entre esses critérios.

Além disso, nas bibliografias sobre contação de histórias com as quais estamos dialogando, observo que é comum a associação entre os conceitos de movimento e gesto e as noções de expressividade, expressão e/ou linguagem corporal e produção de sentidos. Em geral, por meio dessas associações, aponta-se para uma importância desses conceitos e noções para o trabalho de atuação do contador, como podemos ver nas citações seguintes de Ângela Barcellos Café, Regina Machado e Gislayne Avelar Mattos e Inno Sorsy, respectivamente:

Contar histórias é um ato cênico em que o corpo do contador está visível e em evidência. A expressão desse corpo participa todo tempo da narração, mesmo que o contador esteja em uma única posição (em pé ou sentado) durante toda a narração. Os ouvintes, observam tudo... Desde uma manchinha na roupa que não tem nada a ver com a história, passando por cada movimento que acompanha, ou não, o texto narrado. Cada oscilação na performance do contador é observada e atribuída de sentido pelo ouvinte. Quando o movimento não pertence à história, vai desviar a atenção do ouvinte, ficando forçado, ou fora de contexto, mais atrapalhando do que ajudando na narração (Café, 2020, p. 225);

É preciso saber contar uma história sem nenhum recurso externo, para experimentar a sensação da soberania da história, valendo-se apenas de sua força expressiva, tal como se revela pela presença do contador. Muitos contadores sentam-se numa cadeira e começou a falar, tendo como recurso sua voz, gestos e olhar. E a magia se instaura, o mundo se cria imaginariamente em cada ouvinte (Machado, 2015, p. 111);

As expressões do corpo, os gestos, o ritmo e a entonação de voz imprimem sentido às palavras e desvelam para o ouvinte as emoções por trás do texto (Matos; Sorsy, 2009, p. 7);

O sangue e a respiração. São as intenções que conduzem a contação da história. Da mesma forma que, no corpo humano, o sangue leva oxigênio e nutrientes vitais a todo o organismo, no conto é através do tom de voz, da linguagem corporal, dos gestos, das pausas, do ritmo... que o contador faz com que o “sangue” circule e a “respiração” se faça presente na trama (Matos; Sorsy, 2009, p. 20, grifo das autoras).

E mais especificamente sobre gesto, Café diz:

Neste estudo, assumo que o gesto é algo com uma intenção, portanto qualquer movimento que tem um significado específico, realizado pela intenção do contador. Assim, todo gesto contém movimentos, mas nem todo movimento pode ser considerado como um gesto, por exemplo, os movimentos corporais vitais e a expressão natural de cada corpo em sua postura. No estudo de gestos e movimentos, o corpo de cada contador age por inteiro, de maneira própria, no sentido de que ‘movimentos gestuais’, que complementam o significado das palavras, pertencem a cada indivíduo, sendo compreendidos coletivamente. “Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui instaura a própria performance” (MARTINS, 2003, p. 70). Ou seja, o gesto é participante ou realizador e não parte da performance (Café, 2020, pp. 225-226)

E agora na visão de Matos (2009):

O gesto produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade se define então (como enunciação) mais em termos de distância, de modelização, que como sistema de sinais. Mais que regida por um código, a gestualidade submete-se a uma norma que por sua vez procede de uma estruturação do comportamento ligado à existência social. Mas, independentemente de como o grupo social orienta ou limita a função do gesto, sua função na *performance* sempre manifestará o laço primário que liga o corpo humano à poesia. Encontrar os gestos convenientes, adequados, “na medida”, como disse Walkíria Angélica, é uma arte em todas as culturas. Zumthor ainda observa, a esse respeito, que quanto mais elaborada é uma arte do corpo, diferenciando-se do banal, maior é sua restrição em função das regras que explicitam a adequação pedagógica. Um exemplo que nos dá é o *rakugo* japonês, em que a codificação do gesto parece predominar sobre o texto. No ato de contar, voz e gestos devem se complementar. O gesto acompanha o enunciado. O significado de um termo ou de uma ideia que se pretende transmitir pode ser reforçado pelo gesto que lhe corresponda. Mas o gesto não deve ser redundante, sua função não é repetir *ipsis litteris* o enunciado; na realidade ele se mistura ao enunciado, diz Calame-Griaule (2001). Os gestos, da mesma forma que a entonação e o ritmo expressos pela voz, devem favorecer a veiculação da mensagem, confirma Roberto Carlos Ramos, cujo domínio da gestualidade expressa exatamente essa sutileza, não da redundância, mas do fluir do gesto correto em relação a enunciação [...] (Matos, 2014, pp. 61-62).

O gesto não é ornamento na palavra poética, e o contador é julgado tanto pela sua memória e pelo seu repertório quanto por seus gestos (Zumthor apud Matos, 2014, p. 58).

Além do que se conta com a voz, é necessário adaptar os gestos, não por necessidade estética, mas em função do sentido profundo da mensagem, pois o “talento do contador consiste em recriar seu relato, usando as referências de sua cultura” (Calame-Griaule, 2001: 158) (Matos, 2014, p. 59).

Ao analisar as compreensões supracitadas, no que tange ao conceito de gesto do ponto de vista do contador de histórias, podemos inferir que as autoras concordam em afirmar que: a) movimento e gesto não são sinônimos; b) os gestos interferem nos sentidos do conto (sejam esses sentidos mais ou menos evidentes), nos sentidos das palavras e, mais amplamente, na emergência de sentidos pelo público espectador; c) conseqüentemente, ou seja, porque intervêm, em alguma medida, na performance e no acontecimento (quer o contador queira ou não), a gestualidade deve ser, preferencialmente, intencionada, conscienciosa; d) há um grau de coletividade do gesto, no sentido da culturalidade de suas expressões e formulações de sentido. Sobre isso, reforçando a compreensão desse aspecto, segundo Matos:

Quando um conto é levado de uma cultura a outra, ele deve passar por um processo de adaptação, caso contrário não comunica. Sua estrutura simples e arquetípica facilita esse processo, mas não é o suficiente para que em suas migrações encontre sempre ouvidos acolhedores. [...] Culturas diferentes expressam de maneiras diferentes sentimentos e emoções, e a ciência dos gestos é apreendido por meio da experiência na cultura. O contador pode evoluir em sua gestualidade como quiser, mas sempre dentro de um quadro que respeite a cultura (Matos, 2014, pp. 59-60).

E conforme já indicado, ressalto que em nenhuma dessas bibliografias para contadores de histórias há menção explícita ao conceito de ação física.

Agora sobre este outro conceito, mudando para uma perspectiva mais da atuação em seu sentido específico e em relação ao ator, na visão de Ferracini (2013, p. 118): “O ator age. Essa é sua função: agir, fazer ações orgânicas. O ator é um fazedor profissional de ações orgânicas. A ação física é sua poesia cênica (Burnier)”.

E o contador de histórias, também age? Ou “apenas” conta sobre ações físicas de outrem? O contador de histórias também poderia apropriar-se de ações físicas como mais um recurso e poesia cênica?

O estilo oral permite dramatizar o conto, no sentido etimológico de "colocar em ação (drama), o que de forma alguma significa teatralizar". Eu percebo que o que toca muito é o contador que tem um jeito menos teatral; um jeito menos teatral realmente é melhor (Rosana Montalverne)⁴⁰. Eu não gosto de contador muito teatral (Walkíria Angélica) (Matos, 2014, p. 63).

Como podemos detectar acima, e conforme já mais amplamente discutido no primeiro capítulo, há uma tradição que tende a separar o ator do contador e, nesse sentido, a meu ver, o agir do contar. Em geral, observo que essa tradição tende a pré-concepcionar a noção de ação como suposta teatralização e, nesse sentido, teatralização significaria, para o contador, algo ruim na medida em que pressupõe um mal teatro. Ao trabalho do contador, associa-se, assim, o agir ao teatral no sentido pejorativo. Seria essa uma das razões pelas quais bibliografias para contadores de histórias ignoram ou se distanciam do conceito de ação física?

A meu ver, dentro da perspectiva de janela aberta desse estudo, as ações físicas podem ser mais um recurso potente para contar histórias. Nesse sentido, utilizaremos como um bom ponto de partida a definição de Bonfitto (sobre ação física, movimento e gesto) pois sua articulação resulta de várias abordagens e teorizações distintas sobre esses conceitos e, portanto, não se restringe a determinada estética ou prática, mas está em prol do trabalho técnico do atador de modo mais amplo.

A busca por uma definição precisa dos elementos movimento, ação e gesto, tornou-se necessária à medida que eles são fundamentais para o ator, seja em seu processo de formação, seja em sua atividade profissional. Neste sentido, buscou-se defini-los de maneira clara, de modo a que se tornassem úteis à prática do ator, afim de se tornarem instrumentos, *materiais*. Além disso, a diferenciação entre os três elementos em questão tornou-se essencial na medida em que define ainda mais precisamente o conceito de ação física, considerada nesta pesquisa como eixo do trabalho do ator-compositor (Bonfitto, 2002, p. 109, grifos do autor).

Segundo Bonfitto, em *O ator-compositor* (2002):

⁴⁰ Neste livro, a autora traz falas de outras contadoras e contadores de histórias profissionais, nomeados entre parênteses.

O movimento, então, seja enquanto “deslocamento espacial”, seja enquanto “elemento plástico e, portanto, moldável”, é constituído de elementos que, uma vez trabalhados, geram ação. O movimento, nesse sentido, é um componente da ação, o seu substrato. O movimento somente torna-se ação, como vimos nos diferentes casos tratados, quando significa, quando representa algo, quando se torna *signo*. [...] o gesto também, para constituir-se como gesto, deve representar algo, deve ser signo. Porém, a semiose no caso da ação e do *gesto* diferencia-se em um aspecto fundamental: a ação é um signo e portanto representa, significa, mas não particulariza; o gesto significa, mas ao mesmo tempo particulariza. Pode-se, somente através do gesto, particularizar um indivíduo, ressaltando suas qualidades e especificidades. O processo de particularização, no entanto, não deve, necessariamente, dar-se em nível de individualização. Pode-se também particularizar através do reconhecimento e codificação de características específicas de uma atividade profissional, classe social, tipo psicológico... [...] Portanto, definimos como sendo movimento todo elemento plástico ou moldável do corpo humano que pode também produzir um deslocamento espacial. O movimento contém elementos que, quando trabalhados, podem gerar ações físicas. As ações físicas, além de serem necessariamente psicofísicas e catalisadoras de elementos de linguagem, devem significar ou representar algo, assumindo, dessa forma, uma função signica [sic]. Quando tais ações passam a particularizar um ser ficcional, seja como ser humano único e diferenciável, seja como integrante de uma classe social, profissional, tipo psicológico... podemos localizar, então, em tais ações, a presença de gestos (Bonfitto, 2002, pp. 108-109, grifos do autor).

Assim sendo, tendo em vista as compreensões levantadas e discutidas sobre ação física e gesto, gostaria que, para fecharmos esta seção, também levantássemos e pensássemos breve e sucintamente sobre quatro pontos de consciência em torno desses conceitos, compossíveis a atores e a contadores e, a meu ver, relevantes às nossas práticas e processos criativos, a serem desenvolvidos em seguida: 1. Ensaio; 2. Formas de expressão e *viewpoints*; 3. Ação física e compromisso afetivo; e 4. Díade materializar-evocar.

1. *Ensaio*: lugar de experimentações, frustrações, afetos, descobertas, composições, repetições, apropriações, transformações e possibilidades.

No capítulo anterior, à luz da contação como arte do encontro, dissemos que não faria sentido o ensaio do contador de histórias numa perspectiva representacional e de repetição mecânicas, pois como processo um conto não poderia ser enlatado em fôrmas passíveis de repetição. Mas isso não significa que o contador (e o atuador, pensando também mais amplamente) não possa ou não deva ensaiar, a fim de atuar em prol do encontro. Afinal, de que maneira eu encontraria ações físicas e gestos potentes? Além disso, o que eu, como atuador, escolho levar para o encontro, algo cuidado ou algo não cuidado?

Segundo Bonfitto (2002) sobre as ações físicas em Stanislavski:

Elas não são a resultante imediata da aplicação de seus elementos constitutivos [como impulso e ritmo], mas sim o produto de uma prática que necessita ser repetida. Tais repetições porém teriam um caráter peculiar; elas não se limitariam simplesmente à reprodução do que foi feito anteriormente, mas seriam repetições que levariam a uma transformação das próprias ações, a partir de seu processo de

preenchimento, justificação e conseqüentemente a apropriação por parte do ator (Bonfitto, 2002, p. 36).

Dessa maneira, podemos dizer que Bonfitto (2002) levanta uma compreensão sobre as ações físicas como “produto” de um processo. Processo esse que abarcaria repetições, preenchimentos, justificações e, conseqüentemente, transformações, pois geraria uma apropriação das ações físicas por parte do atuador. Assim, a meu ver, é nesse sentido que o ensaio se revela precioso e necessário. Especialmente para um trabalho com movimentos, ações físicas e gestos mais elaborados.

Portanto, esclarecendo melhor a questão do ensaio para o contador de histórias à luz da arte do encontro e da “pesquisa artística” (Café, 2020), penso que devemos ensaiar sim. Especialmente se há uma busca por um trabalho composicional mais intencionado, significativo e aprofundado sobre movimentos, ações físicas e gestos em prol da atuação e do encontro. É no ensaio que se materializam (ou não) tensões e intenções pré-determinadas, bem como surgem múltiplas possibilidades não pré-pensadas, mas que emergem do suor do fazer e refazer e tentar lapidar. “Essa necessidade de testar, escolher e ensaiar gestos inúmeras vezes até atingir o ponto desejado para enriquecer a narração, faz parte do contador que opta pela pesquisa artística” (Café, 2020, p. 226).

Entretanto, há de se ter atenção sobre um “caráter peculiar”, como coloca Bonfitto (2002), desses ensaios em termos de repetição e objetivo. A meu ver, “atingir o ponto desejado”, utilizando as palavras de Café (2020), não é necessariamente sinônimo de “enlatamento” de formas alcançadas, sejam de movimentos, ações físicas e/ou gestos. Há de se deixar isso claro. Para mim, atingir esse ponto significa encontrar movimentos, ações físicas e/ou gestos que me movam como artista, que desencadeiem afetos e transformações sensíveis (falaremos sobre isso no próximo ponto).

E é prudente reforçar que, especialmente para o contador de histórias, ensaiar não significa abrir mão de sua espontaneidade, sendo a espontaneidade aqui compreendida como um dos fundamentos de sua presença na ação de contar, segundo Café (2020). Nesse sentido, para a autora, referindo-se aos contadores que buscam conhecimentos para seu ofício artístico a fim de “entender e ampliar o seu fazer” (p. 116) (ou seja, não referindo-se aos “contadores tradicionais”):

A convivência e a repetição são as bases do contador de histórias que precisa conquistar sua espontaneidade, perdida em meio as regras da vida urbana agitada. Ou seja, novamente é preciso praticar. Mas não falo de uma repetição mecânica e decorada e sim de viver e conhecer o conto por óticas diferentes (Café, 2020, pp. 108-109).

Ensaio e treinos são necessários: “isso não significa que o ensaio perca naturalidade e a espontaneidade! O “truque” é exatamente estar treinado e seguro o bastante para que os gestos e tudo mais brotem na hora em que precisamos deles” (SISTO, 2012a, p. 103), ensina a experiência do autor. Quanto mais a história foi repetida, maior a probabilidade de ficar internalizada, fazendo parte da escuta, da memória, do imaginário e das emoções do contador como fato vivido, conquistando com maior naturalidade e espontaneidade em sua narração. Como consequência dos cinco fundamentos a *presença* acontece! Sinto a estrutura da história incorporada em mim, de forma permitir as alterações que o contexto demandar, sendo diferente em cada contação. A espontaneidade se manifesta no improvisado e exige experiência que, neste caso, é conquistada pela credibilidade do contador em relação ao texto, seja este de origem oral ou escrita (Café, 2020, p. 113, grifo da autora).

Assim sendo, finalmente, podemos compreender o ensaio como um lugar precioso de experimentações, frustrações, afetos, descobertas, composições, repetições, apropriações, transformações e possibilidades.

2. Formas de expressão e viewpoints.

Segundo o ator Renato Ferracini,

O corpo expressa. O corpo cotidiano expressa sempre. Mesmo o suposto vazio e a inação são uma forma específica de expressão. Mas podemos dizer que as expressões cotidianas são varridas por um coletivo múltiplo de gestuais lugares-comuns. Clichês e sentidos comuns corpóreos regem as expressões cotidianas, sejam elas coletivas ou singulares. Podemos arriscar que essas ações-clichês sejam o agir espontâneo ou mecânico sem o tempo da composição. É dessa forma que o clichê corpóreo poderia ser definido como uma ação mecânica, um agir espontâneo cotidiano sem o tempo do afetar-se. Isso obviamente não é uma crítica nem individual nem social. Esses gestuais clichês e sentidos comuns nos permitem a comunicação do dia-a-dia e, portanto são necessários a uma época, cultura e a singularidades inseridas nesse território temporal e espacial específico (Ferracini, 2013, pp. 119-120).

Podemos identificar na fala de Ferracini duas formas de expressão diferentes do corpo e, conseqüentemente, dos movimentos, ações físicas e gestos produzidos: uma “cotidiana” e outra como resultado da composição. E na visão do autor,

[...] a arte corporal, o corpo-subjétil⁴¹ busca a transgressão desses limites expressivos cotidianos. E para isso ele precisa de preparação e da busca dessa síntese que o conatus de Spinoza propõe: deixar-se afetar e afetar-se: composição. Preparar um corpo-subjétil é buscar ir além dessa géstica cotidiana (Ferracini, 2013, p. 120).

Assim, no sentido de auxiliar buscas por ir além de uma “géstica cotidiana” (se e quando assim desejarmos) bem como de dividir essa noção em sub-qualidades, podemos utilizar o “*viewpoint* Gesto” (Bogart; Landau, 2017) como referência para o trabalho de

⁴¹ Sobre o termo corpo-subjétil: “Ela – a ação – se projeta fora ao mesmo tempo que se for afetado atinge afeta ela mesma. A esse movimento em fluxo espiralado de diferenciação da ação física, a esse diluído-projetado de sujeito e objeto dei o nome de corpo-subjétil. Esse corpo-subjétil produz essas ‘ações físicas’ [...]” (Ferracini, 2013, p. 116).

composição. Segundo Anne Bogart e Tina Landau em *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição* (2017)⁴²:

Gesto: um movimento envolvendo parte ou partes do corpo. Gesto é Forma [outro *viewpoint*, por isso a letra maiúscula] com um início, meio e fim. Gestos podem ser feitos com as mãos, braços, pernas, cabeça, boca, olhos, pés, barriga, ou qualquer outra parte ou combinação de partes que possam ser isoladas. Gesto pode ser subdividido em:

1. GESTO COMPORTAMENTAL: Pertence ao mundo concreto e físico do comportamento humano conforme o observamos em nossa realidade cotidiana. É o tipo de gesto que você vê no supermercado ou no metrô: de coçar, apontar, acenar, cheirar, curvar, saudar. Um Gesto Comportamental pode fornecer informações sobre personagem, época, saúde física, circunstância, clima, roupas, etc. Geralmente é definido pelas características de uma pessoa ou o período histórico e local em que se vive. Um Gesto Comportamental pode ser subdividido e trabalhado em termos de *Gesto Privado* e *Gesto Público*, distinguindo-se entre ações realizadas na solidão e aquelas realizadas com consciência ou proximidade de outras pessoas.

2. GESTO EXPRESSIVO: Expressa um estado interno, emoção, desejo, ideia ou valor. É abstrato e simbólico ao invés de representativo. É universal e atemporal e não é algo que você normalmente veria alguém fazer no supermercado ou metrô. Por exemplo, um Gesto Expressivo pode ser expressivo de, ou referir-se a, emoções como “alegria”, “pesar” ou “raiva”. Ou pode expressar a essência interna de Hamlet como um determinado ator a sente. Ou, numa produção de Chekhov, você pode criar e trabalhar com Gestos Expressivos de ou para “tempo”, “memória” ou “Moscou” (Bogart; Landau, 2005, pp. 9-10, grifos das autoras, tradução nossa⁴³).

Como seria atuar em determinada história apenas com gestos expressivos, por exemplo? Ou transitar, em cena, de uma gestualidade comportamental e privada para uma gestualidade altamente expressiva, totalmente extra-cotidiana? E o inverso disso, como seria? Nesse sentido, penso que essas questões nos indicam como os *Viewpoints* e, mais especificamente, a decupagem do gesto proposta pelas autoras nas subdivisões acima (comportamental, comportamental-privado ou público, e expressivo) nos dão um vocabulário

⁴² Sobre a técnica *Viewpoints*: segundo as autoras, o *Viewpoints* é uma filosofia traduzida numa técnica para o treinamento de *performers*, formação de grupos e criação de movimento para a cena. Tratam-se de nomenclaturas para certos princípios de movimento no tempo e espaço. Esses nomes, então, constituem uma linguagem para falar tecnicamente sobre o que acontece em cena. Em resumo, os *viewpoints* são “pontos de consciência” que o *performer* ou criador faz uso no seu trabalho (Bogart; Landau, 2005).

⁴³ Livre tradução de: “A movement involving a part or parts of the body; Gesture is Shape with a beginning, middle and end. Gestures can be made with the hands, the arms, the legs, the head, the mouth, the eyes, the feet, the stomach, or any other part or combination of parts that can be isolated. Gesture is broken down into: 1. BEHAVIORAL GESTURE. Belongs to the concrete, physical world of human behavior as we observe it in our everyday reality. It is the kind of gesture you see in the supermarket or on the subway: scratching, pointing, waving, sniffing, bowing, saluting. A Behavioral Gesture can give information about character, time period, physical health, circumstance, weather, clothes, etc. It is usually defined by a person's character or the time and place in which they live. It can also have a thought or intention behind it. A Behavioral Gesture can be further broken down and worked on in terms of Private Gesture and Public Gesture, distinguishing between actions performed in solitude and those performed with awareness of or proximity to others. 2. EXPRESSIVE GESTURE. Expresses an inner state, an emotion, a desire, an idea or a value. It is abstract and symbolic rather than representational. It is universal and timeless and is not something you would normally see someone do in the supermarket or subway. For instance, an Expressive Gesture might be expressive of, or stand for, such emotions as ‘joy’, ‘grief’ or ‘anger’. Or it might express the inner essence of Hamlet as a given actor feels him. Or, in a production of Chekhov, you might create and work with Expressive Gestures of or for ‘time’, ‘memory’ or ‘Moscow’”.

técnico palpável que pode auxiliar na ampliação, experimentação e materialização de múltiplas possibilidades de formas expressivas gestuais na atuação.

3. *Ação física e compromisso afetivo: a-fê-tos, afeto-ações e transform-ações.*

Para um bom exercício de “confeção” (Bonfitto, 2002) de ações físicas, bem como de ampliação de consciência sobre esse conceito para nossas práticas, acho importante considerarmos a dimensão do afeto.

Stanislavski nos chama atenção para uma dimensão desse afeto em nosso trabalho com as ações físicas como atuadores. Nesse sentido, o ator e diretor russo, articulador originário do conceito em questão, destaca três pontos relevantes acerca do trabalho com as ações físicas. São esses: desejo, sensibilidade e fé.

Não há ações físicas dissociados de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que a justifique; não há uma única situação imaginária que não contenha um certo grau de ação ou pensamento; nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e, conseqüentemente, sem que haja um senso de autenticidade (Stanislavski, 1997, pp. 2-3).

E no que tange às ações físicas e seus processos confeccionais e relacionais com o outro na atuação, Ferracini explicita e discute mais dimensões da noção de afeto no capítulo *Ação Física: Afeto e Ética*, em *Ensaio de Atuação* (2013). Segundo Ferracini, a ação física “amplia sua potência no encontro” (p. 117).

Uma ação física nunca é em si, ou conectada com algum universo interno, essencial, “humano”, mas sempre há uma relação. Ação física é relacional. A suposta “humanidade” em presença percebidas em uma ação física constroem-se nessa relação. Ela não mergulha em um suposto interior emocional do ator, ou se conecta com alguma essência humana profunda interno. Muito pelo contrário, ação física se conecta com o fora, ela é um corpo integrado – e por isso relaciona com todo seu “interno” em fluxo e projeta esse fluxo na relação com o mundo (Ferracini, 2013, p. 116).

Penso que não devemos compreender as reflexões supracitadas como opostas, no sentido de que Stanislavski privilegiaria a conexão das ações com universos internos do ator e Ferracini, com o que está fora. Neste estudo, tratam-se de visões complementares. “Ela – a ação – se projeta para fora ao mesmo tempo que esse fora afetado atinge e afeta ela mesma” (Ferracini, 2013, p. 116).

A dimensão do afeto sobre as ações físicas (e sobre os gestos e movimentos) nos convida a ir além de confeções e execuções apenas plásticas/estéticas. A dimensão do afeto nos convida a conhecer e exercitar capacidades afetivas e de transformação via ações. Nas palavras de Regina Machado (2015), para trabalhar com ações físicas e afeto seria preciso “escuta”, nas de Ferracini, é preciso “porosidade”.

Podemos dizer que a capacidade de afeto de uma matriz⁴⁴ determina sua própria potência. É o afeto e não a ação consciente do movimento que produz a potência da matriz. Quanto mais porosa a matriz, mais potente ela será. Uma porosidade microscópica criada na própria ação atual macroscópica. Convém dizer que essa capacidade de afeto, ou porosidade, não é, em absoluto, a capacidade de diferenciação macroscópica, mas microscópica, pois essa porosidade encontra-se nos interstícios da precisão do movimento, nos espaços entre a plasticidade desenhada da ação e na capacidade desse desenho projetar-se. Dessa forma, a capacidade de afetar-se pelo mundo e não a capacidade de atuação consciente nele é o que define a potência da matriz. É a capacidade de afetar-se, de ser porosa, que faz com que a matriz inicie seu processo de fluxo de diferenciação ativa e receptiva coexistente, e não sua ação ativa consciente no espaço (Ferracini, 2013, p. 117).

Para esse exercício, sugiro que os ensaios (nos termos em que discutimos no ponto número 1) sejam acompanhados das seguintes perguntas, a serem entendidas como impulsionadoras de práticas, e não como convites à elucubrações distanciadas da prática: isso me afeta? Se não, o que me afetaria? Isso me move? Se não, o que me moveria? Posso compreender como isso me afeta e me move, ou não? Há transformações em jogo? Há afetações e transformações em jogo ou apenas execuções? O que me move e me afeta aqui e agora? Mesmo que eu não compreenda racionalmente afetações e transformações em jogo ou não, o que meu corpo e sensibilidades me dizem⁴⁵?

No corpo, assim como na matriz poética, o agir se produz pelo afeto e por essa capacidade de composição. A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade de compor com as forças e linhas que o atravessam para daí gerar ação do que em uma capacidade de agir tecnicamente de forma somente precisa pelo tempo-espaço. É por isso que a pretensa intenção do atador de “atingir o público” com sua ação parte de uma premissa equivocada. O ator busca compor com o mundo ao seu redor para, com isso e por meio disso, agir diferenciando-se em suas microações. Esse poder de composição também não deve ser confundido com causa efeito: o atador não se afeta para depois agir. Ele, em realidade, age com o afeto, no afeto, pelo afeto. Compõem, negocia com o meio e age com ele, e nesse processo transforma-se e transforma. Mas o ator age. Essa é sua função: agir, fazer ações orgânicas. O ator é um fazedor profissional de ações orgânicas. Ação física é sua poesia cênica (Burnier). Mas essa ação deveria ser justamente a mediação, a intersecção, a relação biunívoca e bitransitiva entre pontas que se dobram: o afeto e o ser afetado. Sempre uma composição de afeto. A ação deita no afeto, que alimenta o próprio afeto e o diferencia em sua micro percepção, que, por estar diferenciada, reproduz outra ação pelo afeto micro diferenciado. Spinoza chama de *conatus* essa intersecção entre afeto-ação. Segundo Hardt, *conatus* poderia ser traduzido por esforço, o que nos dá uma noção de produção, experimentação, empenho de execução, comprometimento de práticas (Ferracini, 2013, pp. 118-119).

Comprometimento de práticas. Comprometimento de práticas de atuação e atuação-contação. Comprometimento de práticas-afeto.

E, por fim:

⁴⁴ Obs.: Ferracini utiliza os termos matriz e ação física como sinônimos. “No Lume chamamos a ação física de matriz” (2013, p. 117).

⁴⁵ Em diálogo com a ativação e expansão do saber eco-etológico (ou saber-do-corpo) segundo Suely Rolnik (2018).

4. Díade materializar-evocar.

Segundo Stanislavski, “as ações criam a vida física de um papel” (1997, p. 3), no sentido da “materialização física de uma personagem” (2012, p. 27), e “o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos” (1997, p. 3).

Nessas citações, podemos observar que o diretor russo identifica duas finalidades conviventes para as ações físicas, colocadas aqui como duas noções interessantes (em itálico): a) a criação de uma vida física, que vincula-se à noção de *materialização* em cena (2012); e b) *evocação* de condições, circunstâncias propostas e sentimentos (1997).

Evocar... evocação... *evoc-ação*...

Em dicionários, verifica-se que “evocar” tem o sentido de tornar algo presente pelo exercício da imaginação, de fazer aparecer à imaginação. Portanto, como sugere Stanislavski, as ações físicas têm o potencial, além de materializar uma personagem em termos físicos, de fazer aparecer à imaginação condições, circunstâncias propostas e sentimentos. E considerando a definição de Bonfitto (2002), que informa da possibilidade de localizarmos a presença de gestos nas ações físicas, poderíamos incluir os gestos como potenciais evocadores desses mesmos elementos.

De modo geral, a noção de *evocar*, então, parece nos impulsionar do concreto ao imaginal, ao passo que a noção de *materializar* nos impulsiona do imaginal ao concreto. E as ações físicas e gestos, parafraseando Ferracini (2013, p. 118), seriam “justamente a mediação, a intersecção, a relação biunívoca e bitransitiva entre pontas que se dobram”: neste caso, as referidas pontas que se dobram seriam o *materializar* e o *evocar*. Em outras palavras, as ações físicas e gestos seriam os veículos dessa díade materializar-evocar, ou seja, desses fluxos e potenciais criativos distintamente nomeáveis porém de natureza inter-relacional, conforme podemos inferir a partir de Stanislavski.

Na prática, será, então, que poderíamos utilizar ambas as noções, *materializar* e *evocar*, em suas devidas acepções aqui levantadas, como critérios mobilizadores de reflexões e possibilidades técnicas e criativas para a atuação com ações físicas e gestos?

Acredito que sim e posso compartilhar como essas noções foram úteis em *O pequeno vendedor de Balinhas* (2020).

Conforme contado no final da seção anterior, para essa criação eu não achava tão interessante tentar me fazer parecer a criança do conto e narrar como se fosse ela. Mas, ao mesmo tempo, parecia-me muito importante que sua presença se fizesse representada de alguma forma, concretamente em cena, para além das alusões textuais. Dois desejos criativos

que, num primeiro olhar, poderiam ser tidos como inconciliáveis. Entretanto, as ações físicas e gestos, em suas duplas potencialidades material e evocativa, revelaram-se como recursos potentes para atuar nesse sentido.

Em termos da noção de materialização, buscou-se, então, de forma explicitada em cena, friccionar na atuação ações físicas e gestos do universo real do atador e ações físicas e gestos do universo ficcional simbólico da personagem. Isso de modo, como também já colocado anteriormente, a multi-estabilizar a percepção entre esses universos em cena, porém não apenas à luz da percepção do corpo do atador enquanto corpo-fenomenico e/ou ficcional, mas, mais amplamente, enquanto dinâmica estabelecida na encenação como um todo.

No que tange à criação do personagem principal, para focarmos em um só parâmetro de análise, reconhecer a força que as ações físicas têm de materializar no sentido de criar a vida física de um papel (1997) me liberou como atador de construí-lo através de caracterizações, tendo em vista o desejo criativo contado. Isso não significa que este recurso foi dispensado. Algumas caracterizações foram utilizadas, entretanto não como recurso basal ou protagonista para a construção do papel, e sim como consequência ou efeito colateral positivo, a meu ver, da dimensão do afeto e capacidades de transformação viventes nos gestos e ações físicas escolhidas e realizadas. Trago, por exemplo, a ação de comer as balinhas, que me impulsionava a rir como se fosse o menino... (algo não pré-pensado, mas acontecido na gravação).

Com as dinâmicas multi-perceptivas propostas, a meu ver como atador, gerou-se, então, uma intensificação do grau de evocação das ações físicas e gestos vinculados ao universo simbólico da personagem. Nesse sentido, a proposta da atuação não era gerar uma ilusão de personagem constante e estavelmente colocado, em termos perceptivos, diante dos espectadores (como ocorre no e.p.a. 1 em Close), mas potencialmente constituível em suas próprias imaginações criadoras. Isso a partir de ações e gestos que o compõem liminarmente entre atador e personagem, entre o que, como espectador, vejo e o que não vejo em cena, mas que pode emergir em mim como fruto dessa dinâmica friccional e evocativa.

Finalmente, proponho o seguinte exercício: à luz de *O pequeno vendedor de balinhas* (2020) observe os seguintes elementos presentes nessa história: Véspera de Natal. Uma criança. Noite. Rua. Fome. Balinhas. Pisca-piscas. Cantar-vender balinhas. Olhar para a janela. Sentir. Comer balinhas. Comer balinhas. Comer-muitas-balinhas-levar-à-boca-muitos-muitos-pisca-piscas. Sorrir. Luzes. Estender os braços à avó no céu. Deitar. Descansar. Descansar... descansar... desc...

O que, considerando esses elementos e a história, parece haver de *materialização* em cena através de ações físicas e gestos? E o que, também nesse sentido, esses elementos te *evocam* em termos de condições, circunstâncias propostas e sentimentos?

Parece-me que se pudermos, dessa maneira, traçar um diálogo produtivo a partir de ambas as noções, *materializar* e *evocar*, abre-se mais uma vez espaço para, então, pensá-las como díade de duplo potencial criativo presente nas ações físicas e gestos – materializar-evocar – bem como critérios possíveis e mobilizadores de reflexões e possibilidades criativas para a atuação com movimentos, ações físicas e gestos. Ou seja, em termos do que, em cena e/ou para a cena, nós, como atuadores, impulsionamos ou buscamos impulsionar, através de ações e gestos, do imaginal ao concreto e vice-versa, do concreto ao imaginal.

2.4 Criações de personagens, ações físicas e gestos em atuações com contos populares

As próximas práticas artísticas com as quais dialogaremos tendo em vista as compreensões tecidas até aqui tem algo em comum. Tratam-se de processos de atuação com contos populares e mais dentro daquela primeira vertente de narrador proposta por Café, em que o contador assume a condição de contar por “ele próprio” (2020), como vimos na seção 2.2. À vista disso, o que também há nessas práticas em termos de atuação e entre criações e construções de personagens, bem como ações físicas e gestos? Nesse sentido, o que essas práticas também poderiam nos contar, revelar e/ou demonstrar?

Primeiramente, uma característica interessante que os contos populares nos trazem, em termos de personagens e suas camadas simbólicas, é o fato de que esses seres ficcionais, em geral, dialogam com arquétipos universais, segundo Matos e Sorsy (2009). Essas autoras nos oferecem um panorama sobre isso ao pontuar diferenciações, no que tangem às personagens, entre os contos populares e literários bem como os romances, e ao aproximar essas diferenciações ao trabalho do contador de histórias, nas suas perspectivas:

Diferentemente do conto popular, no qual a função dos personagens é socialmente determinada (o rei, o príncipe, o velho sábio, o tolo...) e as imagens exploradas são sempre arquetípicas, no conto literário os personagens são descritos em relação a sua própria individualidade, e a dimensão psicológica de cada um deles pode ser explorada à exaustão [...] (Matos; Sorsy, 2009, pp. 4-5);

[...] Colocando-se no lugar dos personagens, será possível ao contador perceber-lhes cada sentimento e, em cada situação, visualizar suas expressões, seus gestos, suas atitudes e perguntar-se: eu faria o mesmo? Mas toda essa exploração não fará parte da narrativa oral. Um conto não deve ser descritivo como um romance. O contador deve sugerir imagens, mas sempre deixar o ouvinte livre para enfeitá-las a seu modo. O excesso de detalhes na narrativa oral faz com que o ouvinte se perca, se disperse. Além disso, não contribuiria para uma função importante do conto, que é possibilitar ao ouvinte exercitar seu próprio imaginário. A utilização da linguagem de imagens

mostra-se eficaz. Por exemplo, a forma de descrever um príncipe. Em vez de enumerar-lhe as características físicas, imaginadas a partir do trabalho de criação do personagem [...], pode-se utilizar uma metáfora e dizer que “o príncipe era tão nobre quanto um pôr-de-sol no outono”, ou simplesmente relacionar seus atributos mais importantes na trama: corajoso, gentil, generoso ou, se for o caso, desagradável, preguiçoso etc. (Matos; Sorsy, 2009, pp. 33-34).

Assim, uma perspectiva importante que os contos populares nos oferecem como atadores é de que, no seu caso, as personagens tendem a particularizar não indivíduos, mas arquétipos⁴⁶, atributos, alguma função metafórica e/ou grupo social ou universo mais simbólico ao qual pertencem. Vejamos um exemplo em prática artística (e.p.a 5).



Figura 9. Foto de uma contação com crianças de *A senhorinha e a abóbora rolante*, conto popular. Escola Classe 16 de Taguatinga, Março de 2019. Fonte: arquivo pessoal.

Esta figura se refere a um evento escolar em que contei com as crianças uma versão de um conto popular que aprendi através da contadora de histórias inglesa Jan Blake. Conto essa história desde 2018. Trata-se da história de uma “Senhorinha” (na versão de Blake, “*an old lady*”) que sobe a montanha até a casa de sua filha, com ajuda de sua “bengalinha”. No caminho pela floresta, ela passa por três animais selvagens que tentam devorá-la, mas sempre encontra uma maneira de escapar deles. E na volta, graças a sua bengalinha, ela consegue se defender das feras e do Lobo Mau faminto e enfim retorna sã e salva de volta pra casa.

⁴⁶ Definição de arquétipo do *Dicionário básico de filosofia* (2001) “(gr. archétypon: modelo, tipo original) 1. Em Platão, as idéias como protótipos ou modelos ideais das coisas; em Kant, o entendimento divino como modelo eterno das criaturas e como causa da realidade de todas as representações humanas do divino. 2. A teoria psicanalítica de Jung, valorizando a teoria estoica da alma universal, considerada como lugar de origem das almas individuais, define os arquétipos como imagens ancestrais e simbólicas, desempenhando uma dupla função: a) exprimem-se através dos mitos e lendas que pertencem ao fundo comum da humanidade; b) constituem, em cada indivíduo, ao lado de seu inconsciente pessoal, o inconsciente coletivo que se manifesta nos sonhos, nos delírios e em algumas manifestações artísticas”.

Na contação, todas as vezes que ela retoma sua caminhada pela floresta rumo ao topo da montanha, depois de se livrar dos bichos, canto e ensino a canção “Sou uma senhorinha/ Sou uma senhorinha/ E aqui vou eu/ Com a minha bengalhinha” com as crianças. E ao cantar, também realizamos uma ação relevante dessa personagem, coletivamente e no ritmo da canção, que consiste em fechar a mão direita e fazer gestos de vai e vem, como se segurássemos a bengalhinha da personagem enquanto subimos pelo caminho da floresta (fig.9).

Acho interessante observamos algumas facetas da atuação com gestos e caracterizações nesse trabalho (e.p.a. 5).

Em termos da criação da personagem Senhorinha, *a priori* a gestualidade descrita está em prol, principalmente, da noção de evocação. De modo geral, apesar dos gestos corporificarem essa personagem em cena em algum grau, a intenção colocada é de que mais aludem à personagem e, como consequência da trama, a seus aspectos arquetípicos presentes no conto⁴⁷, do que sirvam à sua materialização e representação no sentido mimético.

À luz da interpretação acima, não sinto necessidade de lançar mão de caracterizações a fim de intensificar alguma ilusão de corpo de personagem através do meu corpo-natural-social. Em termos de caracterização dessa personagem, acho mais interessante nesse caso, como princípio criativo para a atuação, atuar com o gesto mais de modo alusivo e evocativo e menos como recurso para a representação e materialização do papel. Ou seja, de modo que as crianças não necessariamente percepcionem uma ilusão de Senhorinha em cena, colocada diante delas, mas que potencialmente constituam e, conseqüentemente, caracterizem essa personagem em suas próprias imaginações criadoras. Nesse sentido, privilegia-se uma atuação mais estavelmente dentro da ordem perceptiva da presença. E assim, também me apresento como Jorge do início ao fim da contação, e não um personagem, sintonizado àquela primeira vertente de narrador segundo Café (2020).

Entretanto, agora à luz de uma intensificação do jogo performativo, ter consciência de outras dinâmicas e processos possíveis me permite, de forma mais intencional, provocar uma brincadeira entre as ordens perceptivas, multi-estabilizando-as em prol do acontecimento quando há desejo e abertura para isso. Um exemplo nesse sentido é quanto alguns gestos e ações eventualmente me “puxam” para caracterizar a Senhorinha em cena. E daí podem surgir novas ações e/ou gestos, bem como interações-acontecimentos com as crianças como se eu fosse a personagem ali com elas. Acontecem gargalhadas, formas e trejeitos da Senhorinha... ou seja, caracterizações que tendem à gerar maior ilusão perceptiva de corpo ficcional sobre o

⁴⁷ A meu ver, a velha sábia e os caminhos iniciáticos e seus desafios, por exemplo.

meu corpo-natural-social. E assim como surgem e acontecem, também desaparecem, o que dinamicamente provoca transições entre as ordens da representação e da presença, às vezes mais repentinamente, às vezes mais lentamente. Dentro disso, há vezes em que acontece alguma liminaridade perceptiva inclusive pra mim como ator, que se emaranhou entre ator e personagem. Mas esse tipo de suposta confusão, a meu ver, pode reforçar e intensificar ainda mais a performatividade do ato de forma positiva, na medida em que se joga com essa liminaridade de maneira lúdica e explícita na atuação.

Diante dessas dinâmicas, possibilidades e facetas da atuação com gestos e caracterizações nesse trabalho, contar essa história com as crianças é sempre uma brincadeira-acontecimento muito divertida e performativa. Nesse sentido, é prudente reforçar que a atuação está em prol da contação como arte do encontro, em seu caráter de acontecimento, imprevisibilidade e “impredizibilidade” (Dubatti, 2016), e não submetida à mera reprodução de supostos gestos-ações-caracterizações-movimentos-fórmulas em cena.



Figura 10. Foto de uma contação de *O Pescador*, conto popular, no espetáculo *Luar de Contos* (2019). Referência ao momento em que, no conto, o personagem Pescador lança suas redes de pesca nas águas do lago. Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, maio de 2019. Fonte: Coletiva Teatro.

Este último exemplo (e.p.a. 6) reporta a um processo criativo que será interessante para pensarmos algumas relações entre narração em primeira pessoa, criação de personagem e confecção de movimentos, ações físicas e gestos, em sua dupla potencialidade material e evocativa.

No conto *O Pescador* há um elemento singular que é a narração em primeira pessoa. Na maior parte do conto (cerca de 90%), o personagem Pescador é quem narra a história, contando ao Rei uma experiência marcante em sua vida. Em suma, ele é um homem muito velho e que passa grande parte de sua existência buscando reencontrar a sua esposa, que fora perdida nas águas de um lago.

A minha tendência primeira ao atualizar este conto para a performance narrativa foi a de construir esse personagem para que, com seus modos, psicofisicalidades e características próprias, “ele” narrasse o conto.

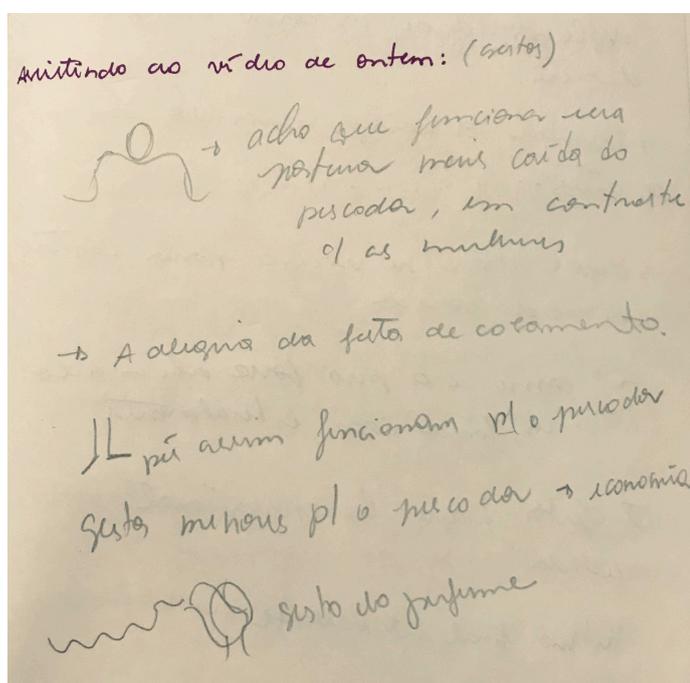


Figura 11. Página do meu diário de bordo utilizado no processo criativo do *Luar de Contos* (2019).

Nela, refiro-me ao então processo de construção do personagem Pescador⁴⁸.

Fonte: arquivo pessoal.

Entretanto, ao longo do processo criativo, fomos percebendo que essa escolha representava um desafio ainda demasiado grande para mim como ator, bem como destoaria da proposta conceitual e de encenação do espetáculo como um todo, fundamentada na noção de encontro. A pressão e então inabilidade de ter de representar um personagem fisicamente muito distante de mim, ao longo de praticamente toda a contação, equilibrando representação e abertura para a intensificação do performativo na pele da personagem, sobrecarregavam-me.

⁴⁸ Pode-se ler: “Assistindo ao vídeo de ontem: (gestos); acho que funciona essa postura mais caída do pescador, em contraste com as mulheres; a alegria da festa de casamento; pés assim funcionam para o pescador; gestos menores para o pescador – economia; gesto do perfume”.

E, dessa forma, iriam me distanciar do encontro com as pessoas em prol de uma suposta ilusão de Pescador em cena.

Mas desse processo surgiu uma alternativa intermediária interessante. E se escolhêssemos momentos-chave ou um momento específico para mais intensamente materializarmos esse personagem em cena, no sentido de uma maior representação mimética?

No conto, a ação do Pescador de lançar suas redes de pesca sobre o lago é muito significativa. Há várias implicações da relação desse personagem com a pesca que afetam e transformam sua existência assim como a de outras personagens na história. É na relação com a pesca e lançamento de redes sobre as águas do lago que ele encontra sua esposa numa caixa misteriosa, casa-se, arrepende-se, devolve-a ao fundo das águas, arrepende-se novamente e passa todos os dias de sua vida lançando suas redes na eterna tentativa de trazer sua então esposa de volta. É na relação com a pesca que várias simbologias e imagens arquetípicas do conto são avivadas.

Assim, a partir dessa interpretação, percebemos que os momentos do conto em que o Pescador lança suas redes no lago seriam boas oportunidades para complexificar a atuação e o processo perceptivo entre as ordens da presença e representação. Mas mais especificamente, falarei sobre um momento apenas, exatamente o final do conto:

E agora, majestade, vossa alteza ouviu a minha história. Com licença, eu preciso voltar pro meu trabalho. Eu tenho de encontrar a minha esposa. Pode ser que eu consiga hoje. Quem sabe...

E o velho pescador fez reverência mais uma vez ao rei, caminhou de volta pra beira do lago, subiu na sua canoa, remou até o centro do lago, ajeitou a sua rede e lançou-a nas águas. Puxou-a, devolveu os peixes de volta pro lago... lançou a sua rede, puxou-a, devolveu os peixes de volta pro lago... lançou a sua rede... e lançou a sua rede... e lançou a sua rede...

Então, para esse momento de encerramento, confeccionamos uma partitura de ações físicas. Em cena, eu realizava uma parte dessa partitura com a narração, e a partir de “Puxou-a, devolveu os peixes...” não atuava mais com as palavras, apenas com movimentos, ações e gestos.

Infelizmente (ou felizmente) não sou capaz de recuperar e descrever essa partitura com toda a precisão e detalhes que eu gostaria, mas consigo acessá-la na memória como “rastros do acontecimento” (Dubatti, 2016). Nesse sentido, contando com a sua imaginação, posso descrevê-la da seguinte forma:

Assim que eu contava “ajeitou a sua rede e lançou-a nas águas”, iniciava a ação de lançar as redes de forma bem verossímil, localizando o lago diante de mim, na direção do público. Ou seja, lançando uma grande rede invisível “sobre” a plateia à minha frente (fig.

10). Digo verossímil no sentido de lançar essa rede imaginária como se fosse uma rede real, que tem um peso específico e, portanto, é lançada com uma força específica, bem como desencadeia um tipo de respiração específica, tanto na ação de lançá-la como na de puxá-la de volta encharcada.

Em “devolveu os peixes de volta pro lago”, sem verbalizar esse texto, eu realizava uma ação de retirar os peixes da rede, que agora se encontrava disposta diante de mim, e, então, devolvê-los pro lago. Porém eu fazia isso de forma mais estilizada, ou seja, não tão verossimilmente como na ação anterior, mas apenas de forma evocativa o suficiente de seu significado literal (que era rapidamente associável à ação do Pescador de devolver os peixes ao lago devido ao que já fora contado da história e as recorrências desse gesto ao longo da narrativa).

E então, eu repetia essa sequência mais algumas vezes. Porém a cada repetição havia mudanças sutis em direção ao encerramento dessa contação. Em termos estéticos, eu ia tornando os gestos presentes nas ações cada vez mais expressivos e menos comportamentais, referenciando aqui aquelas definições de Bogart e Landau sobre o *viewpoint* de gesto (2005), bem como cada vez mais explicitamente direcionados à plateia. Além disso, o iluminador também ia agregando a essa dinâmica de cena à medida que realizava *fade out* na iluminação, assim como, simultaneamente, o sonoplasta intensificava (também sutilmente) o volume da sonoplastia desse momento, que era feita ao vivo fora de cena. Todos nós estávamos atuando em prol de uma ascendência coesa a um cada vez mais “expressivo” em cena (ibid.). Em outras palavras, a cada repetição de uma célula dessa partitura, intensificava-se, por meio da atuação com movimentos, ações, gestos, iluminação e sonoplastia, uma textura cênica cada vez menos de “cotidianidade” ao cada vez mais “abstrato”, “simbólico” e “atemporal” (ibid.). Até o *blackout*.⁴⁹

⁴⁹ Obs.: há uma intenção de dinâmica cênica que vai ao encontro dos movimentos, imagens e camadas simbólicas e arquetípicas do conto em termos de sua textualidade, a meu modo de interpretá-las.

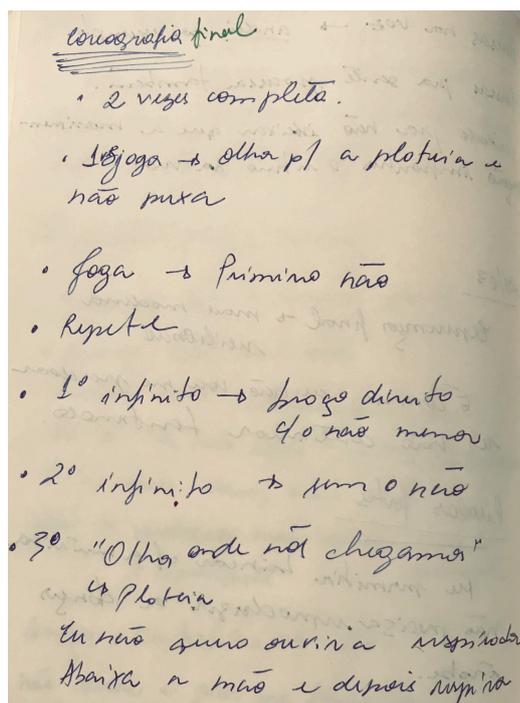


Figura 12. Outra página do meu diário de bordo utilizado no processo criativo do *Luar de Contos* (2019).

Nesta, em que me refiro à partitura de ações de lançamento de redes de pesca em questão⁵⁰.

Fonte: arquivo pessoal.

Dessa maneira, ao final da contação, momento ápice, eu diria, de certa carga simbólica no espetáculo, observo que também alcançamos um efeito de oscilação ou liminaridade perceptiva (Fischer-Lichte, 2019)⁵¹. Tal efeito, em forma de pergunta, pode ser traduzido como: quem lança as redes é o Jorge como Jorge ou o Jorge como se fosse o Pescador? Ou seja, estou assistindo ao atuator como atuator ou ao atuator como se fosse a personagem?

E a meu ver, esse efeito se configura no espetáculo enquanto “fenômeno estético, sobretudo no que concerne a uma estética do performativo” (2019, p. 207) que contribui com a história e sua contação-encontro porque convida a plateia a uma reflexão sensível de que o Pescador não esteja localizado apenas no atuator ou no conto, mas também possivelmente dentro de si, dentro de cada um de nós.

Nesse sentido, voltando à partitura, há uma trajetória cênica proposta de intensificação do grau evocativo das ações e gestos. Assim, em termos de percepção, a ilusão de um corpo ficcional de personagem em cena tende a se dissipar diante da plateia. O Pescador passa a

⁵⁰ Obs.: infelizmente não encontrei ou não registrei em papel o detalhamento da partitura de ações completa. Pode-se ler: “2 vezes completo; 1 vez joga – olha para a plateia e não puxa; joga – primeiro ‘não’; repete; 1º infinito – braço direito com o ‘não’ menor; 2º infinito – sem o ‘não’; 3º ‘olha onde chegamos’ – plateia; eu não quero ouvir a respirada; abaixa a mão e depois respira”.

⁵¹ Podemos retomar o olhar de Fischer-Lichte sobre o jogo com a multi-estabilidade perceptiva no teatro contemporâneo: “no foco do interesse está o momento em que a percepção salta do corpo fenomênico do actor para a personagem vice-versa, o momento em que o corpo real do actor, ou a personagem fictícia, é posta em primeiro plano e focalizada uma vez por outra, o momento em que o sujeito que percebe se encontra no limiar entre estes dois tipos de percepção” (Fischer-Lichte, 2019, p. 206).

habitar cada vez menos em cena e potencialmente cada vez mais nos imaginários dos espectadores. Nas palavras de Fischer-Lichte,

A personagem deixa de ser definida pelo estado de espírito que o actor/performer deve exprimir com o próprio corpo, para passar a ser o que é criado e se manifesta através dos actos performativos com que o performer produz e manifesta a sua corporeidade (2019, p. 199).

E nesse movimento evocativo-criativo, do ponto de vista da espectação, o Pescador passa a estar muito mais próximo porque ele precisa existir internamente, e não externamente no corpo de um outro. Ou seja, há uma ampliação de sua existência para além de uma eventual psicofisicalidade delimitada externamente e em uma única pessoa que a atua. Dessa forma, a condição existencial da personagem também se torna mais interna do que externa, mais desterritorializada, mais imaginal. Assim, como consequência, a espectação também pode se aproximar com maior propensão e intimidade das metáforas e sabedorias contidas nessa personagem, que também são de natureza mais imaterial. Em outras palavras, a personagem é possibilitada metaforicamente e numa esfera mais ampla de existência simbólica, e não restrita a uma individualidade concreta, sendo então acomodada internamente de forma personalizada via imaginário. E assim se exercita na criação de personagem e na atuação, com maior força performativa e explicitude, uma das condições fundamentais do conto popular que é tratar de sabedorias e experiências humanas universais de forma acolhedora e comunal, tendo as personagens como metáforas e meio, e não apenas como indivíduos em si.

Em termos de criação de seres ficcionais, também é interessante notar como essa intensificação do grau evocativo dos movimentos, ações e gestos e, conseqüentemente, da cena, também tende a multiplicar *ad infinitum* as possibilidades de manifestação imagética da personagem no espetáculo.

De modo geral, quando a personagem está territorializada exclusivamente no corpo do atador que a representa, podemos dizer que apenas uma versão imagética e composicional dela é possível naquele momento, do ponto de vista de quem assiste a um determinado atador durante uma determinada representação num determinado contexto. Isso acontece nos exemplos em práticas artísticas de Close, Mazzon e Inoue por exemplo.

Mas à medida que essa personagem é desterritorializada, passando a ser manifesta não exclusivamente no corpo do atador em cena e sim a partir dele através de seus atos performativos (Fischer-Lichte, 2019) há, conseqüentemente, infinitas versões imagéticas e composicionais possíveis dessa personagem em potencial emergência naquele momento. Isso

porque esse ser ficcional, então, passaria a habitar e se manifestar não em cena, e sim nas “visões interiores” (Stanislavski, 2011), ou seja, nos diversos e plurais imaginários criadores e espectadores.

Nesse sentido, salvaguardadas algumas devidas proporções, penso que poderíamos, então, compatibilizar a seguinte reflexão de Stanislavski com o ator (sujeito desse pensamento do autor), o contador de histórias e o espectador.

Quanto a estas imagens interiores, (...) [sic] será correto afirmar que as sentimos dentro de nós? Possuímos a faculdade de ver coisas que na verdade não existem; para tanto, criamos uma imagem mental das mesmas. [...] Há vários aspectos relativos à vida da imaginação. (...) Podemos usar nosso olho interior para contemplar todos os tipos de imagens visuais, criaturas vivas, suas características, paisagens, universo material dos objetos, cenários, e assim por diante. Com nosso ouvido interior podemos ouvir todos os tipos de melodias, vozes, entonações, etc. [...] Podemos alimentar todas essas imagens visuais, acústicas ou de outro tipo; podemos desfrutá-las passivamente, (...) transformarmo-nos em público de nossos próprios sonhos. Ou podemos desempenhar um papel *ativo* neste sonhos (Stanislavski, 1997, pp. 106-109, grifo do autor).



Figura 13. Foto de uma sessão do *Luar de Contos* (2019) no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília⁵².

Fico refletindo agora sobre quantas e como seriam as personagens que puderam emergir desse/nesse encontro, em cada imaginário criador... Fonte, apoiadores, mais imagens e informações disponíveis em: <http://coletivateatro.unb.br/index.php/pt/acoes-artisticas-pt/espeticulos-pt/luar-de-contos-pt>

⁵² O *Luar de Contos* (2019) teve 12 sessões no CCBB Brasília em 2019 e sessão única apresentada no Festival Analogio em Atenas, Grécia, no Museu de História da Universidade de Atenas, em setembro do mesmo ano, igualmente para adultos, à luz do luar ateniense e com vistas à Acrópole da cidade.

Diante das questões, reflexões e possibilidades de atuação tecidas neste capítulo, podemos fazer alguns apontamentos finais, acerca de como este pensar desenvolvido em termos aproximativos e possíveis, entre ator e contador de histórias, pode dialogar com aspectos relacionados ao teatro performativo contemporâneo e a produção de conhecimento nas artes cênicas.

Nesse sentido, segundo Fischer-Lichte, no que diz respeito ao teatro performativo contemporâneo, em termos de sua estética particular: “A fugacidade do acontecimento, o seu carácter único e irrepetível, tornou-se um factor central” (2019, p. 390) e, além disso, visa-se “esta arte de transposição de fronteiras” (p. 486).

E na visão da diretora teatral e pesquisadora Nitza Tenenblat:

Muitas reflexões e análises fecundas têm sido realizadas sobre os aspectos performativos no teatro contemporâneo desde os escritos sobre o teatro pós-dramático (Lehmann), o teatro performativo (Féral e Fabião), o teatro enquanto tríade convivência, *poiesis* e expectativa (Dubatti) e ainda o poder transformador da performance no teatro (Fischer-Lichte). Na sua esmagadora maioria, estas reflexões e análises se baseiam na descrição de determinados elementos encontrados em espetáculos e performances que sugerem, respaldam e/ou atestam para a existência de novos conceitos e rumos experienciados a partir da cena. Assim, no âmbito da produção de conhecimento nas artes cênicas contemporâneas, graças a inúmeras contribuições, hoje pode-se identificar o que é e quais são algumas das características encontradas no que denominamos teatro performativo. Infinitamente menor, no entanto, é o número de reflexões e análises que sistematizam ferramentas e dispositivos que geram performatividade em cena. Estes, além de serem fundamentais para que as análises e reflexões conceituais mencionadas anteriormente sejam possíveis, quando sistematizados, possibilitam uma ampliação e aprofundamento do nosso conhecimento sobre as tecnologias que geram estéticas performativas. E reconhecer e sistematizar tecnologias de estéticas performativas permite explorar a performatividade em cena de forma mais consciente e crítica, expandindo a sua acessibilidade, uso e potencial de impacto transformador (Tenenblat, 2020, p. 3).

Pensemos brevemente, então, acerca da visão possibilitadora aqui desenvolvida à luz dessas reflexões de Fischer-Lichte e Tenenblat.

Ao propor um olhar técnico mais aproximativo e, em alguma medida, diluidor de fronteiras entre o ator e o contador de histórias, bem como generativo de outras articulações sobre e para a atuação cênica, explicitamente possíveis aos dois ofícios artísticos em questão, a meu ver, esta visão possibilitadora propicia não apenas ganhos a atores e a contadores, em termos técnicos de atuação, mas a *práticas* que, como coloca Fischer-Lichte, visam, em e para a cena, a “arte de transposição de fronteiras” (2019). Sejam elas fronteiras entre “as várias artes”, como sugere a autora (ibid.) ao pensar a viragem performativa; entre modalidades teatrais ou, do ponto de vista do atuador, conforme pudemos ver através das possibilidades de atuação aqui desenvolvidas, a transposição de fronteiras entre diferentes

abordagens e conceitos para a criação, bem como entre texturas de atuação, ordens perceptivas, corpos, ações físicas, gestos e suas formas de expressão, ou entre personagens.

À vista disso, também podemos observar que o olhar técnico e explicitamente aproximativo aqui desenvolvido, baseou-se tanto na descrição de elementos encontrados em performances, como aponta Tenenblat (2020) – sendo essas de outrem ou próprias – como na busca por uma certa sistematização, ainda que em termos introdutórios, de ferramentas ou dispositivos que geram performatividade em cena (ibid.) ou a intensificam – como a multi-estabilização de ordens perceptivas subsidiada pelo recurso da caracterização, analisada em Inoue (e.p.a. 3), e a dinâmica de intensificação do grau evocativo das ações e gestos (e.p.a. 6) –, sendo esta busca por uma certa sistematização realizada através de fricções entre os elementos encontrados nas performances e as compreensões técnicas e conceituais encontradas nas pesquisas teóricas.

Essa observação pode nos dizer da singularidade e potencialidade do nosso olhar, enquanto atuadores, como pensadores e articuladores críticos e criativos acerca da atuação. Especialmente quando essas articulações visam comunicar ferramentas, dispositivos, recursos, estratégias, tecnologias, enfim, possibilidades de atuação, a outros atuadores. Sendo esta singularidade e potencialidade o nosso próprio ponto de vista, no sentido de que, conforme pudemos observar acima e ao longo do capítulo, possuímos a ótica singular de poder pensar a atuação (e a cena) de dentro e de fora dela. O que nos permite, a meu ver, realizar essas articulações críticas e criativas de modo também mais operativo em termos do *fazer* propriamente dito – entre, para e com outros artistas fazedores, sem excluir, obviamente, outros pontos de vista e suas singularidades. E podemos ratificar esse movimento com Dubatti (2016) e sua proposta de construção científica do ator a partir de uma filosofia do teatro, rumo a um ator filósofo. Para Dubatti, o ator (incluindo aqui o contador) é o ponto de partida e o fundamento pragmático do acontecimento teatral (ibid.). Portanto,

Se o ator gera o acontecimento, é preciso voltar a ele e estudar o que ocorre com o ator no acontecimento. Acredito que a nova construção científica do ator proposta pela filosofia do teatro gere um campo de estudos sobre o ator mais amplo e complexo que o atualmente vigente (Dubatti, 2016, p. 175).

Assim sendo, espero que este capítulo assente-se não apenas como um convite à exploração da atuação, da contação de histórias, e de suas potencialidades e performatividades em cena “de forma mais consciente e crítica, expandindo a sua acessibilidade, uso e potencial de impacto transformador”, bem como ampliando nossos conhecimentos “acerca de tecnologias que geram estéticas performativas” (Tenenblat, 2020) e de modo a acolher as

belezas e emergências fugazes próprias do acontecimento teatral, em seu caráter único e irrepetível (Fischer-Lichte, 2019). Mas que assente-se também como um convite ao pensamento e desenvolvimento críticos e criativos de outras e novas possibilidades de atuação, por mais atores e/ou contadores de histórias, através de seus olhares, práticas e saberes singulares.

Capítulo 3 – Atuar como contadores de histórias: para o reencantamento do mundo

Hoje é hoje, amanhã será amanhã, é hoje que tenho a responsabilidade, não amanhã, se estiver cega, Responsabilidade de quê, A responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam, Não podes guiar nem dar de comer a todos os cegos do mundo, Deveria, Mas não podes, Ajudarei no que estiver ao meu alcance.

Trecho de *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago (1995, p. 241).

Segundo o teatrólogo argentino Jorge Dubatti em *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro* (2015):

[...] um ator que se auto-observa e produz pensamento sobre a riqueza e a vastidão daquilo que produz como acontecimento torna-se necessariamente um ator filósofo. Filosofia da práxis que alimenta a práxis, que é indissociável dela no pensar e no fazer. O ator transforma-se, assim, no produtor de um pensamento único sobre a singularidade do atuar em sua relação com o mundo. Ricardo Bartís enfatiza que a atuação sem reflexão sobre suas implicações e sua dinâmica na história pode transformar-se em uma “máquina idiota”; a atuação deve ser acompanhada da análise, da consciência de seus componentes e de seu exercício mediante tomada de posição crítica sobre seu poder político. Por ocasião da estreia de seu espetáculo *La máquina idiota* (2013), perguntei a Bartís sobre o sentido do título de seu espetáculo, e ele apontou: “Outra dimensão [da máquina idiota] é o teatro, uma maquinaria às vezes boba, que repete seus procedimentos, que se interroga pouco sobre seu próprio funcionamento e que também estabelece um vínculo abobalhado com o olhar. Tanto sobre o palco como abaixo dele se dá um fenômeno que não altera nada e só confirma o já sabido. Esse olhar é conservador, lógico, pertencente ao senso comum, que produz uma terrível erosão. É algo que também vemos na política: como a repetição sistemática de certas bobagens vai construindo uma espécie de senso comum geral idiota. [...] Discutimos essa questão fazendo o teatro que fazemos (Dubatti, 2016, p. 180).

Enquanto movimento de uma filosofia atoral, Dubatti nos convida a pensar sobre a atuação acompanhada de análise e consciência de seus componentes, bem como de sua relação com o mundo, mediante tomada de posição crítica sobre seu poder político. “Um ator que se interroga e interroga o mundo a partir de suas práticas e seus saberes: um ator filósofo” (2016, p. 180).

Nos capítulos anteriores, nos sintonizamos mais intensa e explicitamente com esse pensar sobre a atuação em termos de análises e consciência de seus componentes, considerando a proposta de Dubatti. Levantamos questionamentos e ampliamos consciências sobre e entre teatro, atuação e contação de histórias, bem como acerca de componentes e possibilidades para a atuação de atores e contadores, à luz da “janela aberta” (Pérez, 2012).

Neste último capítulo, nos sintonizaremos mais intensa e explicitamente à outra camada do exercício filosófico proposto por Dubatti. Da relação de nossa atuação com o mundo, mediante tomada de alguma posição crítica sobre seu poder político. Se estávamos

com as nossas lentes de microscópio bem ajustadas, de alguma maneira, mais sobre as práticas artísticas e suas complexidades em si, investigando-as sob nuances técnicas e criativas, desviemo-nos (mas nem tanto) agora para tentar ver o céu e o horizonte que as cercam.

Resistir à “máquina idiota”. Apontar para um “interrogar o mundo”, “fazendo o teatro que fazemos”. Ir em busca de uma “filosofia da práxis que alimente a práxis, que seja indissociável dela no pensar e no fazer”. Exercitar uma filosofia atoral inspirada por Dubatti, à luz das reflexões tecidas até aqui. E esperar que seja possível “reencantar” o mundo através do que fazemos e como fazemos. Este é o sentido deste texto.

3.1 Interrogar o mundo

Que mundo é esse? Ou melhor, o que há nesse mundo em que atuamos e contamos histórias? E por que isso importa?

Primeira e prudentemente, é importante reconhecer que obviamente não queremos e tampouco damos conta de abarcar todas as complexidades e tudo o que há no mundo. Assim como dissemos que há teatros e não o teatro, existem mundos contemporâneos, e não o mundo contemporâneo. Nosso foco, portanto, será levantar e friccionar alguns matizes principais de um quadro geral do assim comumente chamado “mundo contemporâneo”. Especialmente em torno do que possa ser significativo para pensarmos filosófica, crítica e politicamente nossas práticas artísticas e atuações em termos de seus aspectos de convivialidade, *poiesis* e espetação, lembrando a tríade teatral de Dubatti. É nesse sentido que nos colocamos em busca de pensamentos e perspectivas lúcidas e críticas para um florescimento das questões levantadas acima.

Para Suely Rolnik em *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetizada* “Uma atmosfera sinistra envolve o planeta. Saturado de partículas tóxicas do regime colonial-capitalístico, o ar ambiente nos sufoca” (2018, p. 29).

No prólogo do livro, segundo Paul B. Preciado:

Do mesmo modo que a crítica descolonial macropolítica fala do extrativismo de recursos naturais, Rolnik alerta-nos para o extrativismo colonial e neoliberal dos recursos do inconsciente e da subjetividade – a pulsão vital, a linguagem, o desejo, a imaginação, o afeto... (2018, p. 19).

E seguindo com as palavras de Rolnik,

Se a base da economia capitalista é a exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia, tal operação – que

podemos chamar de "cafetinagem" para lhe dar um nome que diga mais precisamente a frequência de vibração de seus efeitos em nossos corpos – foi mudando de figura com as transfigurações do regime ao longo dos cinco séculos quem nos separam de sua origem. Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesmo de seu impulso – ou seja, sua essência germinativa –, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade. A força vital de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que construa um mundo segundo seus desígnios. Em outras palavras, em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disso decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva – para não dizer ontológica –, o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater (Rolnik, 2018, pp. 32-33).

Segundo a autora, a mais recente “dobra” do regime capitalista, em estado de intensificação no mundo, age de maneira sutil e perversa não apenas nas instâncias macropolíticas (campo das instituições, associações, formalidades), mas também, e especialmente, micropolíticas (campo dos afetos, das pulsões invisíveis, do corpo, do íntimo). Há um abuso da vida em sua potência de criação. Há extrativismos não apenas das forças específicas de trabalho, mas de recursos do inconsciente e da subjetividade. Extrativismo vital. Extrativismo sutil e insidioso, perverso, da “pulsão vital”, do desejo, dos afetos, da imaginação... em prol dos desígnios próprios desse regime colonial-capitalístico ou colonial-cafetinístico, segundo Rolnik. Desígnios esses grosso modo traduzíveis em forças financeirizadas mantenedoras dos sujeitos do poder e dominação, forças opressivas, conservadoras e retrógradas.

Para dialogar com as colocações de Rolnik e levantarmos mais questões e reflexões de valor contemporâneo, trago o filósofo sul-coreano e radicado na Alemanha Byung-Chul Han, autor de *Sociedade do cansaço* (2017) e *No exame: Perspectivas do digital* (2018). Para Han, vivemos numa sociedade do desempenho, da positividade (no sentido tóxico) e do esgotamento, cujas inflexões ultrapassam os limites do próprio ser. Nesse sentido, o autor dialoga com Rolnik na medida em que também discorre sobre um certo poder extrativista de forças neoliberais contemporâneas sobre os corpos e suas subjetividades. Segundo Han, “O excesso da elevação do desempenho leva a um infarto da alma” (2017, p. 71) e, diante disso, “Nós nos transformamos em zumbis saudáveis e fitness, zumbis do desempenho e do botox. Assim hoje, estamos por demais mortos para viver, e por demais vivos para morrer” (p. 119).

Além da instância mais individual e subjetiva, Han também discorre sobre características do tempo em que vivemos em termos de suas tensões entre, podemos chamar assim, individualidade e coletividade. Segundo o filósofo,

O sujeito econômico neoliberal não forma nenhum “Nós” capaz de um agir conjunto. A egotização crescente e a atomização da sociedade leva a que os espaços para o agir conjunto encolham radicalmente e impede, assim, a formação de um contrapoder que pudesse efetivamente colocar em questão a ordem capitalista. O *socius* [“social”] dá lugar ao *solus* [“sozinho”]. Não a multidão, mas sim a solidão caracteriza a constituição social atual. Ela é abarcada por uma desintegração generalizada do comum e do comunitário. A solidariedade desaparece. A privatização avança até a alma. A erosão do comunitário torna um agir comum cada vez mais improvável (Han, 2018, p. 33).

Assim, “O cansaço da sociedade do desempenho é um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando” (Han, 2017, p. 71). E, segundo Han, este tipo específico de cansaço é violento pois destrói qualquer comunidade, qualquer elemento comum, qualquer proximidade (ibid.).

Nesse sentido, Han também pensa acerca das novas tecnologias de comunicação e mídias digitais em suas relações com o mundo e as pessoas. “Também os novos meios de comunicação e as técnicas de comunicação estão destruindo cada vez mais a relação com o outro. O mundo digital é pobre em alteridade e em sua resistência” (Han, 2017, p. 91).

Segundo o autor, a mídia digital tende a reforçar cada vez mais o narcisismo e a afastar o outro. Nelas, podemos dizer que empobrece-se o olhar.

A comunicação digital é uma comunicação *pobre de olhar*. Em um ensaio por ocasião do décimo aniversário do Skype, o autor nota: “O videotelefone cria a ilusão da presença e tornou a separação espacial entre amantes mais suportável. Mas a distância que persiste é sempre perceptível – da maneira mais clara, talvez, em um pequeno deslocamento. Isso porque não é possível, no Skype, olhar um ao outro. Quando se vê nos olhos o rosto na tela, o outro crê que se olhe levemente para baixo, pois a câmera está instalada na extremidade superior do computador. A essa bela característica própria ao encontro imediato, de que ver alguém é sempre também sinônimo de ser visto, se contrapõe uma assimetria do olhar. Graças ao Skype podemos estar próximos 24 horas por dia, mas olhamos continuamente um através do outro”. Não é apenas a ótica da câmera que é responsável pelo ter-de-olhar-atravs-do-outro. Antes, ele aponta para o *olhar* fundamentalmente faltante, para o *outro* ausente. A mídia digital nos afasta cada vez mais do *outro* (Han, 2018, pp. 47-48, grifos do autor).

O argentino Jorge Dubatti nomeia essa outra forma de “cultura vivente” referida acima por Han como “tecnovívio”. Para Dubatti “ao conceito de convívio opomos a noção de tecnovívio, isto é, a cultura vivente desterritorializada por intermediação tecnológica”. E pode-se distingui-la em duas grandes formas: a interativa “(telefone, *chat*, mensagens de texto, jogos em rede, Skype etc.)”, na qual “se dá a conexão entre duas ou mais pessoas”; e a forma monoativa, na qual “não se estabelece um diálogo de mão dupla entre duas pessoas, mas a relação de uma pessoa com uma máquina ou com objeto ou dispositivo produzido por essa máquina, cujo gerador humano se ausentou no espaço e/ou no tempo” (2016, p. 129).

Importante destacar que, a meu ver, diferentemente de Han, Dubatti não impõe juízo

de valor entre convívio e tecnovívio, mas problematiza e politiza ambas as culturas em suas complexidades, pressupostos e implicações à luz da contemporaneidade. Para o autor, convívio e tecnovívio “constituem experiências diferentes, nem melhores nem piores: diferentes. Não são o mesmo em termos existenciais” (2021, p. 263). Contudo, segundo Dubatti, “as maiores diferenças surgem quando (filosoficamente) se politizam o convívio e o tecnovívio. É preciso politizá-los” (p. 261). À vista disso, Dubatti nos alerta, entre outros aspectos, para a existência, na tecnovivialidade, de uma “subjetividade institucional intermediadora”, ou seja, “uma subjetividade empresarial, com tudo o que isso significa: empresas que fabricam as máquinas ou provem os serviços (Microsoft, Apple [...] YouTube etc.), além dos *banners* publicitários” (2016, p. 130).

Nesse sentido, enquanto João bate papo com Maria, não apenas a subjetividade empresarial está entre eles como também todas as estruturas publicitárias e os mediadores que tornam possível essa conexão e que, claro, querem estar “presentes”, à sua maneira, nessa relação, determinando suas condições e possibilidades (Dubatti, 2016, p. 131).

Agora voltando ao filósofo sul-coreano e alemão para mais matizes contemporâneos, Han aponta para uma carência no mundo atual de tempos “intermédios”. Segundo o autor, hoje “vivemos num mundo pobre de interrupções, pobre de entremeios e tempos intermédios” (2017, p. 53). Sendo esse “tempo intermediário” um tempo lúdico, sem trabalho. E, em algum grau, a meu ver, um tempo não apenas individual mas coletivo, ou seja, um tempo compartilhável convivialmente em diferentes níveis possíveis.

Hoje vivemos numa época desprovida de festividade, numa época sem celebração. O que é uma festa? Já a especificidade linguística nos dá uma indicação sobre seu ser. No vernáculo se diz, celebramos uma festa. A celebração acompanha uma temporalidade específica da festa. A palavra celebração (*Behenhung*) destaca a ideia de um objetivo para o qual nos encaminhamos. Na celebração o que se dá primariamente é que não precisamos nos encaminhar para algum ponto para chegar lá. Na festa, o tempo como sequencial de momentos passageiros e fugidios é suspenso. Adentramos na celebração da festa como adentramos no espaço onde nos *demoramos*. O adentrar numa celebração se contrapõe ao transcorrer. No adentrar a celebração não há nada que transcorre e *passa*. O tempo de festa num certo sentido não passa. Em seu ensaio “Atualidade do belo”, o filósofo Hans-Georg Gadamer concebe a proximidade específica entre arte e festa a partir da temporalidade que lhes é comum: “A essência da experiência de tempo da arte é que devemos aprender a demorar-nos junto a ela. Talvez essa experiência seja a mais adequada correspondência ao que se costuma chamar de eternidade”. O tempo da festa é o tempo que não passa. É o tempo celebrativo em sentido específico. Karl Kerényi escreve a respeito da festa: “Um esforço puramente humano [...] Deve intervir algo divino para que o que antes parecia impossível se torne possível. Se é elevado a um patamar onde tudo é “como no primeiro dia”, iluminado, novo e “como pela primeira vez”; onde estamos na companhia dos deuses, onde nos tornamos inclusive divinos, onde sopra o hálito da criação e se participa do ato da criação. Essa é a essência da festa.” A festa é o evento, o lugar onde estamos junto com os deuses, onde inclusive nós próprios nos tornamos divinos. Os deuses se alegram quando os seres humanos jogam e brincam; e seres humanos jogam brincam para os deuses. Se

vivemos numa época sem festa, se vivemos numa época desprovida de celebrações, já não temos mais qualquer relação com o divino (Han, 2017, pp. 109-111, grifos do autor).

Não seria, então, o espaço-tempo convivial-*poiético*-espectatorial (teatral), à depender de como manejado e “celebrado”, uma representação/manifestação possível (e almejavável à luz dessas análises) desse “tempo intermediário” colocado por Han? De um tempo onde está presente a celebração, o encontro convivial, “o hálito” e o ato coletivo da “criação”? De um tempo com jogo e brincadeira, um tempo lúdico, performativo e, lembrando Rolnik, des-colonial-cafetinístico?

Dubatti nos daria uma pista positiva nesse sentido. Para o autor, o teatro assemelha-se às festas e com todas aquelas ações e acontecimentos que não podem ser realizados sem reunião territorial de corpo presente (2016).

O teatro resiste na ancestral forma de associação e interação humanas que anula as mediações que permitem subtrair os corpos e desterritorializá-los. Pode-se afirmar que no teatro, graças ao convívio, sempre "regressa" a densidade ontológica do acontecimento; portanto, a função ontológica também opera como memória cultural. Ir ao teatro, observar em convívio um corpo vivo produzindo ou espectando *poiesis*, é recordar a densidade ontológica própria do real, da realidade, da *poiesis* etc. Trata-se de voltar a ver entes poéticos, voltar a confrontá-los ontologicamente com a realidade cotidiana, voltar a recordar a existência/presença do real nos corpos viventes, voltar ao vínculo anterior à linguagem, antes de Babel. Uma subjetividade arcaica, em que se dá a irmanação de artistas, técnicos e espectadores. Uma subjetividade cada vez mais percebida, na medida em que se aumenta experiência da tecnovivialidade (Dubatti, 2016, p. 131).

E além de Dubatti, Rolnik reconhece, à luz de suas reflexões acerca da contemporaneidade e regime colonial-capitalístico, algumas potências das práticas artísticas de maneira mais ampla, especialmente em termos de resistência micropolítica. Alertando também para as destituições dessa potência em favor de sua cafetinagem pelo capital – “sob a nova versão do regime colonial-cafetinístico, a arte tornou-se um campo especialmente cobiçado como fonte privilegiada de apropriação da força criadora pelo capitalismo com o fim de instrumentalizá-la” (2018, p. 93). De todo modo, a meu modo de interpretar, Rolnik vê, criticamente, o campo específico da arte como uma esfera possível de resistência. Para a autora, isso se dá especialmente “no âmbito da produção do pensamento e suas ações – substituindo a perspectiva antropo-falo-ego-logocêntrica por uma perspectiva ético-estético-clínico-política” (ibid.).

Nesse sentido, na visão da atriz, diretora e professora Alice Stefânia Curi em *Traços e devires de um corpo cênico* (2013):

[...] Suely Rolnik discorre sobre a dimensão política e de poder em torno da arte e de processos criativos. Um dos pontos abordados relaciona-se à natureza da disciplina e

controle a que nossos corpos são sujeitos nesses tempos globalizados. Ela alerta para a dificuldade em se identificar essas estratégias de poder: homogeneização travestida de novos estilos, repressão vendida como liberdade. Essa dominação sutil, que neutraliza sem violência evidente, através de cooptação permanente de novos impulsos, desloca nosso potencial inventivo para ações que interessam à manutenção de um *status quo*, mascarado de fluídico, de rítmico, de mutante. A mídia, por exemplo, age subliminarmente sobre os corpos em um processo de vetorização de desejos que alavanca uma confusão de valores e prioridades que, muitas vezes, nos distancia radicalmente de outras mobilizações, frequentemente mais genuínas. Assim, o viés de resistências a toda essa cooptação precisa buscar apoio em ações igualmente sutis, mas potentes. Grandes manifestações, discursos inflamados, embates diretos e políticas partidárias não têm, isoladamente, resolvido esse tipo de questão. Em alguns casos até alimentam a continuação desse estado de coisas (Curi, 2013, p. 27).

E, finalmente, diante disso,

Entende-se que ações em nível micropolítico (GUATARRI e ROLNIK, 1996), até por serem menos evidentes ou explícitas, podem apresentar grande vocação de disseminação e fortalecimento gradual e efetivo das singularidades. Operar na arquitetura molecular (ordem dos fluxos e intensidades); reaproximar a ideia de política das noções de ética, estética, energia e desejo; deslocar ou somar à retórica nervosa e muitas vezes estéril de palanques e plenários, uma ação efetiva do corpo, no corpo e entre os corpos. Essas podem ser vias políticas mais efetivas e consistentes. Trazer a fala para o corpo, para a vida, para o dia-a-dia, fazer com o corpo e com a arte uma ação micropolítica, poética, sutil. É tempo de emprestar à macropolítica (ordem das sedimentações, instituições e estado) instrumentos da estética, e não fazer a arte reproduzir os desgastados e nem sempre eficazes mecanismos da política convencional – verborrágica, impositiva, generalizante. A ação poética, pela via da *aïsthésis* e da experiência, tem vocação para afetar os corpos de artistas e fruidores de modo intenso, estimulando-os, despertando-os e acionando-os em uma percepção mais sensível de si mesmo e do outro (Curi, 2013, pp. 27-28).

Diante desse breve panorama crítico apresentado, podemos tecer algumas considerações. Para isso, relembremos as duas questões colocadas no início da seção: “O que há nesse mundo em que atuamos e contamos histórias? E por que isso importa?”.

Primeiramente, à luz das provocações de Rolnik, Han e Dubatti, podemos dizer que atuamos artisticamente num mundo repleto de forças desagregadoras. Forças descoletivizantes, corruptoras da imaginação, dos encontros conviviais e suas experiências transformadoras, dos afetos e da pulsão vital em sua potência mais genuína de criação. Forças enfraquecedoras do olhar e da relação com o outro. Forças superficializadoras das relações, dos contatos e da vida.

Logo, as artes conviviais revelam-se, enquanto prática artística, no meu ponto de vista, como ontologicamente detentoras de valores atualmente em carência no mundo. E que nos convidam, como artistas e demais pessoas fruidoras, a um exercício vivo e ativo desses valores, como o próprio convívio poiético. Mas não queremos romantizá-las. Se o teatro, arte convivial por excelência, por um lado pode ser praticado e acolhido como campo de resistência micropolítica à luz das forças contemporâneas existentes descritas acima, por

outro, pode se tornar apenas mais um espaço em que se ratifica essas forças, à depender da consciência crítica que o edifica e, conseqüentemente, sua ética convivial proposta e instaurada, como podemos inferir, respectivamente, a partir das conclusões de Curi sobre Rolnik e das reflexões de Dubatti acerca da “máquina idiota”. E no sentido de reforçar esse pensamento, segundo Erika Fischer-Lichte, à luz da viragem performativa nos anos 60 e estética do performativo:

A oposição entre arte e realidade gerou uma série de outros pares conceituais dicotômicos, como o estético/social, o estético/político e o estético/ético. Como pudemos observar, a partir dos anos 60, estas oposições, nos espetáculos, desmoronam-se. A inversão de papéis e a construção de comunidades tornam visível o facto de, nos espetáculos, estar sempre em causa, também, uma situação social e uma forma de sociabilização. Tudo quanto, num espetáculo, acontece entre actores e espectadores, ou entre espectadores, acontece também como um processo social específico, constitui uma realidade social específica. Tais processos tornam-se depois políticos, quando entra em jogo a negociação das posições e a afirmação das relações de poder. Estamos perante processos políticos sempre que um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, procura impor aos outros certas posições, comportamentos, acções e, em última análise, determinadas convicções (Fischer-Lichte, 2019, pp. 409-410).

A meu ver, demanda-se, então, uma atitude política e filosófica consciente e deliberada para atuar e contar histórias neste mundo, a partir de suas idiossincrasias.

Inclusive, na visão do historiador israelense Yuval Noah Harari⁵³ em sua palestra *O que explica a ascensão dos humanos?* (2015)⁵⁴ para o *TEDGlobalLondon*, a “ascensão” humana em termos de seu impacto no mundo, desde “primatas insignificantes” nesse sentido a “como nós controlamos esse planeta” atualmente, justifica-se não no âmbito individual, mas no âmbito coletivo, bem como devido à capacidade unicamente humana de imaginar. Pois segundo o historiador, a imaginação nos permite, diferentemente de outros animais, criar e crer em “histórias” que complexificam a realidade objetiva e podem, em última instância, transformá-la, positiva ou negativamente e em diferentes escalas, pela ação coletiva e cooperação flexível humanas nutridas por essas histórias, narrativas e ficções. Nesse sentido, Harari reforça que humanos usam sua linguagem não apenas para descrever a realidade, mas também para criar novas realidades (2015). E dessa forma, o historiador descortina uma relação direta entre evolução da espécie, imaginação, coletividade e impacto transformador humano no mundo.

Ou seja, isso tudo importa na medida em que nós, atores e contadores de histórias, nos colocamos artisticamente como “protagonistas, e não como figurantes no cenário do mundo”, tomando aqui emprestado um dizer de Regina Machado (2015, p. 31).

⁵³ Autor de *Sapiens: uma breve história da humanidade* (2020).

⁵⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2YsL5qh>. Acesso em: 04 out. 2021.

Assim, diante desse cenário de mundo, impõe-se uma reflexão demasiado filosófica para se chegar a uma resposta completamente estável ou imutável, mas demasiado urgente, politicamente falando, para não se chegar, aqui e agora, a uma proposição minimamente palpável: escolho atuar como e para quê?

3.2 Atuar como contadores de histórias

Essa parte final do capítulo (composta por esta e a próxima seção) deriva diretamente da questão acima. Nesse sentido, cabe aqui uma ressalva importante. Proponho que cada pessoa pense, a partir da provocação feita, à luz de suas próprias experiências, práticas e saberes, visões de mundo, de si e de sociedade. O exercício que segue de tentar responder à pergunta – “diante desse cenário de mundo, escolho atuar como e para quê?” – baseia-se, parafraseando Dubatti (2016), em interrogações a partir das minhas práticas e saberes como um ator e contador de histórias membro de um teatro de grupo, num exercício pessoal de filosofia atoral. Portanto, não gostaria que o conteúdo que segue fosse recebido como algum tipo de imposição ou simplificação, em nenhum grau ou sentido. Mas gostaria que as reflexões a serem tecidas fossem recebidas, por que não, como um convite. Um ponto de partida. Isso na esperança de que cada leitor/a possa escolher acolher, rejeitar, se aproximar ou se distanciar dessa perspectiva através de suas próprias reflexões, filosofias, práticas e abordagens na e para a atuação.

Assim sendo, agora partindo da questão proposta, segundo o diretor inglês Peter Brook em *Avec Grotowski* (2011):

A relação da cena com público pode ser abordada de diversas maneiras. Segundo Artaud, o ator está em uma fogueira de onde ele emite, desesperadamente, sinais através das chamas. Para Grotowski, o ator é também um mártir, e o espectador só pode ser a respeitosa testemunha da sua coragem e do sacrifício que ele faz ao se desnudar. Samuel Beckett confidenciou-me um dia que uma peça de teatro era, a seu ver, um barco que naufraga perto de uma costa enquanto que, da altura de uma falésia, o público assiste impotente às gesticulações dos passageiros que estão se afogando. Nossos três anos de peregrinações no sugeriram uma abordagem diferente. Nós adquirimos o hábito de encontrar o espectador no seu próprio terreno, de pegá-lo pela mão e de conduzirmos nossa exploração juntos. Por essa razão, a imagem que nós fazemos do teatro é aquela de uma história que nós contamos, e o próprio grupo representa um contador de histórias com várias cabeças (Brook, 2011, p. 47).

Brook nos convida a pensar o contador de histórias como metáfora de e para o atador. Segundo o diretor, como colocado acima, o contador (e conseqüentemente o “ator”) não seria um emissor de sinais, um mártir ou tampouco um passageiro à beira do naufrágio. O contador como atador-metáfora seria aquele que encontra o espectador e lhes propicia uma

“exploração”, uma jornada coletiva. Nesse sentido, para Brook, podemos dizer que, de alguma maneira, o contador de histórias representa um atuador buscador de encontros, acolhedor e capaz de gerar um tipo de senso de irmandade.

Em diálogo a esse certo senso de irmandade gerado pelo contador de histórias, Gislayne Avelar Matos em *A palavra do contador de histórias* (2014) traz à tona mais algumas nuances representadas, nesse sentido, pela figura do contador, à luz de dilemas contemporâneos.

O sentimento de unidade que o contador é capaz de propiciar, por meio de sua palavra, talvez esteja funcionando como uma das saídas possíveis desse túnel de individualismo, de isolamento, de indiferença pelo outro e de intolerância com a alteridade próprios da contemporaneidade, que parece minar o reconhecimento do que há de humano numa “comunidade” de humanos: já não nos reconhecemos e entretanto... somos tão semelhantes (Matos, 2014, p. XXXII).

E para Matos e Inno Sorsy em *O ofício do contador de histórias* (2009), o contador tradicional da “cultura oral”, através de seus repertórios e recursos para contar, tornava-se um agente que contribuía para o sentimento de cumplicidade entre pessoas e coesão social. Sua prática “criava laços indelévels de pertença ao grupo”.

Nós, homens modernos da cultura escrita, ansiamos sempre mais por novidades, mas para o homem da cultura oral o prazer não está na novidade. A centésima repetição de um conto ou de um relato qualquer pode emocionar e surpreender o ouvinte como se ele tivesse ouvido pela primeira vez. Também as formas de abertura e fechamento dos contos são, basicamente, as mesmas. Para os ouvintes, conhecê-las de antemão não diminui o prazer em brincar de adivinhá-las ou repeti-las com a mesma entonação dada pelo contador. A cadência ritmada e a repetição idêntica dos relatos na narrativa oral, passados de geração a geração, ajuda na memorização do conhecimento a ser transmitido. Nessa prática, havia um segredo: ela criava laços indelévels de pertença ao grupo. Promovia um sentimento de cumplicidade entre as pessoas que compartilhavam as mesmas referências, e isso assegurava a coesão e a unidade do grupo (Matos; Sorsy, 2009, pp. 3-4).

Matos conta que, na ainda atual condição de contadora de histórias, frequentemente se depara “com o mesmo sentimento e com a mesma atmosfera de unidade” que experimentou na infância, “quando as pessoas se reuniam em torno da “palavra” do contador” (2014, p. XXII). Fato esse que, segundo a autora, lhe intriga quando pensa essa prática nos dias de hoje. Para ela “apesar de todos os avanços científicos e tecnológicos [...] algo na natureza humana, com raízes bem plantadas num mundo mágico e encantado, parece guardar-se intocável” (ibid.) E a autora também compartilha um pouco de sua experiência como ouvinte de motivações de outros colegas contadores de histórias no período em que trabalhou produzindo eventos culturais na França. Segundo ela, diferentes contadores, independentemente de sua origem, lhe diziam de suas vontades de reencantar o mundo através da palavra. Na sua visão,

isso significaria uma busca por converter “em imagens seus discursos e em poesia os conceitos” a fim de “tornar o mundo contemporâneo viável” (ibid.).

Para Regina Machado em *A arte da palavra e da escuta* (2015), a natureza fundamental da narração viva de contos é sua qualidade especial de encontro entre as pessoas. A autora define essa qualidade como “uma troca de significações à moda da eternidade”, para falar de um tipo de situação que nunca “sai de moda”, assim como a contemplação do fogo. E na visão de Machado, algo especial acontece quando estamos reunidos em torno de uma fogueira, ao compasso do “vaivém das labaredas”. Assim como algo especial e semelhante também acontece quando estamos reunidos em torno da “arte da narrativa oral”. Nesse sentido, para ela, não é por acaso que o momento de contar histórias está associado com a presença de algum tipo de fogo. “Antigamente a fogueira, o fogão a lenha, o lampião aceso na porta da casa ou as velas reuniam as pessoas em torno do aconchego da semiescuridão” (2015, p. 58), momento que era propício para descansar e deixar “as palavras soltas passeando à toa pelos causos, pelos assombros, pelas perguntas sem resposta, pelos fatos engraçados, pelas dificuldades da vida” (ibid.). E, por fim, questionando-se sobre por que acredita ser importante contar histórias, Machado levanta os seguintes “tipos de aprendizagem” que, segundo a autora, podem ser relacionados à arte da narrativa oral, “presentes na reunião de um grupo pessoas envolvidas por uma qualidade singular de relacionamento” (ibid.):

a experiência do sonho do devir humano no tempo fora do tempo do “Era uma vez”, onde infinitamente variam e se repetem as possibilidades criadoras de transformações, a experiência de valores humanos, a experiência de modos de funcionamento da percepção e da afetividade, a experiência de integridade, a experiência crítica (Machado, 2015, pp. 58-59).

Dessa maneira, as reflexões das autoras supracitadas vão ao encontro da imagem de contador de histórias evocada por Brook. Podemos dizer que para Matos, Sorsy e Machado, o contador ideal seria aquele que atua efetivamente em prol de uma certa “coesão”, do sentimento de “unidade” e “cumplicidade entre as pessoas”. A partir dessas autoras, podemos dizer que o contador de histórias seria aquele criador de “laços indelévels de pertença” a um grupo (Matos; Sorsy, 2009) – qualidade eminentemente integradora. Ele seria aquele viabilizador de uma qualidade especial e singular de encontro, sintonizada, em algum grau, à ancestralidade humana e seus processos de desenvolvimento. O contador de histórias seria um tipo de agente catalisador da “experiência do sonho do devir humano” (Machado, 2015) onde se acolhe e “infinitamente variam e se repetem as possibilidades criadoras de transformações, a experiência de valores humanos, a experiência de modos de funcionamento da percepção e da afetividade” (2015, p. 58).

Nesse sentido, podemos dizer que o agenciamento de forças agregadoras encontra-se nas raízes da prática do contador de histórias.

Os contadores de histórias são guardiões de tesouros feitos de palavras, que ensinam a compreender o mundo e a si mesmos. Eles semeiam sonhos e esperança. São carinhosamente chamados de “gente das maravilhas” pelos árabes. Eles contam histórias de príncipes e gênios do mal, animais encantados e heróis que passam por difíceis provações para merecer a princesa, de velhos sábios e de bruxas, de animais que falam e agem como os humanos. Coisas como essas são estranhas à nossa contemporaneidade – frenética, tecnológica, barulhenta e acesa a néon –, em que a necessidade é comunicar de forma cada vez mais rápida e sofisticada e o desejo pelo novo é insaciável. No entanto, a velha e boa palavra dos contadores de histórias não parece obsoleta. Eles sabem disso, sabem que o mundo vai e vem. Foram as próprias histórias que ensinaram. Se há épocas em que os ouvidos e os corações se fecham para o mágico e o poético, outras, entretanto, encontram o homem pronto a se encantar novamente. Talvez estejamos vivendo mais uma dessas épocas, o que explicaria o retorno dessa “gente das maravilhas”. Sua grande tarefa tem sido, desde sempre, preservar um tipo de conhecimento armazenado em forma de histórias, que eles contam e continuam a contar enquanto houver ouvidos prontos a escutá-los. Assim, cuidam para que o bem maior dos seres humanos, a capacidade para se humanizar, não se perca. Nos últimos tempos, eles conquistaram espaço significativo na cena urbana (Matos, 2014, pp. 1-2).

Assim, quando penso sobre um atuar neste mundo, repleto de forças desagregadoras como vimos na seção anterior, a imagem do atuator-metáfora de Brook revela-se ainda mais preciosa.

Portanto, diante dessas reflexões, desse exercício de filosofia atoral e especialmente do cenário de mundo em questão, é nesse sentido, então, acolhendo a metáfora de Brook, que me sinto instigado a atuar como artista de teatro: como contadores de histórias.

Atuar como contadores de histórias: agenciar forças agregadoras para semear uniões, sonhos e esperança; contribuir e cuidar para que não percamos nossas capacidades de nos sensibilizarmos; converter discursos e conceitos em imagens e poesia (Matos, 2014); buscar, convidar pessoas e disponibilizar-se para experiências de encontro e reencantamento com e através de histórias.

3.3 Para o reencantamento do mundo

Segundo Fischer-Lichte, na estética do performativo, em seu caráter profundo de acontecimento e, conseqüentemente, de “êxtase das coisas” (2019, p. 389), “A arte do espectáculo consiste, manifestamente, em tornar conspícuo tudo o que nele aparece. Uma vez que tudo o que acontece no espetáculo é imprevisível, isso manifesta-se como surpreendente e, simultaneamente, conspícuo” (p. 401).

À título de esclarecimento e sucinta revisão histórica, sobre esse caráter de

acontecimento e êxtase das coisas, na visão da autora:

Aquilo que certos teóricos postularam individualmente na viragem do século XIX para o século XX, visando fundar um novo teatro e uma nova ciência, constitui, para os espectáculos teatrais e de *performance art*, a partir dos anos 60 do século passado, uma *conditio sine qua non* evidente. Um dos fatores que incentivam o nascimento da arte-acção e da *performance art* é, precisamente, a firme determinação de artistas isolados de deixarem de produzir obras de arte, que o mesmo é dizer artefactos comercializáveis ou mercadorias e, em vez deles, produzirem acontecimentos fugazes, que ninguém possa depois comprar e fechar num cofre ou pendurar na sala. A fugacidade do acontecimento, o seu carácter único e irrepitível, tornou-se um fator central. [...] A materialidade do espetáculo não é dada como artefacto, ou num artefacto, mas, na medida em que a corporeidade, a espacialidade e a sonoridade se produzem performativamente, acontece. A presença dos actores, o êxtase das coisas, as atmosferas e a circulação de energias acontecem, do mesmo modo que acontecem os sentidos produzidos como percepções ou como emoções, representações e pensamentos. Por seu lado, as acções dos espectadores acontecem como resposta ao que é percebido, assim como as dos actores acontecem como reacção aos comportamentos e às acções dos espectadores que eles percebem, vêem, ouvem, sentem [referente ao, denominado pela autora, “circuito retroactivo autopoietico”, dinâmica que viabiliza o espetáculo]. A esteticidade dos espetáculos é constituída, inegavelmente, pelo seu carácter de acontecimento (Fischer-Lichte, 2019, pp. 389-390).

Essas considerações e apropriações estéticas em torno do conceito de acontecimento, gerado de diferentes formas mas sempre fundamentadas na “co-presença física” de actores e espectadores no espectáculo, aponta-nos para uma experiência estética específica. Segundo Fischer-Lichte, a experiência de se viver uma realidade “encantada”.

A experiência estética pode ser gerada não apenas por acontecimentos extraordinários, mas também pela percepção do que é banal. Tive ocasião de mostrar das mais diversas maneiras como é possível fazerem-se experiências nos espetáculos que, em certos contextos, coincidem com experiências do dia-a-dia dos espectadores, mesmo quando excluídas do debate público; mostrei como são percebidos corpos, movimentos, coisas, sons, cheiros absolutamente comuns que, no entanto, se manifestam como extraordinários e transfigurados, e como a peculiaridade de muitos espetáculos é, precisamente, fazer saltar à vista o que é banal, como as *silent pieces* de Cage, que tornam o chamado silêncio audível. Quando o que é comum se torna conspicuo, quando as dicotomias se desmoronam e as coisas se transformam no seu contrário, o espectador vive a realidade como <<encantada>>. E é este encantamento que o transporta para um estado de liminaridade e lhe permite transformar-se⁵⁵ (Fischer-Lichte, 2019, pp. 430-431).

Dessa maneira, segundo Fischer-Lichte, “Podemos definir o que acontece nos espetáculos como o reencantamento do mundo, e uma metamorfose de todos os que neles participam” (2019, p. 435). Compreendendo que, segundo a autora, o que provoca e possibilita esses processos de transformação é “A natureza de acontecimento dos espetáculos, que se articula e se manifesta na co-presença de actores e espectadores, na produção performativa de materialidade e na emergência de sentido” (ibid.).

⁵⁵ “O homem, na sua distancialidade de si mesmo, precisa, como mostrou Plessner, de um limiar para transpor, afim de se (re)encontrar como outro” (Fischer-Lichte, 2019, p. 489).

Importante levantar que, como coloca a autora, esse reencantamento do mundo, “que se concretiza no elo entre arte e vida a que aspira a estética do performativo” (2019, p. 491), não deve ser confundido com a visão religiosa do mundo típica do século XVII. Pois esta, segundo Fischer-Lichte, desapareceu com o iluminismo (ibid.). E via esse entendimento, a autora também discorre sobre outras características desse tipo específico de “reencantamento” a que se refere.

No seu lugar, surgiu, durante a segunda metade do século XX, um novo encantamento, que, por estranho que pareça, deve ser considerado descendente <<directo>>, se bem que tardio, do iluminismo. Com efeito, são as ciências modernas, e os desenvolvimentos culturais, tecnológicos e sociais por elas desencadeados, que o tornaram possível. Elas incutem-nos cada vez mais a convicção de que o mundo está impregnado de forças invisíveis que agem em nós sem que as possamos ver nem ouvir, sentindo os seus efeitos tão-só ao nível corpóreo; [...] que as sociedades – por efeito, sobretudo, da globalização – adquiriram uma complexidade tal que se tornou impossível fazer previsões confiáveis sobre os possíveis efeitos das mudanças planeadas, e que, apesar disso, é necessário intervir; que o Eu freudiano deixou de mandar na sua própria casa, e que as decisões, como defendem os representantes de primeiro plano da moderna investigação sobre o cérebro, são tomadas muito antes de se tornarem conscientes – e que, portanto, também no ser humano se manifestam forças secretas que se subtraem à sua vontade consciente e o seu conhecimento. Nem os fenómenos da emergência, nem as forças invisíveis que parecem agir sobre o homem e sobre a natureza se podem considerar forças mágicas. Elas são inteiramente explicáveis ao nível racional, mantendo-se, todavia, não disposicionais. [...] Paradoxalmente, quanto maiores são os seus progressos [da ciência], quanto mais espectaculares são seus resultados – por exemplo, no campo da genética ou da investigação sobre o cérebro –, tanto mais se desvanece a ilusão, criada pelo iluminismo, acerca de uma infinita perfectibilidade do homem e do mundo. Hoje em dia, são precisamente as ciências [...] a fazer-nos tomar consciência, com cada vez mais clareza, de que o mundo, neste sentido, está <<encantado>> e que continuará sempre a subtrair-se ao controlo da ciência e da tecnologia [...], permanecendo não disposicional [...] O homem não consegue apoderar-se das <<forças invisíveis>> que repercutem no mundo. Mesmo quando procura dominá-las e determiná-las, tem simultaneamente de se deixar dominar e determinar por elas. Enquanto na ciência tal só foi reconhecido em finais do século XX [...], no campo das artes, tal reconhecimento constitui, a partir da viragem performativa dos anos 60, um princípio basilar. Aquilo que muitos cientistas não ousaram admitir nem pensar durante muito tempo, e que muitos ainda hoje contestam, foi sentido intuitivamente pelos artistas, que há décadas abordavam a sua arte em conformidade. Na suas acções, performances, instalações e outros espectáculos, eles possibilitaram, a si próprios e aos espectadores, que o reconhecimento da misteriosa não-disposicionalidade fosse experienciado e vivido. Aqui, ambos os grupos puderam experienciar e viver o mundo como encantado, e isto significa pensarem-se a si próprios num processo de transformação, como seres em transição (Fischer-Lichte, 2019, pp. 491-493).

Assim sendo, à luz de Fischer-Lichte, podemos dizer que viver plenamente o reencantamento do mundo nos espetáculos significaria:

1. *Experienciar um olhar conspícuo*. Ou seja, viver um não-empobrecimento do olhar, relembando aqui Han. Sentir no, com e entre os corpos, uma outra ética do olhar, abastecida de encantamento, emergências e novos sentidos únicos e íntimos, individuais e coletivos. Recomplexificar o olhar, revivê-lo. Sentir olhos de ver. *Desensaiar* a cegueira de Saramago.

“Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (Saramago, 1995, p. 310). Abrir outros olhos. Vi-ver.

2. *Sentir liminaridades e transformações*. Viver o pavor e a delícia da incerteza. Nas palavras de Rolnik, “Não interpretar a fragilidade desse estado instável como coisa ruim” (2018, p. 195). Gozar. Sentir forte. Des-zumbizar-se (reconfigurando a metáfora zumbi utilizada por Han⁵⁶ e Rolnik⁵⁷). Risco. Vulnerabilidade, ou “incerteza, risco e exposição emocional” (Brown, 2016, p. 28): “se quisermos recuperar a parte essencialmente emocional de nossa vida, reacender a paixão e retomar nossos objetivos, precisamos aprender a assumir nossa vulnerabilidade e acolher as emoções que resultam disso” (p. 29). Caem-se as fronteiras das supostas certezas e erguem-se os limiares e, com eles, possibilidades e transformações, metamorfoses.

Enquanto a fronteira é concebida como uma linha que separa uma coisa de outra, uma linha de demarcação, o limiar representa um espaço intermédio, em que tudo pode acontecer. Enquanto a fronteira propõe uma separação nítida, o limiar representa um lugar de possibilidade, de permissão, de metamorfose (Fischer-Lichte, 2019, p. 489).

Adentrar não-saberes. Sentir no, com e entre os corpos, a “não-disposicionalidade” da vida. Ser-estar em transição. Poder se transformar. Viver.

3. *Concretizar um elo entre arte e vida*. Segundo Fischer-Lichte, a estética do performativo “não aponta o espectáculo como reflexo e alegoria da vida humana, mas como a própria vida [...] O que se desenrola no espetáculo é a vida de cada um dos participantes, e tal não acontece em sentido metafórico, mas literalmente” (2019, p. 491). Apontar para um “agir na vida como nos espetáculos” (p. 494). Viver.

Além disso, viver o reencantamento do mundo nos espetáculos parece apontar para um exercício de subjetividade, nas palavras de Rolnik, “que busca colocar-se a altura do que lhe acontece”. Uma subjetividade orientada por uma “micropolítica ativa e sua bússola ética”.

Regido por essa micropolítica, o desejo cumpre sua função ética de agente ativo da criação de mundos, próprio de uma subjetividade que busca colocar-se à altura do que lhe acontece. E se ampliamos o horizonte de nosso olhar para abranger a superfície do mundo tal como ela se configura na atualidade, constataremos que estamos diante da micropolítica de uma vida, individual ou coletiva, que logra reapropriar-se de sua potência e, com ela, driblar o poder do inconsciente colonial-capitalístico que a expropria. Em suma, uma vida que logra orientar-se por uma ética pulsional. Vida nobre, prolífera vida, vida singular, uma vida (Rolnik, 2018, p. 65).

⁵⁶ “Nós nos transformamos em zumbis saudáveis e fitness, zumbis do desempenho e do botox. Assim hoje, estamos por demais mortos para viver, e por demais vivos para morrer” (Han, 2017, p. 119).

⁵⁷ “Zumbis – uma condição a que estamos todos destinados pela cafetinagem da pulsão vital” (Rolnik, 2018, p. 25).

Isso, segundo Rolnik, em oposição a uma “micropolítica reativa e sua bússola moral”, que submete-se ao inconsciente colonial-capitalístico. Gerando uma “vida genérica, vida mínima, vida estéril, mísera vida” (2018, p. 68).

Somada essa perspectiva, tem-se o reencantamento do mundo nos espetáculos como um exercício de reapropriação da vida em sua potência. Um exercício em prol do “direito à vida em sua essência de potência criadora” (Rolnik, 2018, p. 24).

Diante disso, desse exercício de filosofia atoral, de todas as reflexões tecidas, do cenário de mundo colocado e da questão “escolho atuar como e para quê?”, é nesse sentido, então, que me sinto instigado a atuar, é para essa direção que minha “bússola ética” pulsa, aponta e quer me orientar como artista de teatro:

Atuar como contadores de histórias: para o reencantamento do mundo.

Considerações Finais

Esta pesquisa partiu de indagações, reflexões e questionamentos com origem na *práxis* de um ator e contador de histórias membro da Coletiva Teatro, linha do Grupo de Pesquisa Criação em Coletivo para a Cena do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (CEN-UnB). Desse lugar, busquei tecer reflexões e compossibilidades de atuação, técnicas e criativas, para atores e contadores de histórias. Este objetivo específico nasceu do meu *a priori* sentimento de que minha trajetória prática e de pesquisa como ator contribuía significativamente para o desenvolvimento de minha trajetória prática e de pesquisa como contador de histórias, de múltiplas maneiras. E que esta trajetória, por sua vez, contribuía significativamente para minha atuação como ator, igualmente de diversas formas.

Nesse sentido, surgiram algumas perguntas gerais orientadoras da pesquisa, por exemplo: Como pensamos e/ou propomos relações entre atores e contadores de histórias? O que os aproximam? O que os distanciam? Como atores podem contribuir com contadores de histórias em suas práticas e vice-versa? Na minha *práxis* artística como ator e contador de histórias, como essas questões se configuram e/ou se manifestam nos trabalhos, criações e atuações? E como trabalhos de outros artistas atores, atrizes e/ou contadores de histórias podem nos dar mais pistas e contribuições em termos dessas questões? Que reflexões e compossibilidades de atuação, técnicas e criativas podem ser úteis e instigantes para atores e contadores de histórias? Como articulá-las?

Esta pesquisa demonstrou-se viável e frutífera a partir das questões orientadoras acima e consequentes leituras, questionamentos, fricções conceituais e diálogos com pesquisadores e pesquisadoras dos campos de atuação e processos composicionais para a cena, bem como das áreas de pesquisas e estudos do teatro e da performance, contação de histórias, teatro performativo, estética do performativo, filosofia, filosofia do teatro, literatura e ciências sociais; a partir de análises de práticas artísticas sobre componentes e aspectos de atuação; e, finalmente, também a partir de análises de trechos de entrevistas com atores e contadores de histórias em que refletem sobre questões pertinentes ao tema deste trabalho.

No capítulo 1 – Entre ator e contador de histórias, teatro e contação –, parti mais especificamente da seguinte questão elaborada a partir de Gislayne Avelar Matos e Inno Sorsy (2009) em *O ofício do contador de histórias*: o que atores e contadores, bem como teatro e contação, têm em comum? A partir disso, foi reconhecida a existência, segundo Patrice Pavis (2017), de uma tradição que tende a separar o teatro e a contação de histórias, o ator e o contador. Assim, levantei e questionei argumentos comumente ligados e, neste

trabalho, associados a essa tradição separatista que, conforme demonstrado na pesquisa, revela-se pouco produtiva à luz das práticas teatrais mais contemporâneas pós viragem performativa. Argumentos como por exemplo em torno da ideia de que teatro e contação sejam coisas completamente distintas e separáveis; da noção pejorativa sobre o “teatral” como algo falso ou exagerado; ou do senso comum ainda existente de que atores apenas interpretam ou representam personagens e contadores, diferentemente disso, devem apenas “narrar”.

À vista disso, nesse primeiro capítulo, então, teci reflexões e compossibilidades técnicas e conceituais no sentido de ampliar nossas concepções de ator e de contador de histórias, teatro e contação, em suas complexidades e aspectos mais ontológicos, aproximando-os e interligando-os. Tratei dessa questão, principalmente, pelas lentes da filosofia do teatro em Jorge Dubatti (2016), do teatro performativo em Eleonora Fabião (2009) e Josette Féral (2015), da estética do performativo em Erika Fischer-Lichte (2019) e dos ensaios de atuação de Renato Ferracini (2013).

Nesse sentido, foi possível compreender a contação de histórias como uma modalidade teatral, numa perspectiva ampliada de teatro em termos de sua ontologia, à luz da tríade convívio-*poiesis*-espectação de Dubatti (2016). Elucidei os conceitos de teatralidade, performatividade, representação, interpretação e atuação como processos específicos, comuns e relevantes, em termos de suas derivadas compossibilidades, ao olhar técnico e criativo de atores e contadores de histórias.

Investiguei, reconheci e mapeei alguns indicativos da contação de histórias como “arte do encontro” e atividade de natureza performativa, bem como o contador como um “encantador do espaço-tempo presente”. Sobre isso, em resumo: como arte do encontro, a contação de histórias se daria pela instauração de uma estética da presença no aqui e agora e não poderia ser apresentada como produto, mas como processo; e como encantador do espaço-tempo presente, o contador ativaria curtos circuitos e oscilações entre ficcionalidades e não-ficcionalidades bem como entre “regimes de percepção” (Fischer-Lichte, 2019) e, além disso, atuaria no sentido de uma comunalidade com e através de histórias.

Por fim, ainda dentro deste primeiro capítulo, acolhi e busquei aprofundar-me na proposta de Elvia Pérez em *Narración oral o teatro?* (2012) de “manter a janela aberta”. Isso como metáfora para uma atitude mais flexível, aberta e produtiva em termos de uma atuação e produção de práticas e saberes entre teatros e contações de história, atores e contadores. E ao final do capítulo, através de dois exemplos em práticas artísticas – do espetáculo *Para não morrer* (2020) da atriz Nena Inoue e de *O pequeno vendedor de balinhas* (2020) de Jorge Marinho (Coletiva Teatro) – foi possível reconhecer e vislumbrar, de maneira mais concreta,

como uma manutenção criativa dessa “janela aberta” pode ser mais instigante, rica e produtiva do que a nutrição da referida tradição separatista, diluindo ou borrando fronteiras, delimitações e territorializações entre atores e contadores e suas estéticas, poéticas e possibilidades.

No capítulo 2 – Compossibilidades para a atuação: entre criações de personagens, ações físicas e gestos –, com o quadro aproximativo e de aprofundamento de relações entre atores e contadores, teatro e contação de histórias, desenvolvido no primeiro capítulo, foquei em questões mais específicas de atuação, à luz da “janela aberta”. Levantei, analisei e descrevi elementos palpáveis que estão envolvidos na atuação de atores e contadores de histórias, de maneira explicitamente compossibilitadora a ambos os ofícios artísticos. Para isso, além dos autores e autoras já mencionados (Matos, Sorsy, Pavis, Dubatti, Fabião, Féral, Fischer-Lichte e Ferracini), dialoguei com definições, conceitos e reflexões sobre atuação, em termos de criação de personagens, ação física e gesto, presentes em Stanislavski, Michael Chekhov, Anne Bogart, Tina Landau, Ângela Barcellos Café e Matteo Bonfitto.

Neste segundo capítulo, então, foi levantada uma série de compossibilidades para a atuação de atores e contadores – como parâmetros possíveis, conceitos, exemplos práticos e inspirações – para, mais especificamente, a criação de personagens e atuação com ações físicas e gestos. Fundamentados nos autores e autoras mencionados, bem como com e através de exemplos em práticas artísticas – desenvolvidas pelas atrizes Glenn Close e Nena Inoue e os atores e contadores Vinícius Mazzon e Jorge Marinho (Coletiva Teatro) –, foi possível elucidar, em resumo, os seguintes recursos, dispositivos ou noções que representam compossibilidades para a criação de personagens: caracterizações (Stanislavski, Chekhov e Pavis); diferentes matrizes para a criação de seres ficcionais (Bonfitto); graus de realidade da personagem (Pavis); noções de corpo fenomênico de ator e corpo simbólico de personagem, ordens perceptivas da presença e da representação e multi-estabilidade ou oscilações perceptivas entre essas ordens e corpos em cena (Fischer-Lichte).

E, no que tange aos conceitos, entendimentos e parâmetros que representam compossibilidades para a atuação com ações físicas e gestos, seja para a criação de personagens ou não, foi possível elucidar, em resumo: formas de expressão e definições de ação física, gesto e movimento; o ensaio como lugar de experimentações e confecções de ações físicas e gestos, à luz de suas peculiaridades em termos de objetivo, apropriação, composição e reprodutibilidade; a relação entre ação física, afeto e compromisso afetivo; e a díade materializar-evocar de duplo potencial criativo presente nas ações físicas criada a partir de Stanislavski.

Problematizei o fato de o conceito de ação física ser significativamente ausente em estudos que discutem a atuação do contador de histórias. O que reforça a importância das ações físicas serem incluídas no repertório técnico e conceitual de contadores, como aqui feito, tendo em vista suas potencialidades para a atuação, discutidas e demonstradas no capítulo. Além disso, a partir de Matos e Sorsy, trouxe à tona peculiaridades conceituais das personagens presentes em contos populares. Por exemplo o fato de geralmente representarem não indivíduos em si, mas símbolos, funções sociais e/ou arquétipos. E pensamos como isso pode dialogar com as possibilidades para a atuação mencionadas, a partir de exemplos em práticas artísticas e processos criativos.

Finalmente, também aponte para a relevância do pensar técnico possível entre o ator e o contador de histórias. Isso tendo em vista aspectos do teatro performativo contemporâneo – como a busca por uma “arte de transposição de fronteiras” (Fischer-Lichte, 2019) – e a produção de conhecimento nas artes cênicas – relacionado a uma “ampliação e aprofundamento do nosso conhecimento sobre as tecnologias que geram estéticas performativas” (Tenenblat, 2020) permitindo sua expansão, acessibilidade, uso e potencial de impacto transformador (ibid.). A partir desses entendimentos e da perspectiva de Dubatti (2016) de construção científica do ator, fiz um convite para que mais atores e contadores de histórias pensem e desenvolvam, de maneiras crítica e criativa, outras e novas possibilidades de atuação, a partir de seus pontos de vista, práticas e saberes singulares.

No capítulo 3 – Atuar como contadores de histórias: para o reencantamento do mundo –, realizei um exercício de filosofia atoral pessoal inspirado em preceitos da filosofia do teatro em Dubatti (2016). Nesse sentido, o foco do último capítulo desta dissertação foi, diante de todo o exposto, provocar reflexões acerca de nossa atuação, como atores e contadores, em sua relação com o mundo contemporâneo, mediante tomada de posição crítica sobre seu poder político.

Neste capítulo, então, primeiramente interroguei o mundo. Para isso, recorri, principalmente, às análises e reflexões sobre idiosincrasias do chamado mundo contemporâneo presentes em Dubatti, Suely Rolnik – em *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018) – e Byung-Chul Han – em *Sociedade do Cansaço* (2017) e *No exame: perspectivas do digital* (2018). E nos deparamos com abusos, extrativismos, sutilezas e perversidades do regime colonial-capitalístico (Rolnik, 2017) e com uma sociedade do esgotamento (Han, 2017), empobrecedora do olhar e repleta de forças e tecnologias de erosão do comunitário e do coletivo nas dimensões ética, afetiva, existencial, política e social. Nesse sentido, enxerguei o mundo em que atuamos artisticamente como repleto de forças

desagregadoras. Foram apresentadas questões sobre macro e micropolíticas e seus potenciais de resistência. Foi possível compreender que as práticas artísticas têm potencial transformador e o porquê. E surgiu a questão: diante desse cenário de mundo, escolho atuar como e para quê?

A partir da reflexão de Peter Brook (2011) acerca do contador de histórias como metáfora para sua visão de ator e teatro, bem como das reflexões de Matos, Sorsy e Regina Machado (2015) sobre o ofício do contador de histórias e a “arte da palavra e da escuta” (Machado, 2015) em termos seus aspectos integrativos e agregadores, cheguei à formulação de uma possibilidade sobre a questão “atuar como?” – atuar como contadores de histórias: agenciar forças agregadoras para semear uniões, sonhos e esperança; contribuir e cuidar para que não percamos nossas capacidades de nos sensibilizarmos; converter discursos e conceitos em imagens e poesia (Matos, 2014); buscar, convidar pessoas e disponibilizar-se para experiências de encontro e reencantamento com e através de histórias.

E a partir do conceito de “reencantamento do mundo” em Fischer-Lichte (2019) – que envolve, em resumo, o experienciar de um olhar conspícuo, engendrador de uma ética vivificadora do olhar e de abertura para novos sentidos; o sentir liminaridades e transformações, em que substituem-se as fronteiras por limiares, que são mais capazes de gerar metamorfoses sensíveis; e o concretizar um elo entre arte e vida através dos espetáculos – cheguei então, a uma possibilidade de formulação completa sobre a questão “diante desse cenário de mundo, escolho atuar como e para quê?”. Atuar como contadores de histórias: para o reencantamento do mundo.

Esse último capítulo, portanto, amplia a pesquisa – a partir de uma visão mais conceitual e técnica em termos do pensar sobre a atuação e práticas de atores e contadores – no sentido de que também contemple um olhar mais crítico e filosófico sobre o fazer artístico em sua relação com a vida. Convida atores e contadores, parafraseando Dubatti (2016), a se interrogarem e a interrogarem o mundo através de suas práticas e seus saberes, levando em consideração diferentes instâncias, como existenciais, políticas e filosóficas. Convida atores e contadores, agora parafraseando Machado (2015), a se tornarem protagonistas, e não figurantes no cenário do mundo. E por isso a importância do constante exercício de ampliação de consciências sobre o fazer artístico, como foi feito neste trabalho.

Portanto, diante de tudo o que foi colocado, podemos dizer que esta pesquisa alcançou o seu objetivo de tecer reflexões e possibilidades de atuação, técnicas e criativas para atores e contadores de histórias. Nesse sentido, também articulou, de diferentes formas, o *a priori* sentimento do artista autor desta dissertação de que suas práticas artísticas e de

pesquisa, inicialmente ora como ator e ora como contador de histórias, retroalimentavam-se proficuamente. Além disso, a pesquisa demonstra-se frutífera nos âmbitos conceitual, técnico e criativo sobre atuação, bem como político e filosófico. Isso especialmente para atores e contadores de histórias, dentro do campo de estudos sobre e entre teatro, contação de histórias e atuação cênica.

Também podemos dizer que a pesquisa movimentou-se mais intensa e significativamente no sentido de aproximar práticas e saberes de atores e contadores em diferentes níveis, bem como questionou diversos argumentos que tendem a distanciá-los. Porém, pesquisar sobre como e onde se aproximam também gerou, como consequência, melhor compreendê-los em termos de diferenciações. Em que, então, ou sob que possíveis aspectos, atores e contadores de histórias se diferenciam ou se distanciam?

Tratarei então dessa questão à luz da estética do performativo, da filosofia do teatro de Dubatti, de sua concepção ampliada de teatro definida na tríade convívio-*poiesis*-expectação, em que a contação de histórias configura-se como uma modalidade teatral, bem como à luz da “janela aberta”, e do ponto de vista da atuação, buscando honrar as aproximações entre os ofícios artísticos em questão tecidas até aqui.

Dessa maneira, primeiramente segundo Erika Fischer-Lichte (2019) em *Estética do performativo*:

Uma estética do performativo visa esta arte de transposição de fronteiras. Ela trabalha incessantemente no sentido de transpor fronteiras, historicamente instituídas nos finais do século XVIII – como as fronteiras entre a arte e a vida, a cultura popular e a alta cultura, a arte ocidental e a arte de culturas que desconhecem o conceito de autonomia da arte – e que, desde então, têm sido consideradas inamovíveis e intransponíveis, e, neste sentido, quase naturais, isto é, impostas pela natureza, redefinindo assim o próprio conceito de fronteira. Enquanto os aspectos deste conceito considerados determinantes eram, até agora, a separação, o isolamento, a diferença de princípio, a estética do performativo acentua o aspecto da transposição e da transição. A fronteira torna-se um limiar, que não serve para separar, mas para unir. No lugar das oposições insuperáveis, surgem diferenças graduais. A estética do performativo não tem, pois, como projecto anular a diferença [...] Ela propõe-se, sim, superar oposições rígidas e convertê-las em diferenciações dinâmicas (Fischer-Lichte, 2019, p. 486).

E segundo Dubatti (2016) em *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*:

Se no capítulo "Teatro/arte, ciências do teatro/da arte e epistemologia" sustentei que chamamos de "teatro" aquilo que qualquer construção científica do teatro define como tal, do mesmo modo chamamos de "ator" aquilo que qualquer construção científica sobre o ator define como tal. A esse respeito, há diversas construções científicas. Assim, para semiótica, o ator é um portador de signos; para a sociologia do teatro, um agente social; para antropologia do teatro, um possuidor de saberes pré-expressivos, anteriores à atuação, assim como alguém que domina plenamente, e só em parte de forma consciente, a capacidade de organizar o olhar do outro (teatralidade), que leva ao extremo o manejo dos saberes do *Homo theatralis*. A

filosofia do teatro oferece uma nova construção científica do ator a partir da teoria do acontecimento teatral. Para a filosofia do teatro, o ator é o gerador do acontecimento teatral, pois com suas ações corporais, somente físicas ou físico-verbais, gera essa nova forma que constitui a *poiesis* (Dubatti, 2016, p. 175).

Assim sendo, reformulando a questão em discussão: do ponto de vista da atuação e em termos de diferenciações dinâmicas, sob que possíveis aspectos ou critérios atores e contadores de histórias se diferenciam?

Nos sentidos aqui delimitados, todo contador de histórias, na ação de contar convivial, *poiética* e espetatorialmente, torna-se um tipo de ator. E todo ator, na ação de atuar igualmente convivial, *poiética* e espetatorialmente, *pode* ser considerado ou tornar-se um tipo de contador de histórias. Por que *pode* e não necessariamente *é* ou *torna-se*? Pois nem todos os atores atuam necessariamente para contar uma ou algumas histórias, como atuam, óbvia e necessariamente, os contadores de histórias. Portanto, pela ótica desta pesquisa e à luz da questão levantada, o que diferencia ou distancia atores e contadores não são seus processos de atuação ou suas características ontológicas, como grande parte dos pesquisadores presentes nesta pesquisa e que pensam explicitamente sobre a questão agora em discussão tendem a defender nas suas análises e argumentações. Esses fatores – processos de atuação, como interpretação ou representação por exemplo, bem como características ontológicas relacionadas à fazeres teatrais de modo geral –, conforme demonstrado ao longo da pesquisa, revelam-se demasiadamente intrínsecos ou compossíveis a ambos para, a partir deles, podermos traçar critérios ou diferenciações claras entre atores e contadores de histórias. O aspecto que tende a especificar, diferenciar e/ou distanciá-los dinamicamente, quando levado em consideração como um critério fundamental, pode ser: o objetivo de atuação em determinada circunstância convivial, *poiética* e espetatorial. Ou seja, eu, como ator, quando tenho o objetivo deliberado de, através da minha atuação, contar uma ou algumas histórias, especialmente se de forma mais evidenciada à percepção do público, aproximo-me do contador de histórias e, nesse sentido, posso ser considerado ou me tornar um tipo de contador. Dinamicamente falando, quanto mais me afastar desse objetivo (de, através da atuação, contar uma ou algumas histórias), mais me distancio do contador de histórias em termos da principal especificidade de objetivo de atuação em seu ofício e arte aqui levantada. Assim sendo, do ponto de vista da atuação, todo contador de histórias, na ação de contar convivial, *poiética* e espetatorialmente, torna-se um tipo de ator. E todo ator, na ação de atuar igualmente convivial, *poiética* e espetatorialmente, *pode* ser considerado ou tornar-se um tipo de contador de histórias, à depender de seu objetivo de atuação, em termos de contar ou não uma ou algumas histórias, e como o manifesta (ou não) dinâmica, *poiética* e

espectatorialmente no aqui e agora com o público.

Finalmente, para me despedir, trago uma última reflexão acerca de uma compreensão derivada do entendimento acima sobre como enxergo, agora, o meu lugar de atuação.

Segundo Fischer-Lichte:

Habitúamo-nos a considerar a manipulação dos pares conceptuais dicotômicos como expressão de um procedimento racional, que corresponde ao desencantamento do mundo operado pelo iluminismo e é capaz de o descrever eficazmente; por isso, não nos será difícil conceber o projecto da estética do performativo, que derruba esses pares conceptuais dicotômicos e argumenta com um <<tanto quanto>> em vez de um <<ou, ou>>, como uma tentativa de reencantamento do mundo — um reencantamento à altura de transformar em limiar as fronteiras postuladas no século XVIII (Fischer-Lichte, 2019, pp. 486-487).

Portanto, enxergo-me como um ator e contador de histórias que não se vê mais ora como ator, ora como contador – no sentido de “ou, ou”, como colocou Fischer-Lichte –, mas como ator “tanto quanto” contador de histórias “tanto quanto” ator. Atuo num espaço limiar, em prol de um reencantamento do mundo.

Deste lugar e dado todo o exposto, finalizo esta dissertação reforçando o convite de abertura de janela para as várias possibilidades que podem viver entre atores, contadores de histórias, teatros e contações, bem como para o constante exercício de ampliação de consciências sobre nossas práticas e saberes como atuadores, à luz de seu poder micropolítico e potenciais impactos transformadores no e para o teatro performativo contemporâneo.

Reforço, também, o convite para o desenvolvimento de novas e outras reflexões e possibilidades de atuação, por mais atores e/ou contadores de histórias, através de seus olhares, práticas e saberes singulares, que, como demonstrado, são ricamente entremeáveis.

Nesse sentido, mas sem querer reduzir as possibilidades, espero que este estudo, ao menos, convide atores a explorarem a contação de histórias como arte do encontro, a experimentarem exercícios e potencialidades relacionadas ao narrativo e a diferentes graus de performatividade em cena. E que convide contadores de histórias a explorarem outros meios e recursos de complexificação da atuação, criando oportunidades para novos afetos e poesias cênicas.

E, por fim, espero que este estudo floresça no sentido de contribuir para a transformação de fronteiras limitantes em espaços limiares, convidando explorações e práticas artísticas que, por sua vez, convidem novos encontros e experiências de reencantamento do mundo, através dos teatros que fazemos, das histórias que contamos e do que há *entre*.

Referências

- ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BAYLES, David; ORLAND, Ted. **Art&Fear**: observations on the perils (and rewards) of artmaking. EUA: McNaughton & Gunn, Inc., 1993.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Pp. 197-221.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O Livro dos Viewpoints**: um guia prático para viewpoints em composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The viewpoints book**: a practical guide to viewpoints and composition. New York: Theatre Communications Group, Inc., 2005.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Tradução de Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor** – As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Tradução de Celina Sodr e e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- BROWN, Brené. **A coragem de ser imperfeito**. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.
- CAFÉ, Ângela Barcellos. **A forma o do contador de histórias**. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; VEIGA, Maurício Biscaia; MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs.). Contar histórias: uns passarão outros passarinhos. Joinville, SC: Editora Univille, 2015. Pp. 184-200.
- CAFÉ, Ângela Barcellos. **Princípios e fundamentos para o contador de histórias aprendiz**. Editora Lisbon International Press, 1  edic o 2020.
- CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- COLETIVA TEATRO. **Luar de Contos**: 1  edic o. Dire o: Nitza Tenenblat. Ator e Contador de Histórias: Jorge Renan Mendes Marinho. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, maio de 2019.
- COLETIVA TEATRO. **O Amor Que Habito**. Dire o: Nitza Tenenblat. Performers: Nei Cirqueira, Jorge Renan Mendes Marinho, Pedro Henrique Silva Lopes, Alexandre Batista da Silva e Iuri Pereira dos Santos. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, abril de 2018.
- CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico**. Brasília: Editora Dulcina, 2013.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdu o a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edi o Sesc São Paulo, 2016.

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. **Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos.** *Úrdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 061-069, 2012. DOI: 10.5965/1414573102192012063. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191>.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico.** *Revista Contrapontos – Eletrônica*, Vol. 10, nº 3, p. 321-326, 2010.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea.** *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2009.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea.** *Revista Repertório*, Salvador, nº 16, p. 11-23, 2011.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo.** Tradução de Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

GIRARDELLO, Gilka. **Rodas de histórias nas cidades: uma poética compartilhada.** In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; VEIGA, Maurício Biscaia; MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs.). *Contar histórias: uns passarão outros passarinhos.* Joinville, SC: Editora Univille, 2015. Pp. 130-137.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: uma breve história da humanidade.** Tradução de Janaína Marcoantonio. 51ª ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia.** 3ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KUSNET, Eugenio. **Ator e método.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre a experiência.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

MACHADO, Regina. **A arte da palavra e da escuta.** São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.

MARINHO, Jorge. **Diário de bordo: Luar de Contos.** Referente ao período de março a junho de 2019.

MARINHO, Jorge. **O pequeno vendedor de balinhas.** Direção e atuação: Jorge Renan Mendes Marinho. Novembro de 2020. Youtube. Disponível em: <https://bit.ly/3AN8eB7>. Acesso em: 15 mar. 2021.

MARINHO, Jorge. **Uma proposta de guia prático para a contação de histórias**. Brasília: Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Cênicas). Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/23306>.

MATOS, Gislayne Avelar; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias**. São Paulo: Editoria WMF Martins Fontes, 2009.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; VEIGA, Maurício Biscaia; MORAES, Taiza Mara Rauen (org.). **Contar histórias: uns passarão outros passarinhos**. Joinville, SC: Editora Univille, 2015.

MUNDURUKU, Daniel. **Parece que foi ontem**. São Paulo: Global, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PÉREZ, Elvia. **Narración oral o teatro?** In: GOMES, Lenice; MORAES, Fabiano (orgs.). *A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares*. São Paulo: Cortez, 2012.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANCHEZ, José Antonio. **Ética de la representación**. *Revista Apuntes de Teatro, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile*, nº 138, p. 9-25, 2013.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TENENBLAT, Nitza. **Portas Poéticas: espaço para a imprevisibilidade poética em cena**. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis*, v. 2, n. 38, p. 1-30, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200037. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18144>. Acesso em: 25 set. 2021.