



UNICAMP

KALINDE BRAGA AUGUSTO VICENTE

**A formação do contador de histórias hoje: a parceria
teatral e outros caminhos**

Campinas

2015



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

KALINDE BRAGA AUGUSTO VICENTE
A FORMAÇÃO DO CONTADOR DE HISTÓRIAS HOJE: A PARCERIA
TEATRAL E OUTROS CAMINHOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena. Área de Concentração AA – Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADORA: Larissa de Oliveira Neves Catalão

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação de Mestrado defendida pela aluna Kalinde Braga Augusto Vicente e orientada pela Professora Doutora Larissa de Oliveira Neves Catalão.

CAMPINAS

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

V662f Vicente, Kalinde Braga Augusto, 1990-
A formação do contador de histórias : a parceria teatral e outros caminhos /
Kalinde Braga Augusto Vicente. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Arte de contar histórias. 2. Narração. 3. Oralidade. I. Catalão, Larissa de
Oliveira Neves, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The formation of the storyteller : theatrical partnership and other paths

Palavras-chave em inglês:

Art of storytelling

Narration

Orality

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Larissa de Oliveira Neves Catalão [Orientador]

Marcia Maria Hernandez Strazzacappa


Guilherme do Val Toledo Prado

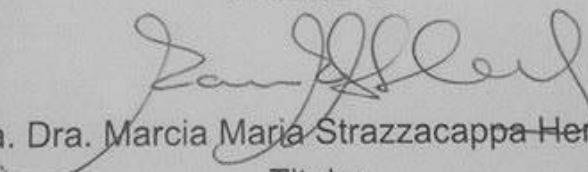
Data de defesa: 23-01-2015

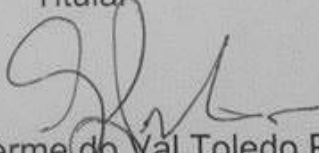
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Kalinde Braga Augusto Vicente - RA 083710 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Presidente


Profa. Dra. Marcia Maria Strazzacappa Hernandez
Titular


Prof. Dr. Guilherme do Val Toledo Prado
Titular

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo estudar a formação do contador de histórias profissional artístico, ou aquele que faz da arte da oralidade o seu ofício. Para isso, apresento algumas pesquisas importantes a respeito de um tipo de contação de histórias reconhecível no Brasil hoje, após um movimento *de renovação do conto* iniciado na França. A investigação tem como ponto de partida uma bibliografia de referência, especialmente os estudos de Regina Machado e Gislayne Avelar Matos. Tais leituras são visitadas em paralelo a uma bibliografia de referência para o ator, a fim de perceber possíveis associações entre elas. Os principais estudos visitados são pesquisas de Matteo Bonfitto e Cassiano Quilici. Além disso, as entrevistas com Ana Luisa Lacombe, Giba Pedroza e Simone Grande, narradores consagrados no cenário contemporâneo, contribuem para a reflexão sobre a formação deste arte-narrador oral profissional, cuja preparação pode encontrar recursos no Teatro e em outros caminhos.

Palavras-chave: arte de contar histórias, narração, oralidade

Abstract

This thesis aims to study the formation of the artistic professional storyteller, or the one that makes the art of orality his job. Because of this, I present some important research on a type of storytelling recognizable in Brazil today, after the movement of *renouveau du conte* started in France. Its starting point is a bibliography, especially studies of Regina Machado and Gislayne Avelar Matos. Such readings are viewed in parallel to a relevant bibliography for the actor, in order to realize possible associations between them. The main studies are from Matteo Bonfitto and Cassiano Quilici. In addition to that, interviews with Ana Luisa Lacombe, Giba Pedroza and Simone Grande, narrators enshrined in the contemporary scene, contribute to the reflection on the formation of this oral art-narrator, whose preparation can find resources in Theatre and in other ways.

Keywords: artistic storytelling, narration, orality

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais por seu apoio e compreensão imensuráveis. Mãe, obrigada por sempre torcer por mim e ouvir o ensaio das minhas narrações! Pai, obrigada por incansavelmente tornar essa empreitada mais fácil e viável.

Agradeço aos meus irmãos por todo o seu amor. Kalinca, obrigada por ser minha melhor amiga. Celo, obrigada por ser meu maior exemplo de trabalho e sucesso.

Agradeço ao meu namorado, Rafael, por sempre me lembrar do valor dos meus sonhos. Agradeço aos meus amigos por toda a paciência e carinho, principalmente ao Guilherme.

Agradeço a cada um dos meus professores por terem generosamente compartilhado comigo suas experiências, para fazerem de mim uma artista melhor. Larissa, obrigada por ter me orientado tão atenciosamente. Essa pesquisa só se tornou possível com você.

A todos aqueles que me trouxeram incríveis histórias: muito obrigada!

A gratidão é a memória do coração.

(Antístenes)

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1: O contador de histórias profissional brasileiro	7
1.1 A Contação de Histórias a partir do século XX	11
1.2 A literatura infantil e a contação de histórias	16
1.3 Fortuna crítica especializada e possibilidades de aprendizado	22
1.4 O contador de histórias e o ator	33
Capítulo 2: A formação do arte narrador oral profissional	47
2.1. O contador de histórias em São Paulo	47
2.2. O trabalho com a história	54
2.3. Alguns recursos cênicos	62
Capítulo 3: O cuidado com a apresentação	67
3.1 Quem narra e como narra	67
3.2 Qualidade de presença e qualidade do gesto	72
3.3 A preparação de véspera	74
3.4 A interação com a plateia	77
3.5 Os tempos da história	82
Considerações Finais	87
Referências	95
Anexos	99
A1. Entrevista com a contadora de histórias Ana Luisa Lacombe	99
A2. Entrevista com o contador de histórias Giba Pedroza	113
A3. Entrevista com a contadora de histórias Simone Grande	126

Introdução

A prática de contar histórias é conhecida no mundo todo e exercida por narradores dos mais diversos, com diferenças culturais, diferenças de objetivos e diferentes performances, seja no contexto rural ou no contexto urbano. Este estudo tem como objetivo conhecer quais recursos podem potencializar a formação do contador de histórias do contexto urbano. Para isso, procura-se diferenciar o narrador profissional do narrador tradicional ao longo do tempo, apresentar o que pode ser considerado narração oral artística, e uma investigação sobre esse ofício, com algumas possibilidades de preparação, ensaio, os detalhes das camadas da narração. A reflexão é desenvolvida a partir do ponto de vista de atriz que passou a ser também narradora, no contexto do Brasil e da região de São Paulo onde vivo e, numa tentativa de compreender a atualidade do meu fazer, num estudo do século XX até os dias correntes.

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Pai, me ajuda a olhar!

(GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*, 1991)

Uma retrospectiva permite entender porque o meu interesse se desenvolveu ao longo do tempo e em que momento esta dissertação “me ajuda a olhar” o imenso mar da arte - narração. Essa retrospectiva também é importante porque, tratando da formação do contador de histórias, representa a minha formação como narradora e pensante desse assunto.

Desde os seis anos frequentei um acampamento de férias com a Equipe de Amigos no qual fazia oficinas de teatro e ouvia histórias ao redor da fogueira. Aos dezessete anos, por essa razão, optei pelo curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Unicamp. Com essa mesma idade, passei a monitorar a parte cultural do acampamento, ministrando as oficinas que antes eu frequentava e recontando para as crianças as histórias que eu ouvira antes.

A experiência com recreação e reconto, a princípio amadora, é muito importante porque foi a minha primeira experiência como narradora e passou a ser a minha principal atividade. Desde 2007 conto histórias em clubes, hotéis, escolas, aniversários. Em paralelo ao bacharelado, fundei em 2010 o projeto de contação de histórias ME CONTA QUE EU TE CONTO. O projeto rendeu diversas apresentações remuneradas e foi indiretamente o tema da minha monografia. Em 2012, foi reconhecido pelo Sistema Municipal de Bibliotecas de São Paulo como projeto selecionado para a programação anual. Em 2013 fui convidada para a 9ª. Edição do Festival A Arte de Contar Histórias e em 2014 fui novamente convidada, dessa vez para a 10ª Edição, com o Projeto HISTÓRIAS DA KALI – minha empreitada atual, em 2015, em parceria com a Editora Moderna.

Percebi desde o início que o meu trabalho era diferente de uma contação de histórias tradicional comum no meio rural, - como cita Gislayne Avelar Matos - daquele narrador que cresceu ouvindo causos e os compartilha informalmente com a sua comunidade¹. Isso porque, apesar de muitas das histórias que conto eu ter aprendido como ouvinte, eu me preocupo, diferentemente, com a estética da performance, ensaio repetidamente, narro com hora marcada, com elementos externos, com plateia presente para este fim. Procuro os contos entre livros infantis, na Internet, muitas vezes com temas por encomenda.

Por não ter a prática do narrador tradicional, nem do contador caiçara nem do contador caipira, e estreiar esse trabalho no meio urbano, é minha responsabilidade saber mais a respeito para exercer a minha arte com a competência adequada. Se durante a Graduação a narração não esteve em pauta, essa responsabilidade é a razão pela qual decidi investir na pesquisa de Mestrado. "A culpa minha, maior, era meu costume de curiosidades de coração", como já disse Guimarães Rosa no *Grande Sertão - Veredas*.

Como a carreira como contadora em 2012 era ainda recente, preferi uma abordagem teórica a um olhar precoce sobre a minha prática. Cada uma das disciplinas cursadas foram fundamentais para que antes de descobrir as respostas, eu pudesse reconhecer as minhas próprias questões. Existe algum treinamento específico para contar histórias? Existe alguma estratégia recorrente na preparação de narradores orais brasileiros e profissionais, de trajetórias consagradas?

No início a discussão estava um pouco solitária, por isso decidi me matricular também num curso de pós-graduação *lato-sensu* A arte de contar histórias – abordagens poética,

¹ Um detalhamento sobre a narração de histórias tradicional será feita no “Capítulo 1”.

literária e performática, em São Paulo. Com os meus novos colegas e professores, em sua maioria narradores, a reflexão se ampliou muito. Frequento agora outros seminários e palestras com contadores com anos de carreira profissional inclusive internacional. Cada uma das leituras indicadas e discussões vivências na Unicamp e na Facon interferem diretamente na minha prática e nesta pesquisa.

Fui convidada para dar cursos de narração para crianças e jovens de classe média alta num Colégio de Campinas, e também para crianças e jovens em situação de risco na periferia, como foi o caso da ong ACER BRASIL em Diadema. Preparar os cursos também amplia o meu olhar sobre a formação do narrador, me leva a revisitar as minhas histórias e principalmente a observar o meu próprio fazer de dentro para fora, e de fora para dentro.

Com tantas descobertas, a dissertação é exercício fundamental para reunir esse material tão interessante levantado. Uma possibilidade de organizar essas descobertas e registrá-las para compartilhar com os colegas, nas palavras de Galeano, ajudando-os a olhar comigo. Para organizar esse estudo procuro analisar com um pouco mais de clareza as particularidades de uma narração oral artística, que como coloquei antes é um pouco diferente daquela realizada pelo narrador oral tradicional. Os textos de Regina Machado (*Acordais*), Gislayne Matos (*O ofício do contador de histórias*), Matteo Bonfitto (*O Ator compositor*) e Cassiano Quilici (*O conceito de “cultivo de si” e os processos de formação e criação do ator/performer*) me fizeram “ver além” quanto as estratégias de trabalho para nós narradores, que queremos nos profissionalizar nesse saber fazer.

Uma ferramenta que colaborou muito com a pesquisa, além do estudo da bibliografia selecionada, foi a entrevista. Conversar com um profissional que tenha trajetória consolidada na arte da narração é frutífero. Os critérios para a escolha do entrevistado foram: prêmios e prestígio na comunidade da área, possibilidade de assisti-lo ao vivo, capacidade de lecionar sobre o tema, acessibilidade para o diálogo. Ana Luisa Lacombe, foi a primeira atriz e narradora convidada. Com a orientação da professora orientadora Larissa Catalão, Giba Pedroza, por sua vez não-ator, seria o segundo entrevistado. Foi com esta perspectiva que eu caminhei até fevereiro de 2014 quando a decisão de ouvir mais um profissional foi tomada. O convite foi a Simone Grande – atriz por formação, narradora majoritariamente.

Os depoimentos dos três artistas urbanos contribuíram de maneira inestimável para entender de forma mais ampla as camadas da narração: seus procedimentos técnicos, múltiplos mais do que eu supunha, de treinamento e ensaio; e seu nível afetivo, de alta

responsabilidade, que transmite memórias e emoções. A estrutura da dissertação foi reformulada, e procurei discutir em cada capítulo estratégias de preparação baseadas nos 3 novos pontos de vista.

O meu intuito não é o de propor um manual com garantias para formação ideal de um contador de histórias, que por estar em São Paulo hoje eu observo mais de perto. Mas de reunir em um só texto procedimentos que de fato potencializam o estímulo à imaginação e proporcionam uma comunhão entre narrador e interlocutor através da história. Um texto em que colegas da área possam perceber a relevância da preparação, através do qual possam consultar e conhecer estratégias e sejam estimulados a estudar mais.

Desta maneira, no Capítulo 1, apresento algumas pesquisas importantes a respeito de um tipo de contação de histórias reconhecível no Brasil hoje, após um movimento *de renovação do conto* iniciado na França. A investigação tem como ponto de partida os estudos de Regina Machado e Gislayne Avelar Matos sobre os fundamentos teóricos, práticos e poéticos da narração, em paralelo a bibliografia de referência para o ator - a fim de perceber possíveis associações entre elas, que são as pesquisas de Matteo Bonfitto e Cassiano Quilici já citadas.

Nos Capítulos 2 e 3, a dissertação se debruça sobre a reflexão as entrevistas com narradores orais de trajetória consagrada, residentes em São Paulo, mas de diferentes percursos – que estudaram e trabalharam com teatro ou que não passaram por essa formação: Ana Luisa Lacombe, Giba Pedroza e Simone Grande. As entrevistas estão registradas na íntegra nos Anexos à dissertação. A exigência de selecionar uma mostra pequena de narradores a serem interpelados poderia por um lado limitar a pesquisa, uma vez que mesmo entre os profissionais brasileiros atuais há grande variedade de performance. No entanto, a qualidade do trabalho dos profissionais escolhidos, seu histórico de reconhecimento e premiações, por outro lado, legitima e impulsiona este texto. Cada um deles trabalha como contador de histórias profissional há mais de dez anos, tendo circulado pelos mais diversos cenários: escolas, hospitais, bibliotecas públicas, empresas, clubes, etc; sendo hoje, inclusive, ministrantes de palestras, *workshops* e cursos por dezenas de cidades brasileiras. Ana Luisa, Giba e Simone contaram histórias para ouvintes de todas as idades, tem publicações em livros e material audiovisual disponível na internet.

Por fim, são feitas algumas Considerações Finais sobre as opções de formação do contador de histórias profissional artístico hoje, a parceria teatral e outros caminhos. O teatro

certamente não é imprescindível para o sucesso de uma apresentação, mas pode trazer alternativas muito úteis. Exercícios para a interação com a plateia, para o improviso na cena e sobre o estudo do texto, comuns no trabalho do ator, permitem que o narrador potencialize o encontro afetivo com a plateia, seja capaz de criar sem comprometer a essência do conto, munir-se de palavras-chave e dominar o roteiro de ação. Além disso, ler a respeito da narração oral artística, assistir a colegas contadores, discutir, mas principalmente apresentar-se e praticar a contação em auto-revisão: esse processo se revela para mim como um caminho de formação do narrador muito pertinente. Narrador que se profissionaliza e especializa com o passar do tempo, lapidando o canal que é, de acesso do interlocutor até a narrativa.

Capítulo 1: O contador de histórias profissional brasileiro

Para conhecer o contador de histórias profissional brasileiro, neste texto sinônimo de arte narrador profissional, narrador urbano e contador contemporâneo, se faz relevante conhecer a sua prática através da arte da oralidade, diferenciá-lo de contadores de histórias tradicionais ao redor do mundo, e conhecer ao menos minimamente o seu histórico.

Richard Bauman (1940 -) é um consagrado folclorista e antropologista americano cujos trabalhos lhe concederam prêmios diversos em universidades de Indiana, Michigan e Texas, nos Estados Unidos, por seu legado de publicações sobre História, Memória e Linguagem. A partir de uma citação de Herder, Bauman realiza uma reflexão em seu livro *Story, Performance and Event*: “the oral literature of a people was both the highest and truest expression of its authentic national culture and the appropriate foundation of its national literature”². (HERDER apud BAUMAN; p. 1, 1999)

A partir deste enunciado surge uma reflexão sobre a expressão literatura oral, cujos termos aproximam o que é para ser lido do que é para ser falado. Segundo Luís da Câmara Cascudo, na obra *Literatura Oral no Brasil*, de 1984, a denominação teria duas fontes: uma exclusivamente oral, como as adivinhações, lendas, cantigas de rodas e, como segunda fonte, a reimpressão de livrinhos antigos de origem ibérica que registravam episódios antigos da cultura popular. (CASCUDO, p. 24, 1984) No entanto, a recorrência da expressão a ampliou consideravelmente; literatura oral ainda é referência ao universo de contar histórias, mas hoje independentemente de sua fonte. No contexto desta pesquisa, passa a ser entendida como um sinônimo de arte da oralidade.

Há longas discussões a respeito deste tema – o próprio Cascudo na mesma obra a coloca em questão como uma estratégia para manter a memória de um povo. Apesar disso, de maneira geral, quando se quer saber a respeito da História de uma época, de acordo com o que se vê nas escolas, volta-se a citações bibliográficas, a ilustradores consagrados, a objetos colecionados, ao registros folclóricos, mas “a literatura oral é como se não existisse”. (CASCUDO, p.27, 1984)

Em qualquer agrupamento humano sob a mais rudimentar

² A literatura oral de um povo é ao mesmo tempo a maior e mais verdadeira expressão de sua autêntica cultura nacional e a própria fundação de sua literatura nacional. (Tradução minha)

organização, a memória coletiva (será) de duas ordens de conhecimentos: o oficial, regular, ensinado pelo colégio dos sacerdotes ou direção do rei, e o não-oficial, tradicional, oral, anônimo, independentemente de ensino sistemático porque é trazido nas vozes das mães, nos contos de caça e pesca, na fabricação de pequeninas armas, brinquedos, assombros. (CASCUDO, p. 30, 1984)

As pesquisas sobre o folclore, que muitas vezes permitem encontrar escritos sobre narrativas orais e outros costumes, são importantes por apresentarem um registro desse patrimônio. No entanto, seus documentos, muitos até anônimos, têm limitações para o registro dos saberes não-escritos, e muito da arte da oralidade, das expressões faladas, cantadas, ouvidas e gesticuladas, do modo de viver, podem ser perdidos se não há uma preocupação em passar adiante também esse material. Material que tem um caráter mais de experiência do que de informação: a literatura oral pode ser uma via de acesso ao imaginário, a uma tradição. Tradição como “conhecimento popular ágrafo ou notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservada em memória”. (MORAIS apud. CASCUDO, 1984, p. 29). Apesar de muitas vezes insubordinada à cultura oficial, a arte da oralidade colabora para recuperar as manifestações populares, constantes em movimentos, como as orações, os mistérios, adivinhações, as brincadeiras, as músicas e as danças, ou as histórias de um modo geral.

Denuncia, no simples enunciado, todo um depoimento moral e fiel de civilização real e própria, pormenorizando a mentalidade do grupo, da família ou da sociedade, organização, sistema de castigar e premiar, combater e manter-se, a situação dos elementos componentes em face do amor ou da fome, direito do rei, do pai, do chefe, do estrangeiro, do soldado, do trabalhador. (CASCUDO, 1984, p.190)

O sujeito que pratica a arte da oralidade, é possível que queira apenas recontar uma história que foi lida, proposta por determinado escritor; pode ser que esteja disposto a rever o que ouvia de sua comunidade ao simplesmente lembrar-se de um conto; pode também apenas contar uma história inventada por ele, a partir de seu repertório de vida, entre tantos outros objetivos. Porém, dentro desta área do conhecimento, é possível fazer um recorte ainda mais específico: o de observar esse sujeito responsável pela narração, percebendo as particularidades entre o narrador tradicional e aquele que faz desta arte da oralidade o seu ofício - afinal se o seu enunciado pode ser revelador de “todo um depoimento moral”, é grande o seu poder mas também a sua responsabilidade.

O narrador oral ou o contador de histórias são sinônimos de um tipo de artesão de

palavras que existe no mundo todo, com perfis bastante variados. Do continente africano originam-se os *griots*, grupo de guardiões da tradição que orientam suas comunidades através das histórias. São bastante respeitados na estrutura social de suas comunidades por serem capazes de através das palavras aconselhar. Segundo Gislayne Avelar Matos (2005, p. 93), há três tipos: os músicos, os embaixadores e os genealogistas, que, autorizados a terem duas línguas, procuram atenuar conflitos da esfera familiar à política. São formados ao longo da vida, como os *jelis*, que são aqueles que já herdam este papel no nascimento. Segundo o *griot* Toumani Kouyaté, por ocasião de suas palestras em Fevereiro de 2014 na sede da Companhia Tugudum em Campinas, mesmo os *jelis* passam por uma preparação de mais de 60 anos para desenvolver sua função – “embora o tempo não exista n’África”. (FROBENIUS apud CASCUDO, 1984, p.163). Em outras palavras, a noção de tempo nessas comunidades é muito particular - o que de fato acaba por refletir diretamente sobre seu discurso. Não há pressa para narrar uma história: há respeito pela demanda de tempo que o contar exigir, descomprometendo sua duração a um horário de relógio que possa ser previamente estabelecido. O ritmo das palavras está antes ligado ao propósito de sua mensagem do que a uma possível partitura ensaiada.

Mas dentro da cultura africana, *griots* e *jelis* estão longe de ser os únicos detentores de saber, já que a cultura da tradição oral traz “ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre permite remontar à Unidade primordial”. (HAMPATÉ BÁ, 2010, p.167)

Todos os cidadãos, em todas as idades, parecem ter assim contato direto com a narração oral, que é muito respeitada e ouvida por toda a comunidade, dos rituais sagrados às festas e comemorações.

Da cultura islâmica, por sua vez, derivam os *sufis* ou sufistas, narradores que também através da arte da oralidade e com metáforas procuravam propagar e difundir valores, conselhos, ensinamentos. Literatura oral que tratava à princípio de sua religião, discorrendo sobre sua fé, mistérios e sobre o auto-conhecimento. Mas seus contos ganharam adaptações em vários idiomas, ainda que em sua origem alguns deles fizessem uma referência mais direta a Alá, o seu Deus. Assim, o narrador oral aparece pelo mundo exercendo múltiplos papéis, além de ser assunto para muitos tratados. Dentro do Brasil, um país tão extenso, a função de contador de histórias existe em grande variedade de perfis.

Há por exemplo o professor de educação infantil que conta histórias para seus alunos

estimulando a leitura e a alfabetização. Há o radialista que conta anedotas em seu programa a fim de trazer humor ao seu ouvinte. Há o voluntário hospitalar cujo emprego pode ser em diversas áreas, mas através da narração oral ele leva distração aos enfermos. Num país de extensão tão imensa, no qual o território rural é vasto apesar do crescimento urbano acelerado, ainda está presente o contador de histórias tradicional. Este contador é aquele cujos causos foram ouvidos, vividos ou imaginados por ele e são recontados sem o compromisso de um acabamento formal, um discurso polido ou bem ensaiado. Seu público são parentes e colegas que em ocasiões diversas se aproximam e tem a chance de ouvi-lo espontaneamente contar. Não que em seu discurso não haja uma estética – é só que ela costuma ser mais intuitiva, de uma aprendizagem informal ao longo da vida, sem um compromisso profissional.

Na apresentação do arte narrador, ainda que a palavra e a voz sejam principal canal e conteúdo, há uma série de elementos que podem passar pela sua avaliação, como o cuidado com o gesto, cenário, música, indumentária. É possível afirmar, como aponta Bauman na Introdução da mesma obra já citada, que “³Every performance will have a unique and emergent aspect, depending on the distinctive circumstances at play within it”. (BAUMAN, p. 4, 1999)

No entanto, entre o inesgotável leque de apresentações possíveis de uma mesma história, contada por diferentes narradores ou mesmo por um único sujeito, é fato que a responsabilidade da narração está naquele que se propõe a fazê-la. Não que ele tenha sobre a recepção da história algum poder – cada espectador terá com o conto uma relação específica –, mas o compartilhamento do conto exige cuidado para que sua essência não seja descontroladamente distorcida ou perdida.

Entra em pauta a formação do contador de histórias, especificamente do narrador profissional, ou as maneiras como se prepara para o seu ofício. Aquele que se dispõe a ser um artista da oralidade, a montar sua mostra a partir dos contos, a apresentar-se para determinada plateia, na maioria das vezes remuneradamente. Dentro de um único país como o Brasil há enorme diversidade de performances mesmo entre os profissionais da área, e uma amostra pode ser feita a partir da trajetória de contadores de história cujo perfil exponencial na área torna relevante conhecer sua trajetória. Mesmo que residentes numa única cidade, neste caso, em São Paulo, ou numa mesma época, como na atualidade. Este

³ Toda performance terá seu único e emergente aspecto dependendo de suas circunstâncias (Tradução minha)

profissional é um artista, cuja criatividade, autoria e poesia particularizam sua performance das demais. “⁴My entire concern is to help to illuminate and celebrate oral narrative for the artful accomplishment that it is”. (BAUMAN, 1999, p.X)

A análise de fazer artístico pode ser feita a partir de qualquer um dos componentes: estrutura textual, tema e enredo narrado, ou o evento da narração, para investigar as necessidades de um narrador - mas sempre, nas palavras de Francisco Assis de Souza Lima (1985, p.9), sem perder de vista a relação com o público, a relação entre a comunidade narrativa, fundamental para que a contação seja efetiva. Comunidade narrativa cuja estrutura, mesmo no Ocidente, variou ao longo do tempo e, mesmo num recorte temporal a partir do século XX, teve momentos de enfraquecimento e de valorização até culminarem na narração contemporânea.

1.1 A Contação de Histórias a partir do século XX

Antes de observar a fundo o sujeito narrador na atualidade, uma retrospectiva ajuda a compreendê-lo de maneira mais ampla, não só dentro do contexto brasileiro, mas a partir de um histórico ocidental. Isso porque para esta pesquisa, contar histórias é uma prática ligada à essência da expressão humana: o diálogo para troca de informações e experiências é espontaneamente humano – o desejo simples de comunicar-se é sabido desde um tempo imemorial. Mas se é certo que a tradição de contar histórias nunca desapareceu das manifestações de comunicação entre os homens, nem tampouco entre práticas artísticas, é fato que durante um tempo considerável perdeu força por razões múltiplas.

Walter Benjamin (1892-1940) em seu texto *O Narrador* propõe um raciocínio que explica algumas das razões para uma aparente decadência da narrativa oral. Diagnostica uma sociedade carente de narradores. Entre os principais pontos para a perda de sua força como forma de comunicação estariam: o surgimento do romance que – individual e associado ao livro – se afasta da relação da tradição oral do narrador com seu ouvinte; o apelo à informação – a sociedade passa a se interessar mais por fatos verificáveis, sem mistérios, de coisas que a cercam; e a escassez de experiências – apontando que desde o retorno dos soldados dos campos de batalha há uma certa incomunicabilidade de

⁴ Minha preocupação é ajudar a iluminar e celebrar a narração oral pelo acontecimento artístico que é (Tradução minha)

experiências.

Esse último argumento é o mesmo que o autor esmiuçou em texto anterior da mesma coletânea *Magia e Técnica, Arte e Política*: “Experiência e Pobreza” (BENJAMIM, 2010, p.114). Para ele, a linguagem não sofreu uma renovação técnica, mas sim uma manipulação a serviço da luta e do trabalho – muito mais descritiva do que sugestiva de fantasias ou reveladora de intimidades. A palavra de compartilhamento se torna rara ou, como ele mesmo coloca: “como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”. (BENJAMIM, 2010, p.198). Experiência em duas noções particulares: *erfahrung*, que se relaciona ao coletivo, a um temporalidade comum a várias gerações, numa tradição compartilhada; e *erlebnis*, que se relaciona ao indivíduo, a sua vivência pessoal. (GAGNEBIN apud MATOS, 2005, p. 94) Essa mesma ideia é registrada por Jean-Claude Carrère em sua pergunta ao neurologista Oliver Sacks sobre o que, do ponto de vista do médico, seria um “homem normal”.

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

Para Benjamim, em sua época, o homem perdera a habilidade de falar sobre sua própria história, sobre sua trajetória em seu coletivo.

Benjamim em *O Narrador* discorre ainda sobre o quanto perde força então a figura do narrador conselheiro, uma vez que nem sobre si consegue aconselhar, orientar. A narrativa, que para ele tem natureza utilitária, seja para ensinamentos morais, sugestões práticas, provérbios, ou normas de vida, é deixada de lado.

O surgimento da escrita também em certa medida enfraqueceu a responsabilidade utilitária da narrativa oral de preservar memórias, uma vez que o registro escrito garantia a permanência de uma versão do enredo. A tradição oral do contar passou a dividir lugar com a leitura de documentos, a surpresa do cinema, a escuta do rádio, o assistir da televisão, e outras mídias.

As experiências de relação que se davam no encontro de narrador e interlocutor compartilhando vivências são evitadas. A Deusa Reminiscência e a Musa Rememoração (BENJAMIM, 2010, p. 210) perdem poder em relação à Informação que é Guerreira e impõe os fatos em detrimento do fantástico. E promove um outro tipo de reação. Se na sociedade

burguesa os bibelôs e as franjas superlotavam um cômodo e não deixavam espaço para nenhum tipo de criação, a sociedade moderna se vale do vazio, do aço e do vidro para descansar da exaustão de imposição de notícias, imagens, ideias. A narração perde força porque o homem se cerca de fatos, quer certeza e segurança, se afasta do exercício da imaginação. Está ocupado em decorar todos os dados para sua vida profissional e industrial, que é urgente e que não tem tempo para saber das novidades que traz um marinheiro comerciante ou as lembranças que tem um agricultor sedentário. (BENJAMIM, 2010, p.199)

Os textos são de 1936 e 1933, respectivamente, mas têm sua atualidade. Principalmente no que diz respeito à escassez de experiências. Basta dar uma olhada nos programas de televisão, disponíveis na grande maioria das casas ocidentais. Muitos tratam de programas de viagem, de compras, *shows* transmitidos em tempo real. Ao assistir a experiência do outro, que não é sua, o espectador em alguma medida se satisfaz. Mesmo não tendo vivido a experiência de ir até lá, adquirir o objeto, ter a emoção de estar em determinado evento, sente-se satisfeito. Tudo o que se vive hoje parece ser intermediado, daí o termo pobreza ser pertinente para esse tipo de experiência intermediada por aparelhos eletrônicos.

Na França, em meados de 1940, no entanto, por razões políticas e sociais, entre artistas e pesquisadores profissionais surgiu o desejo de se debruçar sobre conceitos como identidade e cultura popular, sobre possibilidades de inserção de questionamentos no meio escolar e sobre o potencial de comunicação a ser desenvolvido a partir desse tema. Mas foi trinta anos depois, na década de 70, num movimento conhecido como *renouveau du conte*, que a arte de contar histórias conquista o seu espaço nos centros urbanos e no meio intelectual através de uma campanha pela revalorização das culturas fundamentadas na tradição oral.

Bruno de la Salle (1943-), poeta e dramaturgo, cujo nome está entre os principais líderes do movimento, ao participar do Festival de Avignon em 1969, conta histórias e faz tão grande sucesso que passa a se apresentar como convidado por toda a França. O Festival, o mais antigo e entre os mais prestigiados do país, cuja primeira edição aconteceu vinte e dois anos antes, permitiu grande visibilidade sobre este trabalho. Percebendo a importância da recuperação da narrativa oral, em 1972, em Genebra, lança oficinas para contadores de histórias e reavê essa arte para artistas das mais diversas áreas. Será Salle também que, anos mais tarde, após promover o trabalho dos contadores, conquistando plateias e

estudiosos, quem fundará o CLIO (Conservatório Contemporâneo de Literatura Oral). Catherine Zarcate⁵ e Pépito Matéo⁶ fazem parte da primeira geração deste movimento e são membros ativos dos congressos internacionais que vieram a colocar orientais e griôs em diálogo. Bruno de la Salle, em certa medida, assim, dentro deste movimento de revigoração da cultura popular, traz à tona a narração oral: mas nos centros urbanos, em espaços como teatros, auditórios e cursos, ela se modifica e reaparece com propósito profissional artístico (MATOS, 2005).

A atriz Ligia Borges (1983-) no livro *A arte de Contar Histórias* (2010, p.71), no capítulo “O valor da narrativa na pós-modernidade”, faz uma recapitulação histórica do pós-guerra, num período após 1950, quando aponta um novo ápice de sucesso da narrativa. De forma breve, em resumo, Borges sugere que, com o fim das guerras, alguns países passaram um bom tempo dedicados a sua própria reconstrução e a seu próprio reabastecimento. Superada essa fase, foi possível investir no supérfluo e no desenvolvimento tecnológico. A investida seguinte se deu nos instrumentos de comunicação, como no aprimoramento dos sistemas de rádio, imenso avanço na qualidade dos telefones, e mais adiante até mesmo com a diminuição do tamanho de aparelhos celulares, o aumento da velocidade dos sistemas de computadores, o incrível alcance das redes de tv, com vídeo em HD. Um desenvolvimento que caminhou para a acessibilidade, tentativas de fazer com que todo indivíduo tivesse seu telefone, sua própria máquina eletrônica e estivesse sempre conectado. Mas, como já previa Zygmunt Bauman no seu texto *Globalização – As consequências humanas* (Jorge Zahar Editor, 1999), a conexão entre massas criou um tipo de competitividade tão violenta que os indivíduos tenderam a se proteger, a se isolar. O que tinha tudo para ser uma grande e nova rede de comunicação reverteu-se em redes sociais *online* pelas quais as pessoas se encontram, mas raramente ao vivo, raramente realmente olho no olho.

A solidão moderna ou o distanciamento, para Borges, provoca uma onda de carência pela coletividade, pela companhia, e as oportunidades de encontro e partilha passam a ser mais procuradas: os estádios de futebol ficam lotados, as Igrejas ganham público, as

⁵ Catherine Zarcate é francesa e contadora de histórias profissional desde 1979. É reconhecida internacionalmente pela excelência de suas histórias e pelos cursos que ministra por todo o mundo. Na edição do Encontro Internacional de Contadores de Histórias – Boca do Céu, em São Paulo, 2012, ofereceu o curso *A oralidade a partir do ritmo*.

⁶ Pépito Matéo é ator e contador de histórias francês e pesquisa essas duas artes dentro e fora da Universidade. Em sua carreira profissional estão espetáculos, artigos e discografia de reconhecimento internacional.

passeatas reúnem desconhecidos. As pessoas querem voltar, em certa medida, a comungar de experiências coletivas; aos poucos passam a se lembrar que ouvir histórias é uma dessas situações. Esta é a mesma ideia que o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, em seu texto *A restauração da narrativa* (2001), traz em outras palavras: hoje em dia há uma grande ansiedade propagada. Pelo lançamento seguinte, pela novidade maior, pelo ineditismo surpreendente. Toda essa expectativa e competição são cansativas porque infinitas, e a carência pelo aqui e pelo agora assim se revela. Como argumenta Abreu, houve uma mudança do tempo em que as casas coloniais não eram trancadas, mas abertas e disponíveis para os visitantes, em comparação ao tempo moderno, em que grandes portões e muros isolam o domicílio do visitante. Uma mudança que teria acontecido em paralelo a mudanças no imaginário, com uma comunicação que passou a ser nesse aspecto mais distanciada. A narrativa de um modo geral, o contar histórias coloca, no momento presente, os envolvidos em situação de encontro de memórias e de imaginação, no aqui e no agora mais próximos. A expressão “restauração da narrativa” se torna assim semelhante a ideia de um movimento de revigoração e reconhecimento do valor da narrativa, e não referente a uma ideia de conserto ou reforma. Contar histórias é um jogo real que, se for bem sucedido, será levado adiante. A tendência é que a história seja recontada espontaneamente pelo ouvinte para outros colegas, não só resgatando a memória, mas fazendo do ouvinte um novo narrador, numa progressão geométrica que tenderia ao infinito. A narração oral profissional artística passa a ser procurada com mais frequência para diferentes eventos.

Regina Machado, contadora de histórias há mais de trinta anos, professora doutora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, criadora e curadora do Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu, publicou em seu livro *Acordais* (2004) alguns elementos que avalia como pressupostos da arte de contar histórias. Sua obra é referência para estudiosos da contação de histórias por iluminar de forma didática e pioneira algumas questões sobre esse saber-fazer, que até então não haviam sido discutidas em publicações nacionais. Contar histórias é trazido por ela como um assunto a ser revisitado inclusive dentro da Academia. Sobre a relação do mundo moderno com a contação de histórias, logo no início do seu texto comenta:

Não se trata de negar ou fugir da dura realidade, do medo ou da impotência. Experimentam (contadora e ouvinte) a si mesmas em outras possibilidades de existir, além do medo. É nesse caos do começo do milênio que a imaginação criadora pode operar como a possibilidade humana de

conceber o desenho de um mundo melhor. Por isso, talvez a arte de contar histórias esteja renascendo em toda parte. (MACHADO, 2004, p.15)

No Capítulo I, “Paisagem Vista da Janela”, complementa sobre um desejo humano de ressignificar suas relações para além da oposição certo-errado, recompensa-castigo, para além da obediência a padrões e convicções, de ampliação da imaginação e das possibilidades:

Nunca, como hoje, o ser humano teve tanta necessidade de transitar compreensivelmente pelo mundo “além das aparências”. (...) O sentido (das histórias) está além das aparências, em pistas que se ocultam em um determinado tipo de árvore, na beleza do sol levante, no perfume de certo conjuntos de flores douradas, na fumaça que vem da chaminé de uma cabana perdida no meio da densa floresta. (MACHADO, 2004, p.25)

O número de cursos para contadores de histórias, o número de contações de histórias em eventos das mais diversas naturezas nos últimos vinte anos no Brasil (festas de aniversários, programas de auditório, lançamento de livros), o número de encontros com este tema apenas na região sudeste (mais de vinte eventos anuais de grande adesão, entre regionais e internacionais), e mesmo o surgimento do *Storytelling* Empresarial⁷ (quando a narração de histórias vira ferramenta motivacional, de marketing e vendas), aponta para uma concordância e pertinência dessa hipótese de Borges.

1.2 A literatura infantil e a contação de histórias

Indígenas, portugueses e africanos tiveram suas contribuições na composição do que se considera Literatura Oral no país, mas foram apenas os primeiros coautores - porque muitas outras nacionalidades se somaram a esse mosaico que é o imaginário brasileiro. Sílvio Romero (1851- 1914) constatou que uma história ouvida por ele no Rio de Janeiro, numa narração pretendida inédita por um analfabeto, já tinha sido fixada em página literária numa anedota anterior espanhola (CASCUDO, 1984, p. 17). Luís da Câmara Cascudo dedicou a maior parte da sua vida ao estudo dessa arte da oralidade no Brasil, mapeando desde pequenas variações regionais de um único personagem, até propondo uma

⁷ Muito difundido na Inglaterra e nos Estados Unidos, o conceito de *Storytelling* chegou recentemente ao Brasil e hoje já é estratégia de treinamento de comunicação e publicidade de muitas empresas como a Natura, Nestlé e Nextel. Grandes referências sobre o tema são Rolf Jensen, na obra *The Dream Society*, e Martin Lindstrom, com seu livro *Brand Sense*.

classificação geral dos contos tradicionais. Suas observações acompanham e expandem as de Romero, e questiona:

Ouve-se uma sugestão para o castigo do vilão, a crítica impiedosa às moças cuja vaidade as fez malvadas. Teríamos recebido dos negros africanos essa participação? Existe ela em Portugal, entre as crianças, como nos Estados Unidos e Espanha. (CASCUDO, 1984, p. 36)

Esta parcela da cultura popular, que por vezes se confundia com versões encontradas nos livros cultos que circulavam entre os intelectuais da época, mereceu atenção de mais estudiosos dessa geração. Monteiro Lobato (1882 -1948) é outro notável precursor na questão de registrar a literatura oral.

A prática de transcrever contos da cultura popular oral é antiga, vem de Homero, que escreveu *Ilíada* e *Odisséia* a partir de histórias faladas. Na Idade Média, em rituais sagrados nos templos ou em números nômades e profanos de apresentações de rua, os contos eram frequentemente declamados. No século XVII, Charles Perrault recolhe um material guardado pela memória do povo e resulta em *Histórias ou contos do tempo passado com suas moralidades: contos da Mãe Gansa* – primeiro núcleo da literatura infantil ocidental. No século XIX são os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm quem recolhem antigas narrativas maravilhosas da tradição oral, germânicas e de outras fontes, e as publicam. Depois deles, é Hans Christian Andersen quem compila e compõe mais de 200 contos com o título geral *Eventyr: contos*, dos quais cerca de 50 chegaram à atualidade em versões alemãs, francesas, espanholas, italianas, etc. (VIDAL; org. Lacombe, 2013, p.27)

Essa literatura, escrita, oriunda de tradições orais, serve de berço tanto para Cascudo quando para Lobato, que recolheram por sua vez outras histórias, ouvidas no Brasil, e produziram acervos consultados até hoje por leitores iniciantes a acadêmicos. Lobato, em meados de 1920, lançou *A menina do narizinho arrebitado*, literatura infantil escrita de forma brasileira. Caprichoso no trato da oralidade e na criação de personagens-crianças, o paulista trouxe um enredo popular através das aventuras da família do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, e seu rastro foi seguido a partir daí por uma série de outros escritores da literatura infantil.

A narrativa oral assim foi, principalmente, recuperada por autores de livros. Obras que com o passar do tempo se digiram ao público infantil – muitos livros infantis são compilações de histórias populares. Esse resgate do contar histórias tinha no início muitas

vezes apenas o intuito de incentivar o hábito da leitura – o que explica a razão pela qual as crianças foram convidadas a serem ouvintes, para serem estimuladas desde pequenas a serem também leitoras. Mas logo se percebeu que a experiência do contar para estimular a leitura, proporcionava uma experiência de estímulos muito mais complexa, colocando em pauta os valores mais profundos e os assuntos mais corriqueiros através da imaginação. Além de incentivar que as histórias ouvidas fossem não só lidas, mas recontadas oralmente. Promovia um tipo de encontro muito particular entre os contadores e a plateia infantil. Afinal, milhares de pessoas de culturas diversas repetiram e reformularam os contos até que eles chegassem aos filtros dos autores que as publicaram, e obviamente estão carregadas de vidas. O que era contado, e assim ouvido, não só convidava a novas leituras, mas a contar novamente.

Os contos milenares são guardiães de uma sabedoria intocada, que atravessa gerações e culturas; partindo de uma questão, necessidade, conflito ou busca, desenrolam trajetos de personagens exemplares, ultrapassando obstáculos e provas, enfrentando o medo, o risco, o fracasso, encontrando o amor, o humor, a morte, para se transformarem ao final da história em seres outros, diferentes e melhores do que no início do conto. O que faz com que nós, narradores, leitores e ouvintes, nos vejamos com outros olhos. (...) A escuta e a leitura de contos tradicionais pode nutrir, despertar, valorizar e exercitar o contato com imagens internas, abrindo possibilidades para que as questões estejam enraizadas no sentido de perguntar. (MACHADO, 2004)

Dessa forma é possível observar que as histórias contadas a partir da leitura dos livros, tinham nos contos de fadas, nos contos populares e nas epopeias grande parte do seu repertório, o que completava um ciclo: oralidade-escrita-recuperação da oralidade. A inspiração vinha nas compilações de Perrault, Grimm e Andersen, justamente os recolhedores de materiais orais.

Com Lobato e os escritores brasileiros que o seguiram houve uma dinâmica circular parecida de oralidade-escrita-recuperação da oralidade. Vários dos seus livros publicados, que depois foram lidos e recontados por narradores, partiram de contos de origem na tradição oral popular, como é o caso das personagens do folclore lara e Saci-pererê, ou de outros contos que Cascudo arrisca serem possíveis de agrupar entre doze classificações. De acordo com sua obra *Contos Tradicionais do Brasil* (1967), são contos de encantamento, de fadas, de exemplo, de animais, facécias, etiológicos, de demônio logrado, de adivinhação, de natureza denunciante, acumulativos, da morte e da tradição. Os contos tradicionais orais

passavam à literatura escrita e reapareciam com nova configuração: ora para serem lidos, como entre professores, ora para serem preparados e recontados por contadores de histórias profissionais artisticamente oralmente.

Ao escreverem fazendo um trato brasileiro com a palavra, os autores nacionais atraíam ainda mais os narradores orais artísticos, tanto pelo imaginário que propunham, quanto pelas expressões acessíveis de serem pronunciadas. Ziraldo (1932-), Ruth Rocha (1931-), Sylvia Orthof (1932-1997), Eva Furnari (1948-), Ana Maria Machado (1941-), Maria Clara Machado (1921- 2001), Lygia Bojunga (1932-) são alguns dos escritores de literatura infantil brasileira que continuam a sequência iniciada por Lobato – não têm seus livros apenas lidos silenciosamente e individualmente, mas frequentemente narrados oralmente pelos contadores de histórias profissionais.

Ainda que a leitura em voz alta ou mediação de leitura tenha bastante diferença em relação a uma história que é preparada para ser contada sem o livro, aqui ambas são aproximadas no sentido de animar a história, torná-la palavra de compartilhamento entre várias pessoas, indo além do acesso individual e silencioso à obra escrita.

Se escolhi um bom livro e o terei em mãos, vou lê-lo. Isso é meio caminho andado no quesito de qualidade de texto. Ele está definido, e só tenho que transmiti-lo de forma envolvente e clara. (...) Contar de boca requer um pouco mais de dedicação. É necessário ensaiar e repetir algumas vezes para ter segurança no texto. (LACOMBE, 2013, p.53)

Apesar dos estudos sobre uma perda, ou diminuição da presença da contação de histórias no dia-a-dia das pessoas, como analisa Walter Benjamin, é fato que não houve o desaparecimento do contador de histórias tradicional ou daquele que, nas palavras de Roberto Carlos Ramos (1965-),

aquele que ouve alguma coisa, alguém fala alguma coisa para ele, ele já está recontando, porque ao ouvir ele criou uma estrutura mental, gravou aquilo, e a partir do momento em que começa a contar ele está nada mais que descrevendo o que está registrado na mente dele. (MATOS, 2005, p.102)

Hoje em dia, porém, além do contador de histórias tradicional, aquele que narra a partir dos contos que ouviu, como causos familiares, uma figura que remete a um ambiente rural, existe um contador de histórias profissional que dele se diferencia. Essa diferenciação do artista que se dispõe a contar histórias como ofício é relevante, porque são estes

narradores, de centros urbanos, aqueles que se destacaram na França após a *renouveau du conte*.

Simone Grande em seu capítulo “A Narração de histórias e o teatro: a busca de uma arte sensível” incluído no livro *Teia de Experiências* (org. LACOMBE, 2013, p.43), escreve:

O contador de histórias contemporâneo busca entender o que é esse ato de narrar, apropriando-se da oralidade pela literatura escrita, fazendo uma transposição. Trilhando um caminho inverso do do contador de histórias tradicional, que aprendia o ofício desde pequeno na relação com outros artistas e artesãos de sua comunidade.

Tanto os contos de fadas de obras estrangeiras quanto a literatura brasileira, ao terem sua inclinação para a oralidade, passam a servir de repertório para estes narradores orais, cujo movimento no Brasil cresce em duas camadas. Como nova possibilidade de evento artístico, na escola, na empresa, no hospital ou numa festa, até para mais tarde, como aponta Borges, também num reconhecimento da contação de histórias como um momento propiciador de encontros que colocam narrador e interlocutores em relação.

Se a recuperação da narração oral tem algum impulso a partir da literatura, não é de se estranhar que um importante movimento de narradores orais artísticos tenha surgido especialmente em bibliotecas. Alice Bandini, que integrou por dez anos a equipe de programação cultural da Coordenadoria do Sistema Municipal de Bibliotecas de São Paulo, traz um panorama sobre contar histórias que esclarece esse movimento de renovação do conto. Segundo ela, a maior procura pelos cursos de formação para contadores de história em São Paulo, uma das maiores cidades brasileiras, referência como pólo de atividades culturais e educacionais com estendida rede escolar e acadêmica, remonta ao fim da década de 1980 e início da década de 1990 (Bandini; org. Lacombe, 2013, p.9), quando a atividade a Hora do Conto passou a fazer parte da agenda das bibliotecas infanto-juvenis paulistanas. As histórias que estavam nas prateleiras eram compartilhadas por funcionários dos acervos para frequentadores ora a partir da leitura em voz alta, ora através da narração. Após variadas condutas administrativas do departamento organizador a respeito dessa prática, em 2005 surge a ideia do Festival A Arte de Contar Histórias, quando é criado também o Sistema Municipal de Bibliotecas. Foi a sequência desses fatos que em 2007, ocasião também da inauguração da biblioteca Temática em Contos de Fadas no Tatuapé (São Paulo), que a mesma Alice Bandini pôde sugerir e criar o primeiro curso formal para formar contadores de histórias, com duração de 60 horas, recebendo apoio das bibliotecas municipais.

À procura desses funcionários-narradores se somava a de professores e outros profissionais que buscavam material para fazer suas narrações. O objetivo era capacitar interessados em contar e em refletir sobre essa arte, sobre as relações da narrativa com os afetos, com o estímulo à leitura, com a cultura popular - e até hoje ele é oferecido. Numa das edições, mais de 400 inscritos disputaram as vagas do curso formativo e indicaram para a equipe de profissionais que ministravam as aulas e palestras a necessidade de estabelecer critérios mais definidos de seleção, pelo limite de vagas. A grande procura atestava o crescimento do interesse nessa área. Ana Luísa Lacombe, Giba Pedroza, Lilí Flor, Kelly Orasi e Simone Grande estão entre alguns nomes de convidados que ministraram cursos e se defrontaram com a diversidade de interessados em aprender a respeito. Professores, músicos, médicos, advogados, psicólogos, atores e muitos outros compuseram cada turma, com várias idades, com alunos oriundos de todo o estado.

Enquanto o curso para formação de contadores de histórias era oferecido na rede municipal de bibliotecas de São Paulo, tamanha era a procura por cursos, tamanha era a demanda por locais para contar e assim, ouvir histórias, que outros pólos com a mesma temática apareciam por toda a região. É o caso de lugares como a sede da Cia. Paideia; a sede do Grupo Sobrevento; a Casa da História, sede da Cia. Meninas do Conto; a Casa do Faz e Conta; entre tantos outros.

Chama a atenção, numa revisão mais minuciosa dos nomes que compõem as equipes e dos eventos que já foram recebidos em espaços como esses, o fato de o teatro aparecer tanto como origem da formação de alguns desses profissionais, como opção paralela às contações de histórias da programação desses pólos.

Vários contadores profissionais importantes no cenário atual são também atores, e muitas semelhanças entre eventos de narração oral e teatro são reconhecidas por eles. O espaço em que se apresentam para narrar, muitas vezes, tem o mesmo tipo de equipamentos usados em apresentações de peças teatrais, e o próprio formato história-ouvinte-narrador em muito se assemelha a peça-público-ator teatrais. Por outro lado, a regra não é geral: outros contadores tiveram sua formação por cursos de outros cunhos e trajetórias de vida às vezes sem referência ao teatro, com igual sucesso. Um contador de histórias não precisa fazer uma especialização acadêmica para pôr em prática a arte da oralidade, embora já exista curso superior com este foco⁸, ou um curso de interpretação.

⁸ É o caso do curso do qual faço parte de Pós-graduação *Lato sensu* A arte de contar histórias – abordagem

Pode aprender em cursos livres, caso deseje aprimorar-se, e em suas experiências práticas, ao longo de sua vida, com apresentações nos mais variados tipos de espaço (bibliotecas, livrarias, salas de aula, salões ou praças). Diferentemente de alguns espetáculos teatrais que preveem um formato de apresentação mais específico (o teatro para o “palco italiano” será bastante diferente do teatro “de rua”, por exemplo).

Um contador de narração oral tradicional, antíquíssima, precisava da combinação de um conto que fosse “velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios”, com um contador disposto e a fim de comentá-lo, para acontecer. (CASCUDO, Prefácio, 1967) No entanto, a contação de histórias profissional diferencia-se da narração tradicional também porque faz outras exigências, com um outro tipo de preparação, porque prevê ensaio, prevê uma concepção de estrutura cênica. Trata-se de uma outra linguagem artística, embora se assemelhe à tradicional em alguns pontos. Nessa manifestação artística, também é necessário um grande comprometimento com a história, o respeito ao ouvinte, inclusive por envolver afeto em todos os seus vetores – narrador com história, narrador com ouvinte, ouvinte com narrador, ouvinte com história. Mas principalmente, porque a proposta passa a ser análoga a um serviço que é prestado: a plateia que comparece ao evento para ouvir o narrador pode ser exigente. O narrador oral bem preparado, quando consciente do jogo de memória e imaginação que se dispôs a propor, poderá assim realizar o seu fazer de maneira mais responsável e eficiente.

1.3 Fortuna crítica especializada e possibilidades de aprendizado

Regina Machado traz em seu livro *Acordais* (2004), ainda que em vários trechos sua argumentação se direcione a um aproveitamento dessa prática pelos educadores dentro das escolas, o ensaio apresenta um panorama mais abrangente que contempla outros interessados nesse saber-fazer como ofício. Em sete capítulos que partem da escolha do conto à sua apresentação, a autora traz alguns pilares que podem ser entendidos como parâmetros para a formação de um contador de histórias artístico.

No primeiro momento, Machado propõe um “Estudo criador do conto” em três passos. O estudo da sequência narrativa – para compreensão sobre o desenrolar da trama,

o roteiro de ações –; o estudo da experiência dos climas do conto, ritmo e pulsação – uma análise sobre os lugares, adjetivos, advérbios, descrições, ênfases, preterições e nuances que vão qualificar determinada história, conferir uma respiração; e o estudo dos personagens – indagar sobre os agentes da trama para escolher como abordá-los, buscando tanto referências do texto quanto referências de cultura geral e da experiência pessoal do narrador.

No segundo momento, Machado aborda o que chama de bagagem do contador, ou os recursos que ao seu ver alimentam a ação do narrador oral que está com a história em mãos. No capítulo III coloca em questão a intenção do contador de histórias, o porquê contar: a intenção é o que move e dá sentido à experiência de contar histórias, apresentando uma perspectiva de que é este intuito do narrador oral que será definitivo para a qualidade de sua presença, que vai situar “a audiência numa determinada frequência de escuta”. (MACHADO, 2004, p.70)

Destaca a importância do ritmo da narração:

A cadência é o ritmo, a “respiração” do contador de histórias, em consonância com a respiração da história. Para poder acompanhar a cadência da história, é necessária uma disposição interna do contador, para deixar-se levar pela respiração, pela cadência, pelo fluxo da narrativa, modulando a voz, o gesto e olhar, de acordo com os diferentes “climas expressivos” que o conto propõe. (MACHADO, 2004, p.71)

A esses elementos a autora soma os recursos internos do contador: sua disposição de observação do que está ao seu redor com flexibilidade, percebendo que existem também imagens internas, que seriam as impressões e mistérios conhecidos ora através do silêncio para auto-escuta, ora através de expressões gestuais reveladas no encontro com o outro. A técnica viria então como um domínio desse instrumental listado, preparador dessa arte: a preparação geral do contador, a preparação para contar uma história específica e a preparação do momento de contar.

Machado continua seu passo a passo dissertando sobre outros elementos de preparação de uma narração, como decidir entre ler e contar sabendo suas diferenças. Perceber as condições do espaço físico onde se vai estar, considerando a acústica, o conforto, a visibilidade; escolher a maneira como se dará o início da apresentação, se o convite será, por exemplo, rimado ou cantado; se elementos de figurino, cenário e indumentária vão compor a história; se algum trecho do conto prevê determinada interação com a plateia.

Propõe que o contador de histórias, artista criador, poderia “passear com o olho virado”,

ou procurando enxergar as coisas para além de sua função utilitária. A partir da observação poética de utensílios simples, o contador poderá reconhecer em objetos triviais elementos cênicos que contribuirão para a narração da história, por exemplo, uma faca de cozinha pode ser reconhecida como uma espada, ou uma pena ser usada e manipulada como pássaro, se o artista estiver disposto a encarar a eficiência poética para animar objetos. Isso, apenas se o artista dispuser sua percepção à qualidade das formas, muito mais do que apenas para suas funções.

Machado, é importante citar, não escreve com a intenção de propor um manual para o contador, mas antes, segundo ela, escreve para que um “âmbito maior de pessoas, além das fronteiras da universidade, possa multiplicar e reinventar esse saber em sua vida e trabalhos diários.” (MACHADO, 2004, p.11). Seu estudo é sobre fundamentos teórico-poéticos, porque se debruça inclusive sobre aquilo que escreve como qualidade de um contador de histórias, que possibilita ao seu ouvinte “um passeio pela sua própria paisagem interna, enquanto passeia pela paisagem da história”. Nas palavras dela:

Podemos começar a pensar sobre essa qualidade dizendo que um bom contador de histórias vive um determinado “estado” que tem o efeito de produzir em quem o escuta uma experiência estética singular. (...) Podemos chamar esse estado ou qualidade do contador de histórias de um estado de presença. (...) Um bom contador de histórias, guiado pela ação interligada desses três fatores (intenção, ritmo e técnica), exercita habilidades pessoais – recursos internos –, combinadas com o amplo repertório de informações disponíveis – recursos externos –, enquanto vai polindo e conquistando, ao longo da vida, a qualidade da presença. (MACHADO, 2004, p.68)

Gislayne Avelar Matos é uma narradora e pesquisadora que, assim como Regina Machado, publicou a respeito da formação do contador de histórias. No caso de Matos, foram duas as obras que ajudam no estudo e análise do que é considerado hoje um pilar para o bom desempenho do contador. Idealizadora e coordenadora do projeto *Convivendo com Arte*, e coordenadora do curso de pós-graduação do IEC PUC-Minas, *Arte e Educação: da palavra oral à palavra escrita*, seus dois títulos a respeito da formação do narrador oral são *A palavra do Contador de Histórias* e *O ofício do contador de histórias*, em 2005 e 2009, respectivamente. São igualmente referências interessantes não só pela experiência da autora, mas por serem promotores de discussões e referências bibliográficas em variados cursos formativos da área.

No primeiro volume, como o próprio título sugere, a argumentação se volta à questão da palavra. Ainda que Matos faça comparações um pouco superficiais entre contar histórias e o

teatro (afirmando, por exemplo, que toda peça teatral tem o diretor como figura máxima e indispensável), e que conduza em vários momentos suas pesquisas para o lugar do contador de histórias na educação, traz aspectos importantes sobre a narração artística. É o caso por exemplo do pilar “investigar a palavra enquanto palavra”, no Capítulo 1, percebendo desde o seu “parentesco com a Palavra revelada, de natureza divina, até as peculiaridades da poética do estilo oral, que lhe são próprias”. (MATOS, 2005, p.3)

Matos sugere ao contador que valorize tanto os aspectos da origem daquela história (seu papel numa comunidade, seu nível de magia e sacralidade, sua função moralizante ou propositora de fantasias), como os aspectos referentes diretamente ao discurso (as particularidades da narração de um caso, anedota, piada, ficções orais, histórias lidas, o *modus operandi* de dizer cada material, sua sonoridade e vocabulário). Mais que isso, valoriza que a palavra a ser dita pelo narrador precisa tanto ser sua conexão com a história, manter sempre seu elo com a essência do enredo, como o veículo promotor da experiência do encontro com seus interlocutores, assim como os gestos, os objetos que serão animados e demais recursos que vier a escolher. A palavra tem uma grande responsabilidade no estabelecimento de vínculos: um termo evoca uma memória; uma entonação ou um ritmo revelam uma intenção, tem uma qualidade de energia.

Nas palavras de Matos:

O que chamamos de “palavra” do contador de histórias não é o conto em si, mas o resultado de uma relação muito particular entre contador e conto. (...) O conto é uma palavra viva e o contador, alguém que pode testemunhá-lo, pois foi escolhido por ele. (...) O grande segredo do contador está na perfeita assimilação daquilo que pretende contar. Assimilação, aqui, no sentido de apropriação. Apropriar-se de uma história é processá-la no interior de si mesmo; é deixar-se impregnar de tal forma por ela que todos os sentidos possam ser aguçados e todo o corpo possa naturalmente comunicá-las pelos gestos, expressões faciais e corporais, entonação de voz, ritmo, etc. A performance do contador é resultante natural desse processo de assimilação. (MATOS, 2005, p. XXVIII)

O desdobramento desse estudo e a inclusão de outros temas estão no segundo volume da autora, *O ofício do contador de histórias*, escrito em parceria com a africana Inno Sorsy. Na primeira parte, o assunto é o conto: qual a diferença entre ler e contar, como memorizá-lo, como escolhê-lo ou preparar uma apresentação. Na segunda parte, as autoras tratam das diferenças entre os variados tipos de histórias, os mitos, as fábulas, lendas, contos acumulativos, etc. Na terceira parte há uma coletânea de histórias selecionadas do repertório

de ambas as contadoras. Mas talvez um dos temas mais polêmicos deste livro esteja no sexto item da primeira parte: “Para ser um contador de histórias é necessário ser ator ou atriz?” Matos responde a essa questão e traz à tona alguns tópicos.

O modo como considera a questão revela uma perspectiva bastante restrita da autora em relação ao teatro quando, ao questionar como ator e contador se diferenciam, descreve o ator como aquele que “deve decorar o texto, palavra por palavra, desenvolver e incorporar o personagem e interagir com os outros atores a fim de comunicar a peça seguindo a ótica do diretor”. (MATOS, 2009, p.36) Essa afirmação de Matos denuncia um ponto de vista infelizmente compartilhado por outros contadores que não levam em conta a multiplicidade de formatos de processos teatrais (processos colaborativos, enredos criados a partir de jogos de improvisação, etc). Ponto de vista no qual o teatro é muito mais formal que a contação de histórias, com um formato mais fechado e técnico, e no qual há total dependência do diretor. Afirmações como essa servem muitas vezes para isolar teatro e contação e desestimular os contadores a encontrarem no teatro ferramentas para o seu fazer. Uma vez que, pensando-se dessa maneira limitadora, seriam artes totalmente distintas – o narrador oral geralmente trabalha sozinho, sem a figura do diretor.

Contar histórias e fazer teatro são ofícios de convenções diferenciadas e independentes. No caso da narração oral, o foco está na história, que dirige e conduz a performance, enquanto no caso do teatro o foco está no ator, que muito frequentemente é dirigido por uma outra pessoa que não ele mesmo, o que não é regra geral. O teatro, em muitos dos seus formatos (teatro musical, teatro de sombras, teatro nô, teatro com quarta parede) não prevê uma interação direta com a plateia, que geralmente não o interrompe e participa menos da construção do enredo do espetáculo. No entanto, há formatos em que a participação é proposital, conduzida e fomentada pelos atores em momentos específicos, às vezes dependentes de tal contribuição (como muitos grupos de jogos de improviso como a consagrada companhia paulistana Jogando no Quintal).

No caso da narração oral, preponderantemente, o interlocutor é levado em conta o tempo todo, é encarado nos olhos pelo contador de histórias e, dependendo da reação, leva o narrador a fazer alterações de ritmo de discurso, de vocabulário, de dinâmica. O fato de a maioria dos contadores trabalhar sozinho é outra condição que facilita essa mobilidade – o teatro em grupos faz com que o roteiro textual seja muitas vezes mais definido, mantendo a sequência de ações para os atores. O fato de com frequência narrador e plateia estarem no

mesmo patamar físico, sem o desnível entre palco e plateia que em sua maioria o teatro prevê, também estimula tal interação, com uma distância diminuída. Além da condição de que amiúde os narradores interpelam seus interlocutores para aproximá-los da história: o que esperam do desfecho, se podem repetir determinado som que um personagem ouvia, se já viram aquele tipo de situação antes, etc.

Após essa diferenciação um pouco primária, a autora ainda enfatiza o fato de muitos eventos que contratam contadores de histórias artísticos impõem um pressuposto de que os contadores ditos profissionais, aparentemente considerados detentores de uma determinada técnica, se sobressairiam em relação aqueles não diplomados ou sem uma formação com cursos específicos. Teatro e contação têm por vezes suas diferenças completamente ignoradas ao ponto de alguns contratantes desconsiderarem contadores que não tenham o registro profissional de atores - dispensando narradores orais tradicionais ou de diferentes trajetórias de vida. Como se um curso técnico ou um workshop estipulado fosse garantia de uma performance melhor do que outra, como se o narrador oral de origem tradicional não tivesse uma performance tão boa quanto aquele que escolheu fazer desta arte o seu ofício. Matos relembra a multiplicidade de contadores em potencial: “poderíamos dizer que qualquer pessoa que tenha voz, algum poder de memória e uma capacidade de observação, de reflexão, e que seja capaz de tirar lições da vida é um contador de histórias”. (MATOS, 2005, p. XXVII) E que um contador de histórias profissional teria mais relação então com o tipo de dedicação ao tema – seriam aqueles “que se desenvolvem, se dedicam e retransmitem essa capacidade de contar”, abordando essa arte como seu trabalho, utilizando o fazer inclusive como fonte de renda, num formato mais próximo a um espetáculo cênico. Sua classificação como profissionais estaria mais relacionada a sua postura como trabalhador da área, do que com uma classificação com o fato de serem ou não artistas teatrais.

Quando inclui uma reflexão sobre as proximidades entre o fazer artístico do contador e do ator, Matos mostra que essa é uma questão pensada pelos contadores, que também reconhecem hibridismos e diferenças entre os dois fazeres e mais de uma vez os põe em comparação. É perceptível que há uma grande gama de aproximações entre o teatro e a narração oral, tais como: teatro e narração oral contam histórias; ambos experimentam vozes de personagens e promovem encontros entre performer e plateia; o treinamento do contador pode servir ao ator – e assim as peças e as histórias convivem juntas em espaços culturais, acontecem paralelamente em eventos artísticos e sociais, são frequentados por

artistas de ambas as áreas. Nas próprias palavras de Matos:

Tanto o ator quanto o contador de histórias podem usar suas experiências de vida armazenando consistentemente 'chaves' que abrem várias portas para uma compreensão mais profunda do personagem – seu trabalho é próximo. (MATOS, 2009, p.36)

A leitura dos textos de Machado e Matos revela que são muitos os pontos aos quais o contador de histórias pode voltar sua atenção para se preparar e desempenhar com sucesso sua contação – com boa assimilação do conto, clareza e coerência em sua performance, promovendo uma experiência de encontro com sua plateia. O contador de histórias tradicional conquistaria tais habilidades pelos exemplos em sua comunidade e por uma prática intuitiva, “pois seu repertório encontrava-se no reservatório comum a todo grupo” (MATOS, 2005, p.115); enquanto ao contador de histórias artista profissional urbano apareceriam outras possibilidades para aprimorar essas competências, ao detalhar as etapas de trabalho com a história. Para uma experiência de encontro então especial, num momento histórico em que contar histórias é novamente uma prática requisitada.

Como homem de espetáculo, o novo contador lida com outras variáveis, ele conta num lugar que não conhecia antes, para um público que não conhecia antes, para um público que ele encontra ali pela primeira vez, e que possivelmente não encontrará depois do espetáculo. (MATOS, p.114, 2005)

Um recorte que pode ser feito é perceber a parceria entre fazer teatro e contar histórias: perceber quais pilares são apontados por ambas as autoras como fundamentais nessa formação do narrador oral, para em seguida perceber como ferramentas teatrais podem vir em sua assistência, além de outros caminhos.

Três possíveis pilares/fases a partir da leitura de Machado e Matos são:

1. O trabalho com a história: a escolha do conto, o estudo sobre seu universo, suas palavras, a relação com a história de vida do narrador, o processo criativo de ensaio, de elaboração da narração;
2. O treinamento do contador: o estudo da voz, do gesto; articulação do corpo com: texto, músicas e outros elementos; escuta⁹ para performance¹⁰;

⁹Escuta aqui como “colocar-se em condição de afetar e ser afetado. Escutar é abrir seus canais perceptivos, é tornar-se sensível e poroso ao outro”. (VOLPE, 2011, p.112) E não só ao outro, mas a todas as variáveis que estão inclusas no fenômeno da contação.

3. O cuidado com a apresentação: a intenção para uma boa qualidade de presença, a consideração sobre circunstâncias (lugar, plateia, tempo etc), o trabalho com objetos e indumentária, espaço, a escuta dos seus interlocutores.

Para a formação do narrador, seu trabalho com as histórias, seu treinamento e cuidado com a apresentação, há inúmeros caminhos, por exemplo o estudo da Literatura temática, a participação em cursos ou em eventos da área.

No início desta pesquisa, a primeira impressão era de que a bibliografia sobre o tema era escassa. No entanto, as obras sobre a narração oral são múltiplas, embora estejam dispersas nas bibliotecas e livrarias sob assuntos diversos como “Pegagogia”, “Alfabetização infantil”, “Teatro para crianças”, “Literatura e folclore”, “Contos infantis” e similares, sem que haja uma parte específica dos acervos, inclusive os virtuais, cujo título seja a Narração Oral. A fortuna crítica sobre contação de histórias nem sempre aparece dentre os estudos relacionados a teatro. O que é importante ressaltar é o fato dessas obras serem muitas vezes parte das primeiras referências buscadas por aqueles que optam por fazer da contação de histórias o seu ofício, seja por que são indicadas em workshops formativos, seja porque podem ser apanhadas nas estantes por todo o país.

Alguns títulos desta bibliografia tratam apenas da narração oral enquanto teoria, sua origem histórica, contexto cultural, perfil textual e componentes literários. Outras obras incluem o exercício prático da narração: a ocasião da apresentação, breves orientações para que os contadores sejam bem sucedidos em suas mostras, recursos internos e externos. Cada publicação tem um recorte, sempre com alguma contribuição para o leitor interessado.

Os perfis dessas obras de Literatura variam. O perfil de alguns livros é de oferecer referências mais amplas para o contador; a narração oral é um conceito mais aprofundado, é arte versátil a vários contextos; estimula o narrador a se preparar para cada apresentação dependendo da comunidade narrativa que está inserido, da história que tem em mãos. Outras obras têm um pressuposto mais diretamente formativo, que reúnem em sequência passos, medidas, exercícios e ferramentas que um narrador pode seguir caso queira contar uma história com mais segurança.

Malba Tahan, pseudônimo de Júlio César de Mello e Souza (1895 – 1974) fez significativa contribuição. Não só com o livro *O Homem que Calculava* (1938), cujas histórias,

¹⁰Performance, de acordo com Paul Zumthor, como “um modo vivo de comunicação poética” (2000:34). Do livro *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC.

permeadas por desafios lógicos, fazem parte do repertório de dezenas de narradores por todo o país, como também com a publicação de 1961: *A arte de ler e contar histórias*. Neste livro, conhecido e consagrado entre muitos narradores amadores e profissionais, o autor valoriza muito a contação de histórias - arte do encontro e da transmissão de memórias -, sugere alternativas de contos para que um leitor interessado em pô-las em prática possa fazê-las, principalmente, é um incentivador de uma ação que tem sido cada vez mais comum nas escolas: a da leitura de histórias para crianças, mas sem um foco exclusivo e restritivamente pedagógico.

a finalidade precípua da história Infantil é divertir a criança, estimulando-lhe a imaginação e a inteligência” (Tahan, 1964, p. 69)

(...) o professor, ao escolher uma história para ser lida, contada ou musicada em sala de aula, não pode esquecer de buscar atingir os objetivos da história infantil: educar, instruir, preparar a criança para uma certa atividade, desviá-la de uma corrente má de pensamentos, confortar a criança (caso da criança enferma), torná-la otimista para a vida, atender ao psiquismo infantil, atrair a criança para um ambiente sadio (biblioteca, sala de leitura, etc.) e ocupação agradável para as horas de lazer. (...) “a história, bem escolhida e bem orientada, pode servir como viga-mestra na grande obra educacional” (Tahan, 1964, p. 15).

Malba Tahan ainda trouxe à tona a possibilidade da narração oral servir para, mais do que uma valorização da cultura popular, um retorno aos contos e seus valores, de por ser uma atividade que abrange tópicos variados, combinar por exemplo assuntos familiares ou aventuras juvenis a conteúdos informativos. Os contos que publicou e sugere que sejam narrados reúnem Português (interpretação, metáforas, vocabulário), Geografia (seus personagens viajam por diferentes paisagens), Matemática (em suas novelas os personagens avançam pelo enredo resolvendo problemas), História (há reis e costumes diversos), o que acaba por revelar que a narração oral pode ser interdisciplinar¹¹. É possível colocar em pauta, mais uma vez, a responsabilidade do narrador, que precisa estar bem informado e sensibilizado sobre o universo do conto para contá-lo de maneira potente.

Malba Tahan, ao ampliar as possibilidades que uma só história pode trazer tematicamente ao seu ouvinte, indiretamente lembra ao contador que procura nele inspirações e conselhos para o seu trabalho, que esse saber-fazer não é um pronto aprendizado. É sim um profundo estudo de animar as aventuras que Tahan registra no papel,

¹¹Interdisciplinaridade pode ser entendida como “a colaboração e a comunicação entre as disciplinas, guardadas as especificidades e particularidades de cada uma” (Morin, 1998, p. 217).

mantendo a qualidade da leitura no encontro com o interlocutor, precisando para isso fazer um longo trabalho com a história e treinar sua comunicação. Trabalho ainda mais aprofundando se expandido da leitura à narração sem o livro.

Existem obras sobre a contação que se propõem a serem mais formativas que o livro de Malba Tahan, como é o caso de Sílvio Costa em *Como contar histórias usando som* e Tania Adel em *Como contar histórias*. Chama atenção a obra de Vania Dohme *Técnicas de contar histórias*, num primeiro momento, pelo formato. Como o próprio subtítulo já anuncia, se propõe como “Um guia para desenvolver as suas habilidades e obter sucesso na apresentação de uma história” - formato que pode ser encontrado em vários textos de autores populares na internet. Uma busca rápida permite encontrar facilmente textos que querem munir o narrador de estratégias de trabalho que garantam seu sucesso. Um receio que pode inibir a leitura desse tipo de material é de não levarem em conta a trajetória de vida particular de cada contador de histórias. Sem estimulá-lo a ver, antes de optar por qualquer método de narração, que é muito importante descobrir o narrador existente dentro dele. Ou seja, que os narradores pratiquem o contar histórias a partir dos contos pelos quais tem algum afeto, acreditando assim que também afetarão. Ao estarem abertos para escutar sua própria voz, seu ritmo, ao darem atenção para suas imagens internas e gestos expressivos podem avançar nesse ofício. Quando alguns textos se propõem como guias de sucesso para o contador, ainda que o autor não tenha essa intenção, é possível que um leitor desavisado descarte esse trabalho consigo mesmo e dê prioridade aos exercícios destes manuais. A que tipo de sucesso estas apresentações estariam vinculadas: o risco é desprezar o valor do encontro pela história, em detrimento de uma performance esteticamente bela, mas vazia de um sentido maior.

Em *Técnicas de contar histórias* o assunto está dividido em três partes principais. Em “Teoria”, a autora trata do valor educacional das histórias, publica uma ficha modelo para análise e organização do conto, incentiva o estudo sobre a voz, escreve sobre como suscitar emoções e usar outros recursos auxiliares. Em “Textos”, ela registra uma coletânea de histórias e indica possibilidades de como contar cada uma delas, se é mais coerente contar com bonecos ou com teatro de sombras, por exemplo. E em “Recursos Auxiliares”, trata de elementos que fazem parte do que Machado em sua obra chama de elementos externos: maquete, fantoche, dobradura, cineminha. E alerta generosamente o narrador sobre quando avalia ser coerente uma narração interativa ou dramatizada. Há fichas prontas de condução

e até moldes para cortar e colar. É improvável que um narrador termine a leitura do livro sem saber por onde começar sua experiência como narrador. No entanto, um contador que já experimentou contar determinada história sugerida pela autora de forma diferente, talvez tenha argumentos para questioná-la em suas sugestões.

Com uma fortuna crítica em português tão variada, além das obras temáticas ainda não traduzidas, é possível perceber que um contador de histórias artístico profissional hoje tem variadas referências para trilhar seu caminho. Outros autores que colaboram com a bibliografia da área são: Fabiano Moraes e Lenice Gomes; Edvânia Rodrigues em Goiás; Gilka Girardelo em Santa Catarina; Cleo Busatto no Paraná; Celso Sisto, Eliana Yunes, Lúcia Fidalga e Benita Preto no Rio de Janeiro, entre outros.

Outra possibilidade formativa que é frequente em grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro são os *workshops*, ou cursos intensivos de curta duração, cujo tema é a narração oral. São frequentes tanto em organizações particulares quanto em espaços da rede pública de cultura: sedes de companhias de narradores ou companhias teatrais, como a Casa do Faz e Conta; nos espaços das livrarias, oferecidos à comunidade, como a Livraria Cultura e a Livraria da Vila; em empresas de treinamento corporativo, como o CPDEC (Centro de Pesquisa, Desenvolvimento e Educação Continuada); na rede SENAC (Serviço Nacional do Comércio); em pólos culturais como o Centro Cultural da Penha na Zona Leste de São Paulo ou o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, entre muitos outros. Em sua maioria, são narradores convidados que ministram os cursos livres e incentivam que os contadores amadores ou profissionais busquem sempre estudar o seu próprio fazer.

Há congressos e encontros regionais que também costumam ser oportunidades para trocar experiências e conhecimento sobre a narração oral, mesmo quando este é apenas um dos temas em discussão; oportunidade também para fazer oficinas e organizar publicações. Esses tipos de eventos acontecem por todo o Brasil. Há o CONFAEB, Congresso da Federação de Arte Educadores do Brasil, com mais de vinte edições anteriores; o COLE, Congresso de Literatura do Brasil, com mais de quinze edições; há o Simpósio Internacional de Contadores de Histórias do Rio de Janeiro; o Encontro Nacional de Contadores de História de Santa Bárbara d'Oeste; o Encontro de Contadores de Sampa; O Festival A Arte de Contar Histórias da Cidade de São Paulo, que chega a sua décima edição; O Festival de Contadores de Porto Alegre – Rio Grande do Sul; o Encontro Nacional de Contadores de Histórias de Cuiabá; entre muitos outros. Seu catálogo formativo é variado e na maioria das

vezes gratuito. O Boca do Céu – Encontro Internacional de Contadores de Histórias, fundado por Regina Machado e que completa 13 anos de existência, talvez mereça destaque pela solidez de sua trajetória, sempre trazendo convidados de vários continentes para ministrarem cursos, palestras e contarem histórias aos inscitos, participantes de todo o país: promovendo um verdadeiro intercâmbio gratuito de narração oral.

A consulta a fortuna crítica, os cursos livres, participações em encontros e congressos são alguns dos muitos caminhos formativos para o narrador oral artístico hoje, alternativas disponíveis para aquele contador de histórias que quer se aperfeiçoar em seu ofício.

Na formação do contador de histórias há também o seu trabalho através da experimentação. Os narradores orais artísticos pioneiros experimentaram muito, selecionaram seus contos por afeto, ouviram o retorno de suas primeiras plateias, assistiram seus colegas, gravavam a própria voz e treinavam muito solitariamente para amadurecerem em sua arte. Mas para aprofundar sua preparação, hoje há muito mais caminhos.

1.4 O contador de histórias e o ator

Simone Grande, no artigo citado anteriormente (org. LACOMBE, 2013; p.43), introduz uma reflexão sobre a parceria que pode haver entre teatro e contação de histórias.

O teatro e a narração nasceram juntos; são artes que podem contribuir uma com a outra, apresentando infinitas possibilidades nessa junção e troca sem que uma limite a outra, mas abrindo horizontes de diálogo no mundo contemporâneo.

E mais adiante:

Acredito (n)o quanto a narração de histórias pode se renovar na relação com outras artes.

Sobre sua experiência profissional, complementa:

Venho ao longo de alguns anos trabalhando com formação de contadores de histórias, e a minha experiência com o teatro sempre me mostrou que tudo o que um ator precisa desenvolver e aprender para realmente exercer seu ofício pode ajudar na trilha de formação dos contadores de histórias.

Como aponta Grande, a parceria entre teatro e contação de histórias é bastante possível. A arte do contador tem várias semelhanças com a arte do ator. Matteo Bonfitto, no livro *O Ator Compositor* (2006), investiga diferentes abordagens sobre a complexidade do ofício do ator. Através de grandes nomes da História do teatro internacional, percorrendo historicamente procedimentos de Stanislavski a Barba, é possível inferir a partir de sua exposição que o teatro, por variadas linhas de pensamento, que influenciaram umas as outras, trata de um tipo de manifestação cuja carreira acaba por ter muito a servir ao contador de histórias.

Em primeiro lugar, é interessante a perspectiva de Bonfitto, como reconhece Sílvia Fernandes na introdução do livro, de procurar diminuir a distância entre teoria e práticas teatrais: valendo-se do argumento de que o teatro é uma performance cênica em que não há hierarquia ou independência entre tais instâncias. Tal perspectiva merece destaque porque é determinante na publicação de Bonfitto e na seleção das referências que traz para o entendimento do seu ator que é compositor. Não há que se pensar numa formação de um artista como uma coisa separada da outra – mas sim como se teoria e prática fossem em conjunto uma unidade. O teatro, percebido desta maneira, seja enquanto treinamento, seja enquanto resultado, vira recurso maior, mais amplo, múltiplo – não é um recurso teórico ou prático que poderá ser utilizado pelo contador de histórias, mas uma unidade de saber-fazer ao qual ele pode atentar.

O contador de histórias também poderia, nesse sentido, superar essa dicotomia. No caso do contador de histórias tradicional, frequentemente oriundo de comunidades rurais e narrador de causos, a unidade é mais clara devido à forma como adquiriu seu conhecimento. Ele é um contador daquilo que escuta e, criativo, aumenta um ponto ao transmitir a história ouvida. No caso do contador de histórias moderno, que se propõe a tal ofício e tem procurado profissionalizar-se e aperfeiçoar o seu fazer nesse sentido, é importante manter em seu horizonte que sua trajetória de vida será tão importante para sua formação quanto os cursos técnicos. Estudar o seu ofício só é possível ao realizá-lo, o que revelará o que leu e viveu da mesma maneira. Assim como no trabalho do ator, no caso do contador de histórias sujeito e objeto, artista e arte parecem concatenados de uma maneira que é impossível, na esfera da apresentação, olhar para um ou para outro desvinculadamente. O treinamento de um contador tem em vista a história, e cada história é imperiosa sobre cada performance. Para a prática, a teoria tem de ser sobre o próprio fazer.

Se antes o ator europeu representava ou atuava a partir de um determinado código de poses e gestos para corresponder a determinadas situações, interessa mais a abordagem posterior, e que chega à atualidade, que abre espaço para a expressão do ator, ou a materialização dos processos interiores aos processos externos. Ações que foram mapeadas por François Delsarte antes de 1900. (BONFITTO, 2006)

Colocar assim o ofício do ator como uma conduta expressiva, para dispor as alternativas deste ofício ao contador de histórias, é interessante desde o primeiro momento, porque lembra o narrador oral que antes mesmo de escolher uma história para o seu repertório, não pode perder de vista que o automatismo ou uma mera repetição não é garantia de uma boa experiência do encontro – tem mais a ver com uma experiência de diversão. É preciso levar em conta a expressividade que carrega o seu próprio corpo para construir o seu modo de fazer-narrar. Não basta o desejo de imitar uma história da maneira como a ouviu. É preciso reconhecer o seu próprio narrador, e fazer um trabalho pessoal e particular com ela.

Bonfitto, no primeiro capítulo “A codificação dos materiais”, ao abordar a expressividade do corpo, a importância do ritmo e a ética, retoma o teatro oriental. Relembra que o ator do teatro Nô, japonês, começa seu processo de formação aos sete anos, no qual permanece até os cinquenta, média de idade do intérprete daquela época (século XV). Significativo observar tal percurso porque, como o próprio autor salienta, revela que “não existe uma divisão temporal entre formação e exercício da profissão” – o que ocorre também com o contador. Nunca de fato se estará pronto para narrar; cada narração é efêmera e se renova a cada próxima apresentação. Concepção oriental de formação ao longo do tempo muito próxima, ainda que distante geograficamente, dos *griots* africanos, como foi descrito na Introdução deste texto. O curso do estudo para contar histórias é um constante revisitá-la e reagir a ela a cada novo encontro com o público. Refazer evoca estar alerta às condições de cada momento, vivendo o aqui e o agora de cada apresentação, seja considerando a disposição do corpo do narrador, sua condição vocal, de cansaço ou bastante disponibilidade, até o espaço, as pessoas que encontra, o tempo. Diariamente.

Outro tópico relevante, abordado no mesmo capítulo, que pode vir a potencializar o desempenho do contador de histórias, é a perspectiva de expandir seu olhar sobre a história: não valorizar apenas as palavras, mas a performance como um todo. Fazendo uma comparação com o teatro ocidental, que de acordo com Bonfitto viveu uma normatização pautada na referência sobre a *Poética* de Aristóteles, contar histórias também precisa

considerar uma esfera maior de jogo, e não só se ater à palavra, como o fenômeno teatral, que durante muito tempo centralizava suas questões mais no texto dramático que na apresentação.

É óbvio que o cerne, o eixo do trabalho do contador está na história. No entanto, a abertura do seu olhar para outras camadas do fenômeno da narração oral pode contribuir, e muito, para a criação das imagens a serem compartilhadas com os interlocutores, considerando outros aspectos relativos ao espetáculo, inclusive o afetivo. Espetáculo como expressão com sentido aproximado ao de um evento de apresentação artística.

Para além da história, o detalhamento gestual tem sua importância para o contador de histórias, que muitas vezes não executa a ação, mas a descreve, insinua, sugere a imagem. O narrador não precisa ilustrar as imagens de sua história fisicamente, bocejando num trecho em que os personagens adormecem, por exemplo, mas sim explorar maneiras de comunicar esse enredo. Não que um gesto direto seja necessariamente ruim, mas existem outras alternativas possíveis, como a diminuição do ritmo da fala, numa musicalidade mais arrastada, demorada, para criar essa atmosfera sonolenta. Sem esquecer, como sugere Bonfitto em referência a Delsarte, que “não há verdade na expressão, se a uma modalidade expressiva exterior não corresponder a um respectivo impulso interior”. (BONFITTO, 2006, p.9)

Do ponto de vista do ator Zeami, referência do universo Nô, ainda que nunca se esteja completamente pronto ou saciado de estudos e vivências para uma prática artística, sua competência será diretamente proporcional a sua dedicação sobre o próprio trabalho. Nas palavras de Bonfitto: “Nos teatros orientais, a atitude específica do ator em relação ao próprio trabalho materializa a conexão entre o aspecto ético e a qualidade expressiva de sua criação artística”. E, conseqüentemente, sobre o conhecimento sobre si. A ampliação sobre o próprio repertório, assim, não só das histórias e discursos, mas da expressão corporal como um todo, poderá potencializar a manifestação artística. Inclusive da postura sempre direcionada ao seu interlocutor, com olhos nos olhos, que nunca o distanciam, mas sempre o convidam a acompanhar cada movimento da história.

Ainda em *O Ator Compositor*, Bonfitto traz outras referências do campo do teatro que permitem relacionar com contar histórias. Todo o seu assunto parte do conceito de *ações físicas*, mas se desdobra vastamente. Ao fazer uma recapitulação sobre três dos fundamentos do trabalho do contador de histórias, é possível estabelecer outras parcerias

entre o fazer teatral e a narração oral.

O primeiro princípio levantado a partir da leitura de Machado e Matos, o *trabalho com a história*, sua escolha e elaboração, pode e deve se aproveitar da noção de expressividade evocada por Matteo Bonfitto. No momento da escolha, o contador de histórias torna-se ciente da mensagem, da essência daquele conto, e será coerente ao optar por narrá-lo se o saber contido naquele enredo for de encontro com a sua esfera interna, com o seu propósito. Não se pretende aqui propor que o contador sempre vá procurar uma história a partir de uma moral que seja compatível com a sua, mas é imprescindível que haja afinidade, alguma identificação entre o narrador e sua história. Nas palavras de Rubem Alves: “Toda experiência de aprendizagem se inicia com uma experiência afetiva”. (2011, p.20) Para expressá-la, é preciso que cada movimento não seja vazio, mas consonante com seus processos internos, e talvez seja à essa camada de empatia narrador-história à que muitos narradores façam referência quando usam a expressão “a história que me escolheu”. No trabalho do ator, ainda que sua ação física seja uma combinação de processos internos e externos, com preenchimento e igualmente não esvaziada, talvez nem sempre o ator tenha a chance de escolher a peça à qual integrará, ou participar diretamente por afinidade. Pode, por exemplo, apenas fazer parte de uma companhia e acordar em construir junto aquela montagem com seu elenco. O contador de histórias tende a ser a fim, representante da mensagem de sua história; o ator não necessariamente o é, ao interpretar um bêbado que comete um crime, por exemplo. Regina Machado em *Acordais* também orienta a respeito do tema.

A construção de um repertório é tarefa importante para os novos contadores. Das fontes orais aos livros, levando em consideração a questão da cultura, e até as “encomendas”, há no entanto um critério: conto e contador precisam estar afinados, e isso significa que o contador só pode contar bem um conto que esteja em sintonia com sua própria trajetória. Como diz muito bem Roberto de Freitas: “Eu só conto uma história quando essa história me toca, quando ela me diz algo, quando ela me significa algo”. (MATOS, 2005, p. 126)

Perceber em qual esfera a história o toca, mobiliza, será fundamental inclusive para investigar sua predisposição gestual, dirigir sua qualidade de energia, estabelecer o encontro com o público. Nesse sentido não há nenhuma abordagem metafísica: se a história o diverte e é isso que a torna atraente, é preciso perceber o que provoca seu riso. Essa análise da

própria experiência com a história pode ajudar a criar condições para que o narrador consiga manter essa essência divertida no encontro com seu ouvinte, mesmo que para o público o tema seja menos cômico, menos jocoso, diferente, inesperado.

Além disso, uma vez escolhida a história, dificilmente após uma ou duas leituras rápidas ela estará pronta para ser compartilhada. Da mesma maneira que o ator provavelmente não estará pronto para fazer o seu personagem após apenas uma ou duas reuniões de trabalho de mesa, estudo do texto. O princípio oriental de estudo aprofundado tem relação não só com o amadurecimento no tempo, mas também com o amadurecimento num tempo de profunda imersão, constante contato com o seu material. Ler, reler, ler em voz alta, ler para o outro, ler para si, ler caminhando, ler para o espelho, ler em outro ritmo, experimentar contar com as mãos, com os olhos, contar em silêncio, montar um roteiro mentalmente, listar palavras-chaves, anotar determinada sequência de ações, perceber digressões, perceber imagens, fazer desenhos, escolher músicas, tecidos, cores, utensílios... São muitas as estratégias possíveis para um contador mergulhar na história que escolheu, da mesma maneira para o ator construir seu personagem. Independentemente da estratégia escolhida, as noções de repetição, entrega e dedicação parecem ser fatores importantes, como apontaram também Zeami e Gislayne Avelar Matos. “Quando decidimos contar uma história, temos que estar dispostos a estudá-la e repeti-la inúmeras vezes. Só podemos contar uma história que conhecemos muito bem”. (LACOMBE; org. LACOMBE, 2013, p. 50)

O contador de histórias, assim como um ator, um músico ou um bailarino, enquanto artista, pode acreditar no seu virtuosismo e se expor, compartilhar sua arte independentemente do quão cru está o seu projeto. A situação da estreia é inevitável e sempre incalculável. O que se percebe é que assimilar uma história de fato, mantendo-a viva, depois dessa primeira mostra, conquistando uma organicidade vocal, gestual, corporal, parece ter mais relação com um esforço de pesquisa, um esforço contra o automatismo, um esforço de aprofundamento. Não se trata de uma questão de controle, mas de apreensão, absorção, intimidade. Embora seja uma constatação de certa obviedade, é importante de ser mantida em pauta porque não diferencia só um contador de histórias profissional de um amador, mas também porque é uma postura de trabalho que interfere diretamente em sua qualidade de presença. O aprofundamento e a apropriação do narrador não só sobre a história, mas sobre sua própria ação, pode torná-lo mais seguro, disponível, presente.

A atriz e contadora de histórias Leticia Liesenfeld também defende o aprofundamento no

próprio trabalho para que o narrador oral possa criar o seu repertório, selecioná-lo (informação oral). Nas palavras de Catherine Zarcate: “Eu tenho a impressão tanto de escolher os contos, como de ser escolhida por eles, de estar a serviço deles”. (MACHADO, 2005, p. 126). Estudando o repertório a fundo, certamente o narrador oral vai perceber uma regularidade de temas entre os contos que escolheu. Muitas vezes essa frequência de temas não é tão explícita, não é o ponto central dos contos, mas é muito provável que entre si eles tenham algo em comum. Isso tem relação não só com uma revelação dos próprios interesses, ou de que tipo de história aquele contador se interessa, mas principalmente revela a sua intenção enquanto contador. Os contos selecionados foram escolhidos por alguma razão, e ainda que sejam diversas de um conto para outro, serão semelhantes por mobilizar o narrador para esse fazer. Essa mobilização poderá ajudá-lo a se preparar para a apresentação, para estar presente.

O *treinamento do contador*, levantado entre os fundamentos para contar histórias, tem como uma referência o artigo *O conceito de “cultivo de si” e os processos de formação e criação do ator/performer*, do Cassiano Sidow Quilici. Ainda que o autor trate do processo criativo do ator/performer, como o próprio título sinaliza, suas observações podem contribuir com a reflexão sobre um processo criativo para contar histórias. O autor propõe uma ponderação sobre o procedimento inventivo do artista, consideração indispensável sobre o próprio fazer artístico para o narrador oral, que complementa a referência a Bonfitto.

Quilici resgata de maneira sucinta o princípio de *shugyo* ou *self-cultivation* proposto pelo filósofo japonês Yasuo Yuasa, traduzido como “cultivo de si”. Nas palavras dele em referência ao texto *The Body, Self-Cultivation and Ki-energy* (YUASA, Nova Iorque, 1993) sobre o conceito:

(é) para colocar sobre outras perspectivas a idéia do treinamento como ‘técnica de si’ e como exercício transformador do sujeito. (..) Em primeiro lugar, o cultivo refere-se aqui a uma prática multifacetada que visa fazer florescer certas qualidades humanas latentes. (...) As proposições e técnicas desse cultivar são inseparáveis de uma determinada visão do homem e das possibilidades da consciência, que seriam atestadas na realização direta dos praticantes. Os aspectos múltiplos desse treinamento podem ser sintetizados em três: ética, práticas contemplativas, conhecimento experiencial.

O contador de histórias também seleciona seu repertório a partir de sua visão de mundo, como o ator oriental descrito por Quilici. Como foi apontado antes, é sensato que a história

escolhida pelo narrador tenha afinidade com os valores deste narrador, sua zona de interesse, seu histórico de vida, sem desvincular sua postura enquanto cidadão daquela enquanto artista. Desfazer-se de algumas práticas e vícios em sua rotina para que esteja despido delas e mais cômico de si no momento da criação artística. Além disso:

O desenvolvimento ético aparece como um elemento fundamental, já que se trata de levar ao cotidiano uma atitude atenta, que aos poucos ajuda a desconstruir hábitos automáticos e grosseiros.(...) A ética não se reduz assim a um código moral que deve ser mecanicamente obedecido, mas a um exercício de atenção no cotidiano. (QUILICI, 2011, p.3)

O narrador oral pode assim não só “passear de olho virado”, como aponta Machado, mas “levar ao cotidiano uma atitude atenta” que abra seus sentidos tanto para o que se passa ao seu redor, como para suas percepções internas.

Com esse exercício o contador pode extrair histórias de situações *à priori* banais como um chapéu que voa, ou o som de um passarinho. Além disso, a ideia de “desconstruir hábito grosseiros” contempla um estado de atenção que o artista mantém, mais ativo que passivo, em seu cotidiano. Preencher-se das imagens que encontra, ao mesmo tempo que busca um autoconhecimento do seu repertório particular, emocional, para um mapeamento do estado criativo, inventivo, artesão. Nas palavras de Volpe (2011, p.112), “Escutar sem ter que ‘mostrar; alguma coisa, sem a ‘vontade’ de acertar, mas em estado de percepção e atenção”.

Ou ainda, nas palavras de Quilici:

Ao mesmo tempo, não se trata de se deixar levar simplesmente pelo fluxo sensorial e imaginativo, mas de cultivar uma arte da atenção e da concentração capaz de flagrar o surgimento-desaparecimento dos fenômenos psico-físicos, sem reagir automaticamente a eles. (...) No Oriente budista, o contemplar culmina na dissolução da imagem cristalizada do “eu”, na superação da dualidade sujeito-objeto, abrindo-se espaço para o que Yuasa denominará de experiência da “não-mente” (mushin). (QUILICI, 2011, p.3)

Sandra Urizzi Lessa, em sua dissertação de Mestrado, *O Narrador está em quem ouve: o estudo de histórias de vida no trabalho do ator* (2012) comenta sobre a importância do exercício de ouvir para o ator:

Narrar vem depois. Primeiro vem o ouvir. A escuta para esta pesquisa representa um elemento fundamental no trabalho. É a metáfora de um modo de perceber o outro e a situação. Ouvir é o caminho que ajuda a criar a situação com o outro, o modo de produção do encontro. Enquanto ouvimos

uma narrativa podemos mergulhar junto com as palavras, acompanhar com sensações, sentimentos e emoções o que nos chega. O narrador também está em quem ouve. Pois ouvir pode estar relacionado a saber ouvir, ou seja, compartilhar com o outro a mesma história. (LESSA, 2012, p.101)

A arte-narração oral ou a contação de histórias artística pressupõe o falar, um discurso dirigido sobre um enredo, a emissão das palavras tratadas pela boca, a partir da memória e da imaginação, direcionadas aos outros, seus interlocutores. Considerada como um exercício de comunicação, pode não parecer tão óbvio, numa primeira reflexão, que muito importante para esta ação seja ouvir – operação que estaria mais vinculada ao fato de ter atenção com os ouvidos, do que ter cuidado com o modo de falar, como com a articulação, intensidade, clareza do som. Parafraseando Rubem Alves, sempre vejo anunciados cursos de oratória, mas os cursos de escutatória nunca vi. Porque todo “mundo quer aprender a falar, mas ninguém quer aprender a ouvir”. Estes cuidados são básicos, mas antes deles, o exercício da escuta é essencial. Ou seja, como foi proposto antes, mas não limitado a receber ruídos, notas, musicalidades em geral. O exercício da escuta é essencial quando abrange uma atitude maior: a de estar envolvido, aberto para um acontecimento. O narrador oral que se pretende artista precisa escutar sua história antes de querer contá-la, precisar escutar a si mesmo antes de querer contar-se, precisa escutar o outro antes de querer contar algo a ele, precisa ouvir o que o rodeia.

Esse ponto, ouvir, parece ser crucial na formação de um contador, independentemente se ele busca cursos, oficinas, workshops, se é ator ou não, se narra a partir de seu lugar de espectador.

Ouvir é um exercício de sensibilização e de envolvimento que pode ser um passo definitivo no alargamento da sua performance: garantindo que a história seja melhor incorporada, um gestual desenvolvido com mais precisão e coerência, e uma relação mais franca e próxima com os ouvintes seja conquistada. Além disso, é preciso equilibrar a auto-censura ouvindo a cada apresentação, sua história e principalmente sua plateia, a partir das imagens e nuances que propõe e geram reações - e não apenas preso a uma partitura que possa ter previamente preparado. Nas palavras de Lessa:

A escuta deve considerar todos os elementos que compõem a pessoa e o ambiente; considerar o ponto de vista do outro sobre a vida, evitando opinar sobre um assunto. Reafirmar suas frases pode ser um estímulo para que ele narre e principalmente, para que ele se ouça. Também vale considerar que toda pessoa pode ser um narrador em potencial. Assim ocorre a inversão de

narrador para ouvinte. (Lessa, 2012, p.102)

O contador de histórias não trabalha apenas com a informação, mas com a experiência, aquilo que o atravessa, que lhe acontece e que nem sempre é facilmente verbalizado. E para este estado de vivência e promoção deste tipo de comunhão entre história-contador-ouvinte, na constelação de elementos que é este fenômeno artístico, é preciso disposição para escutar.

Não se trata de destacar simplesmente procedimentos técnico-artísticos orientais, para construir um “corpo cênico” ou algo assim, mas de abordar toda uma cultura do corpo-mente e suas articulações com práticas artísticas. Essa perspectiva nos parece mais adequada para estudar processos do teatro e da performance que partem da idéia da transformação do sujeito como base da comunicação artística.(QUILICI, 2011, p.4)

Esta questão remete à ideia do fazer artístico vinculado à rotina de vida do artista, de ser experiência de transformação do sujeito. O narrador oral vive a experiência de comungar a história: seja pela evolução do enredo, pela urdidura do enunciado, pelo desfecho do conto, seja pela experiência em sua totalidade de encontrar a história e narrá-la para si e para os outros: é impossível que o artista-sujeito em nada se afete por este acontecimento. Se afeta o ouvinte, não cumpre sua arte ileso. Sua memória e sua imaginação tendem a ser evocadas até involuntariamente e, conscientemente ou não, tal novidade passará a povoar seu imaginário, suas lembranças, seu vocabulário, partitura gestual, sensorial e expressiva.

Durante a contação de histórias narrador e interlocutor estariam num tempo suspenso, não convencional ao do relógio, escutando um ao outro, numa camada híbrida de compartilhamento de imagens, de memória, de imaginação.

(...) *Momentum* capaz de interromper o fluxo da existência histórica para arremessá-lo a uma dimensão de criação capaz de encadear numa ativação simultânea todos os sentidos. (MATOS, 2005, p.68)

Isso porque, para além da camada da informação, do enredo, do entendimento pela razão, haveria também uma camada não “palpável”, sabida no campo da emoção e da imaginação, que colocaria ouvinte e orador num acordo de “seguirem juntos” no caminho daquela ficção, potencialmente assim, transformadora. A contação de histórias quando realizada com “sucesso” permitiria “ter em comum” imagens; fazer narrador e interlocutor acreditarem e concordarem com elas, criando uma zona de compartilhamento em que estivessem num mesmo tempo outro, retido, diferente e até afetassem um ao outro.

Em outras palavras o ouvinte, que escuta, prova, desfruta da palavra, quanto mais fertilmente ela for narrada, mais completa e mais carregada de sentido por aquele que a disse, mais potente será em seu paladar-ouvido. Mais plenamente comungará dela. A palavra quando carregada de sentido, não trará apenas a informação do enredo do conto, mas fomentará sua criatividade e o aproximará do universo da história, colocando-o em comunhão com o narrador e com a trama. É importante ter alguma atração pelo texto que estamos dizendo. Ele deve ter sabor, deve seduzir seu público. (LACOMBE; org. LACOMBE, 2013, p.54)

Em o *O Ator Compositor*, há alguns princípios não só para o treinamento do artista, mas também para o *cuidado com a apresentação*, o encontro com o público. A referência a Zeami retoma a importância da dedicação ao trabalho; a indissociação entre teoria e prática que é proposta por Bonfitto, e a conseqüente exploração e domínio do próprio corpo, seu histórico de experiências e outros estudos para sua melhor expressividade relembram que os cuidados durante sua preparação refletirão diretamente no momento da estreia do narrador. Elementos que se combinam com o fator grifado por Regina Machado para o contador de histórias de perguntar-se diariamente, constantemente: por quê contar?.

A camada da intenção, do objetivo, do impulso para esse fazer tem que ser mantida em foco, afinal é o que ajudará o contador a construir seu estado de atenção, para que tenha sua escuta aberta antes e principalmente durante a apresentação. Seu objetivo posto claramente exige que acorde sua percepção para a essência da história, seus parceiros de história, o contexto em que vive, os interlocutores que encontra; para assimilar a essência do conto e conseguir organicamente transmití-lo.

Antes de querer saber como contar, é preciso compreender que as técnicas resultam de um processo de elaboração da presença, que começa com a pergunta: por quê contar? (...) A intenção é o que move e dá sentido à experiência de contar histórias. (MACHADO, 2004, p.69)

O contador de histórias profissional muito provavelmente será convidado a fazer suas apresentações nos mais variados tipos de eventos, sejam eles empresarias, escolares, familiares ou para o público em geral. Não com menos frequência, um tema será pré-indicado pelo contratante de acordo com o público-ouvinte (contos de fadas para crianças, histórias de vida para adultos), e é importante que o contador não perca de vista a sua intenção com o seu fazer. Ou seja, se o contador de histórias precisa fazer uma apresentação com tema sob encomenda, ainda sim, é pertinente que encontre uma história

com a qual tenha afinidade para que, como foi colocado anteriormente, não só consiga construir uma performance cujas palavras e gestos estejam preenchidos, mas também para que possa promover o momento de comunhão.

Outro dado que vale ressaltar na constituição do repertório são as encomendas. De alguma forma elas são válidas, mesmo porque acabam obrigando o contador a pesquisar temas ou culturas que de outra forma talvez ele não pesquisasse, e dessa maneira pode ser surpreendido com algumas pérolas. (MACHADO, 2005, p.125)

Cada contador tem o seu objetivo ao narrar uma história – lembrá-lo e revê-lo com frequência é fundamental.

Durante a apresentação, é possível que muitas fases vividas pelo contador de histórias em seu processo criativo sejam direta ou indiretamente reveladas, da escolha das histórias ao seu treinamento, no sentido de potencializar ou comprometer sua apresentação. Por isso desde o início a inserção de qualquer recurso externo, como trilha sonora, cenografia ou indumentária, ou mesmo qualquer aproximação, por exemplo, com o teatro de sombras ou o teatro de formas animadas, deverá ser bastante pensado, experimentado e testado. Cada elemento que seja trazido para jogar junto com a história precisa enriquecê-la, ajudar a atingir os objetivos almejados pelo contador. Para que, por exemplo, sua falta de tempo durante o processo de ensaio, para treinar a manipulação de um boneco, não faça deste personagem algo artificial que afaste o interlocutor da história, que quebre a linha que está sendo construída durante a narração. O excesso de acessórios em um figurino pode acabar como agente poluidor da cena, assim como a monotonia da fala ou uma trilha sonora barulhenta poderiam prejudicar o alcance de uma identificação com o público. Ainda que não haja um manual de garantia sobre como trabalhá-los, o estudo aprofundado pode levar à conquista da competência e a saber qual será o momento mais conveniente para o aparecimento ou utilização de um ou de outro. Nas palavras de Grande:

Assim como o ator, o contador de histórias precisa desenvolver algumas habilidades, precisa de um corpo disponível, de sua voz, de sua sensibilidade e de reflexão, precisa estar presente naquele momento, se relacionando com o público, apresentando diversos personagens não com a mesma complexidade e profundidade de um ator, mas dando vida aos seres e às pessoas do conto. E também algumas vezes ele pode usar objetos, música e figurino. Mas qualquer elemento que o contador de histórias quiser usar deve ser pensado, pois ele pode representar muito para o conto. E deve-se saber o

porquê de um objeto, do figurino ou de um adereço, entendendo seu significado e avaliando sua real necessidade, porque ele marca a leitura e fruição do público, cria efeitos e materializa passagens da história. E ainda, não menos importante, deve-se estudar, saber muito sobre a história que se vai contar. (..)” (org. LACOMBE, 2013, p.44)

Através dos pilares levantados já se sabe que é possível encontrar no teatro algumas parcerias. No entanto, entre os contadores profissionais de trajetória consolidada é possível encontrar tanto aqueles que são atores, quanto aqueles que não têm no teatro grande parte da sua formação. Ambos os contadores, com histórico pelo teatro ou não, tem ainda muitas outras alternativas formativas ao seu alcance, como em referências bibliográficas, cursos, congressos.

Capítulo 2: A formação do arte narrador oral profissional

O contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra sua ou 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.

Essa é a definição de Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2003) para o contador de histórias. De fato, o narrador oral profissional artístico, hoje em dia, acaba situado no cruzamento de outras artes. Da Literatura pode obter matéria prima; das Artes Plásticas objetos, bonecos, imagens, figurinos para sua indumentária; da Música trilhas sonoras e instrumentos que se tornam elementos narrativos, porque não são apenas sons de fundo, do ambiente, como também personagens e outros símbolos; da Dança a partituração de gestos e escolhas expressivas; do Teatro toda a sua composição cênica, relação com a plateia, interpretação da história. A narração oral está no cruzamento de outras artes por essas e outras razões, estabelecendo as mais variadas parcerias, mas não é só um mosaico dos outros gêneros; mas um tipo de evento inteiro e completo que, muitas vezes, por outro lado, não trata da composição com fragmentos externos: apenas de narrador, sua história e sua voz, diante dos seus ouvintes.

Se é possível contar uma história com muitos recursos ou nenhum, é possível para a mesma história múltiplas performances. Como o contador de histórias inicia seu trabalho? Como forma seu repertório? Como cada história é escolhida? Como é feito o estudo sobre seu universo, a apropriação das palavras e a relação de cada conto com a história de vida do narrador? Para procurar algumas respostas, alguns contadores de história reconhecidos pela qualidade de seus trabalhos na cena contemporânea foram entrevistados.

2.1. O contador de histórias em São Paulo

Os contadores de história profissionais artísticos mesmo dentro de um único país, no caso o Brasil, tem práticas em comum e também grandes diferenças no seu trabalho. Para esta dissertação três narradores de trajetória consolidada, residentes na cidade de São Paulo, foram convidados a compartilharem suas experiências de carreira. Além de serem

bastante premiados por suas apresentações, Ana Luisa Lacombe, Giba Pedroza e Simone Grande são muito procurados por outros colegas da área, porque lecionam cursos relacionados a arte da oralidade há alguns anos. Através das entrevistas concedidas é possível observar que, partindo da mesma cidade, a carreira profissional e o treinamento de cada um deles tem afinidades mas também particularidades e diferenças.

Giba Pedroza (1962 -) é um dos contadores de histórias mais aclamados de São Paulo: se apresentou como convidado por todas as regiões do Brasil e inclusive no exterior, além de ter participado de importantes Festivais e diversos programas infantis de televisão. É formado em Letras na PUC – SP e participou de um grupo liderado por Inácio de Loyola Brandão chamado “A solidão das letras”, que durou três anos. É escritor, roteirista, compositor de mais de 40 letras de música e contador de histórias desde 1987. Nesses 28 anos de trabalho com a narração oral por todo o Brasil, com apresentações em calçadões de praias até eventos empresariais realizou dezenas de oficinas para crianças e educadores. Tamanho é o seu reconhecimento que na última edição do Boca do Céu (Encontro Internacional de Contadores de Histórias, em Maio de 2014) esteve entre as personalidades convidadas a palestrar. Seu histórico consolidado levou a solicitação para que contribuísse com uma entrevista para esta pesquisa, e Pedroza¹² compartilhou um depoimento muito especial sobre a questão da relação do contador com o trabalho inicial com a história e a formação de seu repertório.

Desde criança foi um leitor apaixonado por Contos de Fadas, escrevia contos e lia Literatura Infantil. Esse interesse poderia ter sido apenas uma empatia juvenil sobre determinada temática, se não tivesse se tornado material de trabalho desde a sua primeira oportunidade de contar histórias. Isso aconteceu quando foi convidado por uma colega a lecionar num curso de iniciação poética a uma turma de Educação Infantil da rede municipal e, tendo de substituir uma professora que falecera, contou pela primeira vez história para crianças de 4 anos. Seus novos alunos perceberam, apesar dos esforços da escola em evitar a tristeza da notícia, que sua professora morrera, e tornou-se inevitável falar sobre o assunto.

Elas me cercaram, me perguntaram e falaram assim “a Tia não foi viajar, ela morreu”. Eu falei “é, ela morreu”. Aí elas começaram a me fazer perguntas sobre a morte e várias perguntas que a gente faz e não vai conseguir responder (...). Eu fiquei mesmo impressionado com aquilo e pensei comigo: o único jeito de conversar com essas crianças é através de histórias. Aí eu disse a elas assim “olha, amanhã a gente continua essa conversa”. Fui para casa,

¹²Sua entrevista pode ser lida na íntegra nos Anexos.

recorri ao meu repertório secreto de contos de fadas. Digo repertório secreto porque a minha mãe fez o favor de guardar para mim uma pilha enorme de livros de contos de fadas que eu guardava de baixo da cama, porque eu tinha vergonha de dizer que eu lia historinhas de criança até aquela idade.(...) Eu fiquei assim muito empolgado com o desafio que elas me propuseram, entre aspas, e aí devorei os livros nessa noite. No dia seguinte eu contei três histórias – e a gente inventou mais uma que falava sobre a morte. Eu contei o *Soldadinho de Chumbo*, contei *A Pequena Vendedora de Fósforos* e contei o *Gigante Egoísta* do Oscar Wilde. (PEDROZA, 25/03/2014)

Através dessa experiência de Pedroza torna-se evidente que os contos de fadas se revelaram sua primeira matéria-prima de trabalho porque eram também sua primeira referência como leitor, e grande referência expressiva. Essa literatura, que o acompanha por toda a sua trajetória de vida, foi assim por ele apropriada, tanto no sentido de saber o enredo das histórias de memória, como no sentido afetivo. O trabalho com a história tinha como ponto de partida para ele a leitura e a empatia: se a história lhe parecesse por alguma razão especial, passava para o seu repertório, e seria evocada mais tarde quando conveniente. Este poderia ter sido assim um evento pontual e inicial na carreira de Pedroza, se não fosse uma prática que tivesse se estendido: só conta histórias que lhe dizem alguma coisa, o tocam ou provocavam alguma identificação. Contar história, para Pedroza, “não é um entretenimento, é um ritual afetivo, familiar, muito importante, muito sério”.

Não por acaso a Literatura que foi material para as narrações de Pedroza são contos de fadas clássicos, aqueles nascidos na oralidade, compilados para os livros e através deles divulgados, recontados com a criatividade e o respeito do contador profissional artístico. Contos estes que foram muito coerentes para tratar por exemplo de um assunto tão delicado como a morte com um público tão jovem. Como já foi citado antes, as histórias afinal são promotoras de encontros e trazem consigo saberes em camadas mais profundas. Seu ponto de partida neste ofício foi a experimentação a partir de um repertório construído afetivamente ao longo do tempo, que depois foi trabalhado com mais cuidado, revisto e retrabalhado.

Ana Luísa Lacombe, outra contadora importante hoje, reconhecida, iniciou sua carreira e apresenta metodologia de trabalho com semelhanças e diferenças em relação ao que relata Pedroza. Ela nasceu no Rio de Janeiro em 1963, é atriz e contadora de histórias. Fundadora do projeto *Faz e Conta* com sede na Lapa, em São Paulo, apresentou em dezenas de lugares Brasil afora, em ambientes como hospitais, ONGs, teatros, clubes e centros culturais. Além disso, Lacombe é membro da RENATIN, Rede Nacional de Teatro Infante-Juvenil e grande fomentadora desta área. Publicou livros, cds, recebeu indicações a

prêmios, além de ministrar diversos cursos formativos para contadores de histórias pela cidade. Sua trajetória notável foi a razão pela qual foi convidada a contribuir com esta pesquisa via entrevista¹³. Uma recapitulação do seu processo de formação ajuda a perceber o modo como trabalha com a história, escolhendo sua versão e apropriando-se de suas imagens, até a fase de treinamento do repertório.

Aos sete anos teve contato com o teatro num curso ministrado por Ilo Krugli no Rio de Janeiro, no Núcleo de Artes Criativas, e depois na escola onde estudou, aos 12 anos. Um pouco mais velha foi aluna da consagrada escola carioca Tablado, com professores como Maria Clara Machado, Taís Balone e Carlos Wilson da Silveira, o Damião. Contemporânea de Mauricio Mattar, Malu Mader e Felipe Martins, viveu um período de grande furor do teatro para juventude. Foi aluna do curso de Artes Visuais da PUC, mas interrompeu a graduação e ingressou como aluna do curso de Artes Cênicas, com especialização em Cenografia, da UNIRIO.

Neste curso estudou durante dois anos e teve conhecimento sobre teoria teatral. Já atriz, realizou um curso livre no Teatro Gláucio Gill, liderado por personalidades como Antonio Grazi, Andrea Beltrão, Débora Bloch e durante um semestre, diariamente, teve aulas de interpretação, direção, figurino e canto.

Em grupo, viajou pelo Brasil com Jorge Dória e Domingos Ribeira, apresentando o espetáculo *Escola de Mulheres*, de Molière. Através dessas viagens chegou a São Paulo, onde ficou para trabalhar e estudar. Fez cursos de origami, escrita literária, e de clown com Alexandre Quito. Lacombe comenta que ter estudado e diferenciado a arte do clown em relação a do ator “realista” foi uma experiência muito rica, à qual se reportou anos mais tarde em seu trabalho como contadora de histórias. Da prática do clown ocupou-se principalmente do princípio de explorar o erro e o imprevisto, flexibilizando sua postura de atriz, até então bastante rígida em relação à dramaturgia. Acostumada a seguir estritamente as marcações de palco, foi surpreendida por uma nova maneira de estar em cena na qual interagiu diretamente com a plateia. Postura comum ao narrador oral.

Ainda em São Paulo, abriu uma produtora, através da qual produziu em parceria musicais brasileiros e cenas para variados tipos de eventos, num período de doze anos, entre 1991 e 2002. Com o fim dessa fase, numa decisão de fechamento da empresa, Lacombe se viu diante de uma perspectiva de seguir uma carreira avulsa – novidade para quem sempre

¹³Sua entrevista pode ser lida na íntegra nos “Anexos”.

trabalhara como atriz, em grupo. Nesse momento lembrou-se do encontro que teve como produtora com a bailarina, atriz, coreógrafa e contadora de histórias Leila Garcia que, anos antes, em 1994 e 1995, apresentou a contação de histórias a Lacombe.

A contação de histórias profissional, a narração de histórias como expressão artística para mim, era algo novo. Porque para mim, minha mãe contava uma história - eu tinha a narração de histórias como uma interação afetiva -, e aí eu vi a Leila fazendo isso a sério. Aí falei “que legal isso”! E ficou aquela pulga, assim, atrás da orelha. Pensei, “puxa, que coisa interessante! Esta aí uma coisa que eu gostaria de fazer”. (LACOMBE, 23/12/2013)

Encantada com a possibilidade de trabalhar como contadora de histórias, e traçando esse objetivo como meta profissional a partir de então, Lacombe debuta nesta carreira.

O seu trabalho como atriz, portanto, interferiu no modo como iniciou sua carreira como contadora. Do teatro aprendera o princípio de que para desempenhar o seu ofício era preciso se preparar – e estudar muito. Lacombe tinha em mente que “a gente não pode parar nunca, e que é preciso ficar sempre atenta para estudar alguma coisa que possa ir somando”. (LACOMBE, 23/12/2013)

Nesse sentido, a carreira como contadora de histórias de Lacombe coaduna-se com o pressuposto indicado por Bonfitto em *O Ator Compositor*: “O objetivo do aluno-ator é o de se tornar um mestre e de alcançar o sucesso. Porém (...), o êxito nesse caso só é possível à medida que o aluno possui ‘os elementos essenciais da sua arte’.” (2006, p. 16) A necessidade de adquirir conhecimento, identificada por Bonfitto para se alcançar o sucesso como ator, é também importante, segundo Lacombe, para o contador de histórias. Tal pressuposto é a base de sua metodologia de trabalho com a história: estudá-la.

Para conhecer os elementos essenciais dessa arte, então, Lacombe se inscreveu e participou do curso ministrado pela atriz e contadora de histórias da Cia. Trecos e Cacarecos, Kelly Orasi, na Biblioteca Monteiro Lobato em São Paulo, além de começar a ler vários livros sobre contar histórias e frequentar palestras desse tema. Nesta ocasião começou a conhecer a bibliografia que apoia os narradores iniciantes; este foi seu primeiro encontro com essa arte e com profissionais da área, e foi ainda ao final deste curso, como atividade de conclusão, que preparou e contou sua primeira história, *Begorotire e o Homem Chuva* (lenda popular).

Lacombe começou a atuar como contadora em 2002. Nessa época, a contação de histórias profissional ganhava espaço no cenário artístico de São Paulo. Na época que Giba Pedroza iniciou-se no ofício, cerca de 28 anos atrás, a contação profissional ainda estava se

consolidando, tendo sido ele um dos pioneiros.

Quando eu comecei dava para contar nos dedos de uma mão quantas pessoas contavam história em São Paulo. Era eu, a Regina (Machado), a Heloísa Prieto e mais um dois, três ou quatro, no máximo. Não existia curso, não tinha nenhuma formação específica para contar histórias. (...) Eu aprendi fazendo, e acho que é um pouco do que eu indico para todo mundo. É a prática. (PEDROZA, 25/03/2014)

Lacombe, diferentemente de Pedroza, teve a chance de formar-se em cursos, de ter acesso à bibliografia, o que era muito raro quando Pedroza começou a trabalhar nesta arte. O movimento da arte narração profissional vem crescendo desde então.

Simone Grande também foi entrevistada¹⁴ e está entre os narradores que deram continuidade ao movimento cuja geração de Pedroza foi pioneira. É paulistana e, como Lacombe, sempre fez teatro na escola - mas foi sua tia, professora, quem a convidou para o curso na Casa de Cultura Mazzaropi, no Brás, na mesma cidade. Na companhia da irmã mais nova foram dirigidas por Ewerton de Castro na montagem de *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca e, ainda que num momento seguinte tia e irmã tivessem feito outras opções, Grande se manteve na carreira. A família de classe média baixa não a entendia ou apoiava na escolha profissional, mas mesmo muitas vezes tendo que fugir de casa para fazer teatro, persistiu para ser atriz. Após o Ensino Médio continuou a fazer parte de grupos amadores e casou-se muito jovem com seu professor de teatro.

A narração de histórias surgiu em sua carreira de maneira não planejada. Diferentemente de Lacombe, que optou por iniciar-se como narradora, Grande estava à procura de novos trabalhos como atriz quando foi indicada para uma Editora, e ganhou a responsabilidade de contar histórias de uma maneira fora do comum.

Eu dava aula (de teatro) já, aí uma pessoa me falou “vai ter um teste numa editora, vou indicar você”. “Mas para quê?” “Para contar histórias.” Eu pensei “eu nem sei o que é isso, eu nunca fiz nada disso”. Ela disse “não, vai lá!, faz o teste”. Era um editora muito grande de São Paulo, que tinha um catálogo incrível, muito legal, e eles tinham tido a experiência de ter educadores fazendo esse trabalho como contador de história... Só que eles achavam que o trabalho final estava extremamente didático, o que acabava não atingindo as crianças. Eles queriam alguém que tivesse um perfil mais artístico, que pudesse criar alguma coisa a partir da história. Que fosse fiel a história porque eles vendem livros, são uma editora, mas que pudesse também criar alguma coisa. Então eu fiz esse teste que foi ler uma história. Eu li, do jeito que eu

¹⁴ Sua entrevista pode ser lida na íntegra nos “Anexos”.

sabia. Tinha filho, eu lia para o meu filho. Eu li essa história e fui escolhida para fazer. (GRANDE, 21/04/2014)

Se a sua estreia prática como contadora de histórias aconteceu de maneira inesperada, faz lembrar a experiência de Pedroza, que também não havia feito nenhum curso antes de começar sua prática. No entanto, provavelmente sua formação anterior como atriz, com texto e improviso, além da relação com a literatura dentro de casa, parecem ter fomentado o trato afetivo e diferenciado com as histórias. A leitura bem interpretada fez com que fosse contratada pela Editora que buscava um trabalho mais artístico e, a partir da primeira oportunidade como narradora, nunca mais parou.

No mesmo período, entre 1994 e 1995, Grande havia participado de um curso com o grupo Doutores da Alegria¹⁵, e também por isso o trabalho como atriz e palhaça sempre continuou paralelamente ao de narradora, que se estendeu. Sua prática, todavia, se mantinha baseada em experiências teatrais anteriores.

Durante uns quatro anos eu fiz o que eu achava que era, misturando muito, bastante. Eu não podia largar o livro, tinha essa dificuldade, eu acho, porque era uma dificuldade, e colocava tudo o que eu tinha experimentado no teatro. Tudo: personagem, objetos, adereços, o palhaço. (...) Eu criei algumas transições entre uma história e outra. Entre o conto clássico e o conto contemporâneo, que a gente tinha esses dois momentos dentro do nosso roteiro, eu fazia cena de palhaço, por exemplo. E era um palhaço mudo porque a gente achava que as crianças chegavam muito, extremamente excitadas. O primeiro momento tinha a escolha de livros e a gente contava um conto clássico; mas tinha um outro momento que era um pouco maior que era o conto contemporâneo, de autores contemporâneos, que necessitava de uma concentração. (GRANDE, 21/04/2014)

Simone Grande trabalhava a partir do catálogo da Editora, junto com uma colega. Essa experiência marcou sua trajetória como contadora. Aos poucos, a montagem do seu extenso repertório trouxe o desejo de soltar o livro, ou narrar sem tê-lo em mãos, apenas como alicerce original. Por isso quando saiu da Editora, Grande seguiu recapitulando as obras que já havia trabalhado – mas naquele momento muitas vezes sem os exemplares à tiracolo. Tendo conhecido coleções das mais antigas e clássicas histórias, aos títulos de novos autores e lançamentos, ela procurava avaliar sempre qual o conto mais apropriado para determinado público ou ocasião. Essa avaliação da história mais adequada, mais

¹⁵Doutores da Alegria é uma organização não governamental artística que atua junto a crianças hospitalizadas, seus pais e profissionais ds saúde desde 1991.

apropriada para determinado espaço e plateia é assunto de variadas pesquisas e debates nesta área, que chegam a propor determinados temas para faixas etárias específicas, grupos sociais, para objetivos finais etc. No entanto, as escolhas de Grande pareciam seguir por um lado parâmetros mais sensíveis, intuitivos da artista, e, por outro, bastante racionais, seguindo critérios que consideravam suas apresentações anteriores e sua ininterrupta observação sobre o interesse dos ouvintes por cada enredo já compartilhado.

A avaliação era sempre refeita e as histórias escolhidas a dedo porque suas apresentações tiveram como palco lugares dos mais diversos, inclusive um Museu, e a variedade de contextos exigia ajustes. Um apontamento claro sobre a consciência da atriz e narradora sobre o próprio fazer, sobre sua matéria-prima e sobre a relação com a comunidade narrativa, além da abertura de possibilidades e adequações que só quem tem um vasto repertório de boas leituras pode propor.

Cada um dos narradores iniciou seu ofício como arte narrador de uma maneira diferente: Pedroza na escola, Lacombe por opção de nova carreira, Grande pela oportunidade na Editora. Cada um desenvolveu práticas singulares de trabalho, mas todos se dedicam ao trabalho com a história, sua memorização e apropriação, e ao treinamento com os contos.

2.2. O trabalho com a história

Sobre o trabalho de apropriação da história, cada um dos narradores tem procedimentos específicos. Giba Pedroza afirma que há diferença, nas histórias que entram para o seu repertório, entre aquelas que ouviu e aqueles que leu.

Primeiro tem uma diferença da história que eu aprendo escrita, de um livro, daquela história que eu aprendo de ouvido. Eu tenho muito mais facilidade para contar uma história que eu aprendi de ouvido do que para contar uma história que eu aprendi de livro. E se eu aprendo do livro, quando se trata de um conto tradicional por exemplo, eu vou buscar muitas e muitas versões daquele conto até achar a minha. (PEDROZA, 25/03/2014)

Essa diferença pode ser amplamente investigada, por exemplo, no que diz respeito aos cinco sentidos. No caso de uma narração que alguém possa ter assistido, e assim visto outro alguém, ouvido sons, sentido o cheiro e outras sensações da presença e das imagens, a memorização do evento se dá numa escala sinestésica de estímulos vários, o que poderia tornar a história mais fácil de ser incorporada. Isso não é regra geral, uma vez que ruídos, monotonia, pouca visibilidade, poderiam prejudicar a ocasião da narração e assim a

absorção da história. A história assistida é muito diferente da história lida porque abrange estímulos variados, e não é decifrada apenas pelos olhos através das ilustrações e palavras.

Pedroza comenta que assim os contos ouvidos são seu material preferido e mais comum de trabalho, porque os incorpora com mais facilidade. Já sobre as histórias recolhidas da Literatura ele aponta algumas dificuldades específicas.

Trabalhar por exemplo uma história de autor para mim é muito difícil porque você tem que ser muito mais respeitoso às imagens que o autor cria; isso eu estou falando quando você trata de um livro de Literatura mesmo, um livro que foi escrito mesmo, concebido, e não uma história que foi adaptada. (PEDROZA, 25/03/2014)

Segundo Pedroza, sempre que ele, como contador, recorre a uma obra escrita por outra pessoa, precisa conhecer os limites que respeitam sua essência ou a comprometem. Nesse caso, sua criatividade tem um parâmetro definido: não pode ignorar que a obra não é sua e que há fronteiras entre contar a história fielmente ou adaptá-la para suas próprias palavras. Visitar a obra, especialmente aquela de outro escritor, gera a necessidade de respeitar seu direito criador, as imagens já propostas, aquela versão registrada. Afinal, a cada apresentação deve-se dizer o autor da história e, quando assim acontece, protegê-la com a responsabilidade de quem passa uma arte adiante aos que dedicam sua atenção a conhecê-la.

Pedroza comenta também que procura sempre mais de uma versão do mesmo texto. Ele busca não apenas encontrar o seu original, mas principalmente conhecer possíveis outras versões desse mesmo conto, com o objetivo de encontrar aquela versão cujo formato, estilo, ritmo, vocabulário, enredo possam lhe ser mais orgânicos, interessantes, simpáticos e principalmente confortáveis para narrar.

Então eu juntei cinco, seis versões até fazer a minha, filtrei e fiz a minha. Que é uma coisa da própria oralidade: cada um conta um conto e aumenta um ponto. Mas respeitando sempre de onde vem a história. (...) Então quando eu vou contar uma história me preocupo muito com isso: de onde vem essa história, o que ela quer dizer para mim e como ela quer que eu a conte. (PEDROZA, 25/03/2014)

Uma vez escolhida a versão da história que se quer contar, tem início o seu processo de familiarização, de estudo sobre “como ela quer que eu a conte”. No caso de Pedroza o trabalho de escolha da história desemboca diretamente em sua preparação e treinamento, porque existe o desejo também de aproximar-se dela.

Então, no começo eu fazia isso. Eu gravava a minha voz, eu escrevia. Hoje em dia o que eu faço: eu pego a história escrita. Eu leio três, quatro vezes mas não para decorar aquela história – porque eu não acredito em decorar. Eu percebo que quando eu dou um curso as pessoas são muito ansiosas para falar palavra por palavra, vírgula por vírgula. Isso não interessa nem um pouco; o importante é você deixar a história entrar dentro de você. Procurar contar para você mesmo. Para mim, a arte de contar histórias é a arte de fazer ver. Para eu fazer ver, eu preciso ver também. O que eu faço então? Eu conto a história por imagem. Eu leio três, quatro vezes porque é sempre assim. Você vai num lugar pela terceira vez, você observa coisa que você não viu na segunda vez. E na quarta vez, e na quinta vez... e assim por diante. Então eu até leio três, quatro, cinco vezes mas sem nenhuma preocupação de decorar. Eu leio para tentar cada vez mais me aproximar daquela história. (PEDROZA, 25/03/2014)

Conhecer as imagens da história, nas palavras de Pedroza, não se trata somente de uma visualização mental de passagens do conto, mas de experimentar a sequência narrativa, deixar-se sensibilizar com suas paisagens, climas, movimentos, digressões, discursos, nuances. Afetar-se¹⁶.

Então você vai se aproximando e vai conhecendo aos poucos, devagarinho. E aí eu gosto de ficar com as imagens. O que é que eu faço? É um processo meu. Cada amigo contador de histórias que eu tenho, tem um jeito diferente de preparar a história. Eu fico contando aquela história para mim mesmo por imagens; já que eu quero fazer ver, eu fico vendo. Na fila do supermercado eu fico contando aquela história; na fila do banco que é uma fila demorada eu conto aquela história para mim. Mas eu não me preocupo com as palavras, eu divido a história como se fossem fotografias de cinema e fico vendo as imagens da história, o que me vem da imagem. Eu fico passeando com os personagens daquela história e quando eu vou contar é como se eu colocasse legenda. (PEDROZA, 25/03/2014)

Entre os atores há uma perspectiva parecida a esta sugerida por Pedroza, de que “para fazer ver, é preciso ver bem antes, dentro de si” ou “ficar vendo”. Para que seja potente ao outro, é preciso que a imagem seja antes potente, viva, clara para si. Este princípio pode ser colocado analogamente àquele princípio da ação física do teatro, sobre uma ação encontrar um impulso interno para que aconteça organicamente, para que não seja mecânica ou vazia de sentido. “Os impulsos, portanto, enquanto geradores e resultantes de ações, estão diretamente ligados ao seu processo de preenchimento e justificação, o qual envolve, por sua vez, os outros elementos do sistema”. (BONFITTO, 2006, p.37)

De uma maneira análoga, então, talvez seja possível afirmar que é preciso ver essas

¹⁶ Essa observação de Pedroza remete a uma fase do trabalho do narrador que Regina Machado sugere em *Acordais* (2004) que é o “Estudo criador do conto”.

imagens com cuidado internamente para que impulsionem as palavras, para que as palavras sejam uma ação verbal, para que sejam também de fato projetadas na imaginação do interlocutor, afetando-o. Outros contadores têm formas de trabalho diferentes, no entanto, é imprescindível um estudo para conhecer intimamente a história antes de contá-la, que pode se dar pelo cenário, a época, o contexto do conto; para outros, pode cercar a relação entre os personagens, seu caráter, sua aparência, etc. Cada particular abordagem caracterizará muito provavelmente singulares performances de um mesmo conto.

Desde as suas primeiras narrações, a contadora Ana Luisa Lacombe, por sua vez, além de procurar aperfeiçoar-se com novos cursos e novas experiências, também adotou o princípio de procurar mais de uma versão escrita de suas histórias, como faz Pedroza em seu trabalho. Mesmo na ocasião em que quis resgatar uma história ouvida de sua mãe em sua infância, foi em busca de um registro escrito do conto – e uma versão deixada por Grimm serviu como referência.

Essa busca por uma versão escrita da história que escolhe contar é a base de uma sequência do seu processo criativo, que começa com uma leitura e um trabalho de mesa muito próximo ao que fazia anteriormente quando trabalhava como atriz. Mais uma vez sua trajetória teatral lhe serve como referência.

Tenho esse primeiro trabalho, de ler algumas vezes em voz alta, de ir no computador e ir mexendo nesse texto que a partir de agora é meu, aí eu imprimo e divido por unidades de ação, como eu fazia exatamente num texto de teatro. Isso é mesmo um trabalho que trago porque fazia no teatro, para saber o percurso de cada personagem, as mudanças de ideias, as viradas da história... (LACOMBE, 23/12/2013).

Uma vez escolhida uma história, para apropriar-se do seu enredo há diversas estratégias. Um procedimento que pode ser utilizado por um ator consiste em estudar o enredo, a sequência de ações e a jornada detalhada vivida por seu personagem, mapeando-as, de forma a construir suas ações físicas. Assim como faria estudando uma peça teatral, a atriz e narradora Lacombe divide o texto que vai contar em etapas: quando uma ideia termina e começa outra. Ela cria então um roteiro de títulos para seguir que: “Facilita o entendimento de todas as reviravoltas da narrativa e a trajetória de cada personagem, porque também ainda ajuda muito na memorização” (LACOMBE, 23/12/2013) O resultado desse estudo será a matéria-prima sobre a qual fará sua composição, sua performance.

No ensaio “O esqueleto da história”, publicado na obra *Teia de Experiências – Reflexões sobre a formação de contadores de histórias* (2013), Lacombe detalha este procedimento

criativo afirmando que, como exercício de aprofundamento, divide a história nas etapas da Jornada do Herói que são identificadas por Joseph Campbell. Depois do trabalho de compreensão da literatura, ela trabalha sobre o modo como irá pronunciar as palavras escritas, para apropriar-se delas, oralizá-las, fazer a narração. É assim que começa sua fase de treinamento.

Lacombe, nesta entrevista concedida em dezembro de 2013, comenta ainda que: “Para outras histórias, que já estão incorporadas, eu nunca mais volto (ao roteiro), eu quero que a partir de agora ela seja minha”. Coloca que, enquanto narradora, após encontrar uma versão com as suas palavras, ou ter as palavras do texto original memorizadas, tende a não voltar ao roteiro escrito, num exercício de apropriar-se dos contos mais livremente, com exceções.

O roteiro, o texto da história, faria então parte apenas de uma fase inicial do trabalho, que, num segundo momento, deveria passar a existir como um material já incorporado, ou literalmente, em seu corpo, memorizado. Afirma que recorre apenas à releitura no caso de querer consultar algumas expressões poéticas específicas, ou quando passa algum tempo sem contar determinada versão, de modo a recapitulá-la. Mais uma vez, parece haver certa semelhança de procedimento com o seu trabalho enquanto atriz, já que também é interessante para o ator que se aproprie do texto em seu processo de construção do personagem. Estará livre de consultar o texto no papel quando tiver se apropriado das palavras.

Muitas vezes o ouvinte de uma contação de histórias pode ter a impressão de que o narrador oral está improvisando completamente. Isto pode ser possível por um momento – quando por exemplo em resposta a uma interação inesperada vinda de alguém da plateia. No entanto, o mais comum, ou ideal, é que o trato com a palavra pelo narrador oral seja tão orgânico que até possa parecer espontâneo, vivo, despretençioso – ou menos decorado em seu sentido pejorativo de dito mecanicamente. Mas, usando as palavras de Volpe, até mesmo se o narrador de histórias tiver que improvisar com as palavras, o conveniente é ter sobre elas tal domínio que “deve deixar o texto dizer, mais do que querer dizer o texto”. (2011, p.174) Isso para que as palavras não gerem afastamento da história, mas sirvam de canal para aproximar o ouvinte de seu universo. Mais uma vez, como já disse Pedroza, para que vendo seja possível fazer ver.

Em continuidade ao seu trabalho com a história, e também sobre seu treinamento enquanto narradora, Lacombe afirma que seu trabalho:

É mais informal enquanto eu estou nessa fase de memorização. Quando eu já sei a história e vou ensaiar, já é uma outra etapa.(...) No geral eu adoro quando eu consigo me aquecer, monto um set na sala, boto o violão, uma cadeira na posição que eu vou usar, os objetos cada vez eu uso menos, mas já deixo tudo arrumadinho pra ver como eu pego, com que mão... Aí passa a ser muito parecido com o teatro. A pensar como eu entro, de que lado eu entro; se eu estou em casa eu ensaio e vejo como eu digo o 'bom dia'; eu faço desde o início, como se fosse o ensaio de um espetáculo para minha plateia. (LACOMBE, 23/12/2013)

Sobre esta fase de construção da sua performance, em que a própria atriz e narradora reconhece utilizar uma metodologia teatral, é interessante perceber que não há a figura do diretor. Ou ao menos, de um diretor convidado. A atriz parece fazer sozinha esse estudo sobre a atuação como um todo, fazendo um exercício delicado de auto-direção, que exige bastante consciência e sensibilidade sobre o próprio fazer. Matos em seus livros (2005 e 2009) já havia comentado essa diferença entre o teatro e a contação, na qual geralmente o trabalho com as histórias se dá com um narrador mais solitário, sem uma outra pessoa que o dirija – diferentemente do teatro mais tradicional, no qual muitas vezes um encenador ou diretor organizam a cena. Nas palavras de Lacombe:

Porque nos espetáculos narrativos, no teatro narrativo que é uma outra coisa (...) O diretor está o tempo todo lá, e o que o diretor me diz eu ouço, eu respeito, faço o que ele me pede. Na narração não, eu não chamo ninguém de fora. (LACOMBE, 23/12/2013)

Ao descrever essa fase do trabalho, Lacombe revela que procura exercitar assim um olhar de fora, se auto observar, estudando, por exemplo, a melhor entrada, a melhor maneira de lidar com um objeto cênico. Enquanto narradora oral que trabalha sozinha, então, Lacombe exerce as duas funções, a de atriz e a de diretora. Ainda que os processos de atriz sejam diferentes dos processos enquanto narradora, essa é uma possibilidade que pode ser ratificada com uma outra estratégia menos frequente, mas complementar, praticada pela atriz, que Pedroza também chegou a desenvolver numa fase inicial da carreira. Nas palavras de Lacombe:

Eu às vezes também gravo a voz. Gosto muito. Nem sempre faço, mas é uma coisa que eu gosto muito de fazer. Filmar às vezes eu filmo, mas não é um processo regular. Às vezes eu tenho mais para registro do que para avaliação. Isso eu faço mais na minha imaginação. Eu gosto mais de me gravar falando, que é quando você percebe uma porção de problemas. Está

muito rápido, não está dando pra entender; minha fala está muito lenta, muito arrastada... a música da voz. (LACOMBE, 23/12/2013)

Isso porque, como nas palavras de Gislayne Avelar Matos:

Mudar a voz imitando os personagens quebra a monotonia. Variar a tonalidade, abaixando-a ou levantando-a. Falar lentamente ou acelerar o ritmo, dependendo da situação da história. Tudo isso traz vida à narração. Exercícios de canto como vocalises, escalas de intensidade, duração e articulação são muito eficazes para educação vocal. (...) No caso do contador de histórias, ela é seu principal recurso de trabalho. (MATOS, 2009, p.142)

Principalmente no âmbito vocal, através das gravações, é perceptível em alguma medida uma auto-direção. Como consequência dessa preocupação com a qualidade vocal ou com o detalhamento da apresentação, é possível depreender que a narradora Lacombe valoriza o trabalho com a história e seu próprio treinamento como fundamentais para a qualidade de sua performance, independentemente de qualquer virtuosismo.

No momento em que você está contando a história, o público tem que ter a impressão de que você presenciou tudo aquilo que está narrando. Memorizar e ensaiar é um trabalho, às vezes, desgastante, mas vale a pena. Você sente o resultado quando está contando uma história que domina. E, uma vez estudada, ela dará menos trabalho a cada vez que você ensaiar para recontá-la. (Lacombe; org. LACOMBE, 2013, p.54)

Pedroza, questionado sobre seu treinamento com a história, enfatiza a importância de treinar antes do espetáculo. Destaca, porém, o viés de conhecer especialmente seu jeito próprio e individual de narrar, de forma a conscientizar-se dele, saber suas qualidades e defasagens para aperfeiçoá-lo e usá-lo a favor da história.

O importante é descobrir o contador de histórias que está dentro de você e você mesmo vai ver como conduzi-lo. É claro que é importante também a colocação da voz, a fala, a respiração. Eu fiz muito tempo aula com fonoaudiólogo, porque como eu comecei muito intuitivamente, eu não trabalhava tecnicamente a voz.(...) Eu acho que o que mais ajuda é você contar história para você mesmo. É você não ter uma pressa e nem cobrança para você mesmo de desempenho, do como está contando. Quando eu estou contando a história, é como se eu tivesse que ouvir. Eu não tenho nenhum tipo de crítica comigo: eu me entrego para a história, entrego a história para mim e divido, compartilho a história com quem está ouvindo. (PEDROZA, 25/03/2014)

Simone Grande se desenvolveu como narradora apoiada neste princípio, começando intuitivamente para descobrir seu jeito próprio de narrar. Contava as histórias que a atraíam

dentro do catálogo indicado pela empresa que a contratou, e se apropriava delas primeiro por afinidade. Por estar em trabalho com uma Editora, suas primeiras apresentações tiveram como base o livro, e mais uma vez a questão entre a diferença entre ler uma história e contá-la vem à tona: mas aqui são aproximadas no sentido de animar um conto para além de sua leitura solitária. Para Grande, no entanto, o segundo formato claramente lhe era preferido.

É como eu te falei: eu tinha um catálogo incrível de autores maravilhosos, tradutores incríveis. Então eu já contava as histórias que eu queria. A única coisa que eu não gostava era de usar o livro porque isso me impedia, por exemplo, de usar um adereço. Tinha que pensar que adereço que eu iria usar porque eu tinha que segurar o livro e usar o adereço; isso me obrigou a ser econômica, sintética, objetiva, foi bom. Mas depois que a gente saiu de lá, eu comecei a contar história num museu. Interessante porque nesse lugar as histórias eram assim: uma história, acontecia uma coisa, outra história. No museu, a gente resolveu fazer uma sessão, a gente nunca tinha feito uma história direto atrás da outra. Isso fez a gente começar a pensar no tempo, que história que poderia vir depois da outra, como você cria um repertório; que história eu vou contar depois dessa, “poxa, essa história é tão triste! Eu vou contar qual depois dessa situação? Que história entra?”. Foi um outro exercício de pensar um outro tempo em que as histórias e a pessoa, o contador que tivesse alí, sustentasse aquele tempo. Com toda a liberdade de não ter um livro na mão! (risos) Então muitas histórias dos contos clássicos a gente continuou contando, mas alí sem os livros, o que foi muito legal. (GRANDE, 21/04/2014)

No seu trabalho de escolha da história, além da avaliação se o conto realmente lhe interessa – que retoma a discussão da importância da afinidade entre a história e o narrador, ou da importância da história dizer-lhe algo e tocá-lo - , a maneira como enquanto contadora poderia sustentar o ritmo, o clima, o tempo da história e a sequência da apresentação estavam em questão. Uma vez definido o texto, começava o seu treinamento, que em muito se assemelha ao de Pedroza e Lacombe, principalmente no que faz referência a ler em voz alta, ouvir-se para se aproximar da trama. O procedimento de treinamento de Grande partia de exercícios do cotidiano e não de cursos ou estudo bibliográfico. Assemelha-se aos procedimentos utilizados por Pedroza.

Minha primeira estratégia é ler em voz alta. Como eu fazia isso muito com o meu filho, muitas das histórias que eu escolhia eram aquelas que eu já tinha dividido com o meu filho, então essas histórias eu trazia. (...) É muito dessa experiência, de experimentar mesmo, de ler para mim, de ler para o outro. De ler e perceber que eu mesma começo a me desinteressar pela história, ou de perceber se tem alguma coisa que me dispersa. Leio de novo e “não, não é mesmo essa”. Então ler em voz alta sempre foi um recurso; me ouvir. (GRANDE, 21/04/2014)

Pedroza chegou a gravar suas narrações, mas afirma não ter mais esse hábito, que Lacombe parece retomar com um pouco mais de frequência. No entanto, essa parece não ter sido uma estratégia de Grande, ainda que ela assim como a outra narradora entrevistada, prepare um roteiro escrito da história para estudar e aproximar-se dela. Roteiros que carrega consigo, numa pasta de arquivo pessoal, por todas os locais onde apresenta. Pode não revisitá-los com frequência, mas como procedimento de trabalho, os tem sempre por perto, caso uma consulta a versão original se faça necessária entre uma apresentação e outra.

2.3. Alguns recursos cênicos

Uma vez escolhida a história que será trabalhada, tanto Giba Pedroza como Ana Luisa Lacombe fazem muitas de suas apresentações em parceria com músicos. Simone Julian e Betinho Sodré são dois de uma lista de seus convidados e, nesse trabalho com a musicalidade, ambos concordam que para o jogo acontecer potencializando a história, sem afastar o ouvinte ou desligá-lo do fio da trama, é preciso dedicação, repetição e domínio. Quando a música é bem trabalhada ela colabora como um elemento narrativo, não se resumindo a ser trilha sonora: pode ser um encantamento, reveladora de um momento de suspense ou vitória, transição entre partes do conto, um personagem, o passar do tempo, uma paisagem geográfica ou mesmo o tema central do enredo. Nas palavras de Pedroza:

Tem que ensaiar. Por exemplo, agora em Abril (2014) eu tenho um espetáculo que eu vou fazer no SESC Pinheiros – aliás eu não gosto de chamar de espetáculo, gosto de falar mais com o Valdeque de Garanhões, vou fazer uma brincadeira -, chamado Sons da História. Porque o tema do SESC Pinheiros, não!, SESC Ipiranga esse mês agora é a Musicalidade. Então eu escolhi quatro histórias como *A Criação da Flauta de Pan*, *O Flautista de Hamelin*, *Como nasceu a Rebeca*, *Cabeça de cavalo*, aquele conto chinês... Então eu escolhi histórias nas quais a música é mais que um pano de fundo, é um personagem, o mote da história. Aí eu chamei a Simone Julian que é da Banda Mirim com o Chico César para tocar comigo e para fazer a ambientação sonora, como a gente chama. A música para mim é mais que um fundo, é um elemento narrativo também. Como eu trabalho com amigos, que trabalham comigo há muito tempo a gente tem uma sintonia já. São pessoas que sabem exatamente o momento quando a música entra como elemento narrativo. (PEDROZA, 25/03/2014)

O ensaio, de maneira geral, parece trazer segurança ao contador de histórias, como ocorre no teatro, principalmente para lidar com os demais elementos escolhidos além da história. Pedroza escolhe o conto por afinidade, busca suas várias versões, visualiza as

imagens e conta a história para si mesmo. Lacombe procura várias versões da história, prepara um roteiro a partir daquela escolhida até tornar-se independente do texto, e ambos ensaiam com os demais elementos que vem compor determinado conto, como a música. Grande, assim como uma grande quantidade de narradores, também inclui a música em suas apresentações. Mas no caso de Lacombe e Giba, as canções chegaram a ser gravadas em cds e disponibilizadas para venda.

É bastante frequente que contadores de histórias utilizem a música e outros elementos externos na composição de suas apresentações, que alteram de modo inevitável sua performance, exigindo grande atenção do estudo inicial ao treinamento com o conto.

Especialmente por sua experiência anterior no teatro com cenografia e figurino, não raramente Lacombe utilizava outros elementos externos em suas apresentações, como objetos e instrumentos musicais. Ainda que afirme que cada vez use menos objetos, confessa que alguns são elementos vitais de algumas performances.

Pedroza se sente mais à vontade quando não se apoia nesses elementos:

Nunca contei histórias com boneco, com outras coisas. Bom, com bonecos assim: interagindo com pessoas que são bonequeiros, e não eu manipulando o boneco. Eu trabalho muito com o Roberto de Garanhunas, trabalhei muito com a Companhia Bonecos Urbanos, já trabalhei com a Trucks. Mas sempre assim de uma forma que o narrador interagisse com os bonecos, nunca eu manipulando. Porque eu acho essa questão bem delicada, de muita responsabilidade. Já me perguntaram “você acha legal os adereços?”. Olha, você pode usar o que você quiser mas desde que a história venha na frente, o ouvinte venha depois e o narrador venha por último. (PEDROZA, 25/03/2014)

Simone Grande dá detalhes, em ocasião de entrevista, sobre os elementos em suas apresentações: enfatizando sua responsabilidade sobre eles, especialmente por criarem expectativas e compromissos com a plateia.

A gente tinha um arsenal. A gente só tinha uma história que usava figurino, porque eu sempre achei muito forte o figurino na narração. Mesmo sem saber direito o que era eu achava que dizia muito. Mas uma coisa que a gente fazia e faz até hoje, que eu acho legal deixar frizado: qualquer coisa que a gente vá usar na narração é visível ao público. (...) Então se eu vou contar histórias eu ponho os adereços visíveis, alguns só que eu escondo e tal. As crianças sabem, o público sabe que eu vou usar, enquanto eu não usar todos, a história não acabou! (risos) É até um código que eu acho que a gente estabelece, não é? Ou, eu tiro um e coloco o outro, sem dizer “uma história acabou, obrigada”. Troco e as pessoas já sabem, não preciso dizer. Às vezes o próprio elemento já me ajuda, já é uma chave de mudança. (...) É o que o Luís Alberto de Abreu fala: você coloca o público em atividade constante, no acreditar e desacreditar, no olhar e não olhar. Até ao olhar o ator se trocando e

vê-lo virar outra pessoa. Isso na narração eu gosto de fazer, eu adoro.
(GRANDE, 21/04/2014)

Sobre tais elementos, Matos argumenta:

Os elementos visuais desempenham um papel importante na impressão do ouvinte. Além do corpo que fala, o cenário e tudo o mais que atrai os olhos corrobora para que o assistente-ouvinte mergulhe numa temporalidade outra, diversa desta da realidade concreta. (MATOS, 2005, p.68)

Neste ponto também é possível encontrar uma semelhança com o trabalho do ator.

Nas palavras de Bonfitto:

como sabemos, o trabalho do ator envolve muitos elementos: ele fala, ouve, constrói imagens interiores e exteriores, reage de maneiras diferentes a partir de diferentes estímulos, utiliza objetos, adereços etc. Elementos, portanto, de diferentes naturezas.
(2006, p. 17)

O uso de objetos cênicos requer um treinamento específico e intenso por parte do contador, para que possa dominá-los completamente, fazendo com que de fato contribuam para que a história afete o público. O mau uso de elementos cênicos pode causar dispersão, ou artificialidade, prejudicando o andamento da apresentação.

Mais que isso, a postura de sempre procurar desafiar-se, colocar em questão os recursos básicos da história ou aqueles que voluntariamente adicionou como elementos externos para sua performance, provocando saídas criativas para si mesmo, pode ser uma postura que potencialize o fazer do narrador. Não é porque um objeto foi escolhido para ser manipulado no fim de um determinado conto, que ele permaneça eternamente no conto. Uma revisão da performance periodicamente pode revelar a pertinência, atualidade, coerência deste elemento após o amadurecimento do espetáculo e uma sequência de apresentações.

Tais estímulos funcionaram como desafios que o ator necessitava lidar durante seu trabalho preparatório. Analogamente ao processo biomecânico envolvido em um salto, em que o corpo precisa abaixar para poder se lançar no ar, o ator, uma vez conectado com os materiais, persegue novos elementos a fim de fazer com que tais materiais se tornem desconhecidos novamente. (...) Uma das implicações geradas por esse processo é que, ao experimentar essa espécie de “espiral criativa”, em que o desconhecido se torna conhecido para então se tornar desconhecido novamente em outro nível, o ator se fortalece, sentindo-se mais capaz de assumir riscos e de lidar com o que não lhe é familiar. (BONFITTO, 2009, p.174)

O narrador oral que, assim como o ator, procurar desafiar-se, explorar sua capacidade vocal, a manipulação de objetos, a experimentação musical e até mesmo novos contos, pode vir a ampliar seu repertório, sua partitura, potencializando sua performance – na contramão do profissional estagnado que não mergulha na própria arte, não procura aperfeiçoar-se e descobrir-se, renovar sua relação com seu trabalho.

Para guiar algumas apresentações, muitos contadores de histórias recorrem a versos, canções, dizeres de naturezas diversas, que são pequenas estruturas com frases curtas, ou jogos curtos e brincadeiras, para abertura e fechamento dos contos, para convidar os ouvintes a mergulhar neste tempo afetivo e depois dessa viagem retornarem.

Para adentrar esse universo (da história) é necessário preparar-se, como num ritual de passagem. O aquecimento terá por objetivo cuidar dessa preparação, colocando os ouvintes num estado de predisposição, catalisando sua atenção (...). Não há uma regra. É importante que cada contador, utilizando-se de seus talentos, encontre o próprio estilo. (...) Ritmos, adivinhas, cantos, música, brincadeiras, malabarismos, um dedo de prosa, algumas anedotas para relaxar... o que importa é que o narrador se sinta à vontade naquilo que estiver propondo. (...) Finalizar o conto é trazer os ouvintes de volta à terra firme, é lembrá-los de sua existência. (MATOS, 2009, p. 128)

Essas estruturas são ao mesmo tempo estratégias de organização, porque esclarecem para o público o início e o término da narração, e também pequenas fórmulas que facilitam ao arte-narrador introduzir seu discurso, começar sua apresentação, despedir-se ou encerrar a história. Conhecer estes dizeres, geralmente breves, muitas vezes rimados, ou escolher determinada brincadeira requer pesquisa prévia – são poucos os arte-narradores que se arriscam numa rima de improviso, numa trova criada no momento da narração. Podem ser versos divertidos e atraentes, uma pequena coreografia, que tanto chamam a atenção dos ouvintes, convidando-os a se aproximarem, fazerem silêncio ou cantarem junto, quanto propositores de despedidas, agradecimentos pela atenção e pelo encontro, ou até mesmo reveladores da moral do conto partilhado. São estes pequenos rituais que antecedem o “Era uma vez” e muitas vezes as últimas palavras ditas após o “Felizes para sempre”. Em seu livro em parceria com Inno Sorsy, *O ofício do contador de histórias*, 2009, Gislayne Avelar Matos traz uma singular coletânea de dizeres recolhidos da tradição africana que podem servir ao repertório de muitos narradores que se dispuserem a leitura.

“Era uma vez, um gato xadrez, pulou da janela, virou japonês¹⁷”; “Minha barquinha de

¹⁷ROCHA, Ruth. *Canções, parlendas, quadrinhas para crianças novinhas*. Editora Salamandra, 2013.

vela, que vento queres levar? De dia vento de terra, de noite vento de mar.”; “Saiu pela boca do pinto, entrou pela boca do pato; quem quiser que conte quatro”¹⁸, “Entrou por uma porta, saiu por outra, quem quiser que conte outra”, são exemplos de rimas de início e fim bastante frequentes no Brasil, preparadas para apresentações de contadores de histórias. Parlendas, cantigas de rodas e trava-línguas também são recorrentes, especialmente porque muitos arte-narradores recorrem a cultura popular para buscar recursos para as apresentações – e acabam devolvendo-os a ela, ao partilharem e a disseminarem para suas plateias por todo o Brasil.

Sua dedicação nas fases de seleção da história e treinamento são fundamentais e diretamente proporcionais à qualidade de sua performance. Desde o momento em que iniciam suas apresentações com a estratégia de convite escolhida, a sua dedicação e preparo se revela. Por isso, é preciso cuidar tanto dos preparativos para entrar em cena ou entrar em narração, quando do fim da história e despedida.

¹⁸VILELA, Fernando e BARBIERI, Stela. *Pedro Malasartes em Quadrinhos*. Editora Moderna, 1ª. Edição, 2008.

Capítulo 3: O cuidado com a apresentação

Sobre os cuidados com a apresentação de um contador de histórias profissional artístico brasileiro hoje, Giba Pedroza na entrevista concedida em 25 de Março de 2014, afirma que “depende muito do lugar, depende muito do momento, depende muito das pessoas que vieram para ouvir aquela história”. A observação é simples mas inteligente, porque resgata um lembrete talvez fundamental para o narrador oral. Por mais dedicação que tenha nas fases iniciais de seu trabalho de escolha, estudo e treinamento do conto, nunca estará completamente pronto, em formato fechado e concluído para apresentar-se. Como já foi posto antes, porque cada apresentação é uma apresentação, inédita, efêmera, requer sensibilidade e competência do artista que se propõe a fazê-la para que não seja vazia, mecânica, monótona, aberta a muitas variáveis reveladas na estreia.

Refletindo sobre a bibliografia de referência de Machado e Matos, é possível perceber que são muitos os detalhes das fases iniciais do trabalho com a história, e que cada apresentação é, ainda, um treinamento e exercício para a apresentação seguinte. O arte-narrador assim está sempre em aprendizado. No entanto, com base no depoimento desses três contadores de história, seu ofício deve ser resultado de sua afinidade com a história e com os elementos externos adicionados à composição; do seu trabalho com seus processos internos e externos, sempre colocando a história em primeiro lugar. Com estes fundamentos será possível haver um momento de comunhão durante a narração oral para a plateia.

3.1 Quem narra e como narra

Por um ponto de vista, o ofício do narrador oral exige dele habilidades bastante semelhantes as do ator. Na grande maioria das vezes, o ator faz toda a sua performance a partir de um personagem, enquanto o contador de histórias muitas vezes alterna em seus papéis, ora como narrador, ora como personagem, ora manipulando mais de um fantoche ao mesmo tempo. Segundo Simone Grande:

O ator é um indivíduo que precisa desenvolver muitas habilidades como a voz, o corpo, a sensibilidade e a reflexão sobre o papel que vai representar. Entender a complexidade da construção de um personagem para criar um ser que só existe a princípio no papel, dar vida àquelas palavras, contracenar com outros atores, saber improvisar, estar dentro da visão do diretor, estar

disponível para troca com o público, estudar muito, ensaiar, etc. (...)
(GRANDE; org. LACOMBE, 2013; p.43)

No caso do narrador oral, o trabalho enquanto performer dá lugar a uma construção na qual ele geralmente não ganha uma nova identidade – narra como ele mesmo, apresenta-se com seu nome-próprio, não se mascara, etc. Mas, ao mesmo tempo, dá lugar a uma construção diferente daquela cotidiana para a qual o trabalho do ator pode ajudar – uma postura que só é revelada quando ele está em situação de apresentação, pronto para o jogo-narrativo. Ainda que seja “ele mesmo”, adota uma postura criativa para assumir os personagens e voltar à perspectiva de narrador de maneira extra-cotidiana. Nas palavras de Matos:

Na relação com o ator há uma fraternidade quando o contador encarna momentaneamente as personagens do seu conto, mas ele logo retoma a palavra, não como personagem, mas como o contador que não é outro senão ele próprio. (MATOS, 2005, p.107).

Matteo Bonfitto, em seu livro *A Cinética do Invisível* (2009), faz uma citação de D. Williams referente ao trabalho do encenador Peter Brook que esclarece essa colocação:

Brook estabeleceu uma diferença entre o “ator”, que habita completamente uma personagem imaginária, mergulhando sua personalidade em um ato de identificação e auto-transformação, e o “performer”, uma Piaf ou Garland que se impregna totalmente somente quando a sua individualidade floresce sob o foco de atenção do público. Brook estimulou os membros do Centro (Centro Internacional de Criação Teatral – CICT) para que amalgamassem as duas vertentes descritas acima no habilidoso contador de histórias, que preserva a capacidade de transformação e empatia psicofísica do ator e, ao mesmo tempo se livra das armadilhas geradas pela personificação naturalista, celebrando sua própria individualidade (...) o contador de histórias pode assim colocar a sua personagem à frente, ou deslizar em direção a um estado de “transparência” e “invisibilidade”, camuflando a sua personagem e priorizando sua função como instrumento narrativo, disponível para servir às necessidades de um momento e de um contexto particular¹⁹. (BONFITTO, 2009, p.169)

Regina Machado, em entrevista concedida ao colunista da Revista Veja, Augusto Nunes, em março de 2010, traz um ponto de vista complementar a este. Para ela, essa constituição que o narrador oral encontra e através da qual apresenta sua história ocorre de maneira tão

¹⁹D. Williams, *Theatre of Innocence and of Experience: Peter Brook’s International Centre, an Introduction*, em D. Williams (org.), *Peter Brook and The Mahabharata*, p.23. [Citação encontrada em BONFITTO, Matteo. *A cinética do Invisível*. Editora Perspectiva, 2009. P.170]

particular porque o contador é um ser canal, ser veículo da história que escolheu. A observação traz uma ideia próxima ao que Brook comenta sobre o contador ser um instrumento narrativo. Além disso, a fábula escolhida, ao ser contada, adquire vitalidade a partir da história pessoal do narrador, ou seja, é transmitida não só através dele, mas com ele. Ocorre um revelar a história revelando-se a si, de maneira transformada.

Na verdade uma história existe para que a pessoa se conte. E quando você escuta você também se conta. Quero dizer que a história também é uma experiência de encontro com um material simbólico importante da humanidade. Então quando eu me encontro, eu encontro a história que está lá, com a minha história pessoal. Na hora que eu vou contar eu não conto “aquela história”, isso não existe! A história só existe, eu acho, na hora em que ela se realiza em um contador. E o contador como uma pessoa ausente, é o que eu costumo dizer. É muito difícil as pessoas entenderem isso...(…) Mas não é a “minha pessoa”. O contador que aparece realmente como contador, para mim, está “contando a pessoa” dele, é muito diferente.²⁰

Lacombe parece compartilhar dessa visão quando observa seu próprio trabalho:

Então mesmo quando eu vou contar uma história e chego ali cumprimentando as pessoas é a Ana Luisa, não tem nenhum personagem, mas já tem uma persona, um estado de contadora de histórias que já não é mais o mesmo daquele de Ana Luisa que cumprimenta as pessoas só depois da história acabar. Bater papo com pais, amigos, de ser eu mesma. Antes eu estou lá como contadora, e eu acho que isso o teatro te dá. (LACOMBE, 23/12/2013).

Lacombe comenta que a construção de uma persona diferente daquela cotidiana, que se apresenta como narradora de histórias, é um legado, em sua opinião, também do teatro. A contadora de histórias complementa sobre outras contribuições do teatro para a narração oral, detectando outros dois elementos afins desta estrutura de narrador: a disciplina e a presença. Lacombe afirma que com o teatro aprendeu uma postura de regularidade – ainda que nem todos os colegas de profissão sigam esta linha. Aprendeu a valorizar o aquecimento, os ensaios, a concentração antes e durante a cena – verdadeiros rituais de organização para mostra –, e a responsabilidade por cada elemento da performance. Uma concentração que leva à construção de um estado de inteireza, que coloca a sua atenção a favor do jogo narrativo, diferente de um estado mais disperso e corriqueiro. Tal estado coloca-a disponível para a escuta e para realizar a narração, para um detalhamento inclusive gestual.

Nesse sentido, pode-se retomar o princípio do “cultivo de si” trazido por Quilici em seu

²⁰Parte 1 da entrevista em vídeo disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/videos-veja-entrevista/regina-machado-contadora-de-historias/>. Último acesso 08/12/2013

artigo. Mais que um estado de atenção acionado para o momento da apresentação, poderia ser interessante ao treinamento do narrador e sua preparação um estado de atenção no seu contexto cotidiano, que o potencializaria enquanto artista e potencializaria o seu fazer até o instante da estreia.

Como se algo da atenção que exigimos de um ator num palco ou numa situação laboratorial fosse levada para o dia-a-dia, tendo em vista a lapidação da percepção e o desinvestimento das energias em hábitos automáticos. Para tanto, às vezes são necessários gestos de contenção, não-ações, que interrompem os circuitos compulsivos dos hábitos. Nesse sentido, a ética pode ser relacionada a uma arte da existência cotidiana, que faz do enfrentamento das situações diárias, um trabalho básico do praticante. (QUILICI, 2011, p.3)

Um outro recurso, abordado em contexto teatral, no livro *A preparação do ator*, de Constantin Stanislavski, que também trata de um estado outro que seria experienciado pelo performer para o seu fazer, ocorre por meio do exercício do treinamento da atenção interior. Uma atenção “que focaliza coisas que vemos, ouvimos, tocamos e sentimos, em circunstâncias imaginárias” (STANISLAVSKI, 2005, p.122) e permitiria o uso de um material criativo inesgotável, levantado a partir de si mesmo, através da própria concentração. Essa prática também seria interessante para o narrador oral em fase de preparação para a cena.

Para Stanislavski:

O ator, em cena, vive dentro de si mesmo ou fora. Vive uma vida real ou uma vida imaginária. Esta vida abstrata contribui com uma fonte inesgotável de material para a nossa concentração interior de atenção. (...) Ela tem importância especial para o ator porque grande parte da sua vida se desenvolve no reino do imaginário.

Além do trabalho no teatro, vocês têm de continuar o treinamento em suas vidas cotidianas. Para isto podem utilizar os exercícios que elaboramos para a imaginação, pois têm a mesma eficácia quando se trata de concentrar a atenção.(...)

O trabalho consciencioso e cotidiano exige que tenham muita força de vontade, determinação e resistência. (...) Para agarrar firmemente o nosso objetivo quando representamos, é preciso outro tipo de atenção, que provoque uma reação emocional. Temos de ter alguma coisa que nos interesse no objeto da nossa atenção, algo que sirva para pôr em movimento toda a nossa aparelhagem criadora. (STANISLAVSKI, 2005, p.122)

A trajetória de Pedroza como contador de histórias é totalmente independente do teatro. Mas é possível observar que sua prática de visualização de imagens, como já foi colocado antes, em muito se relaciona com a parte da vida que se desenvolve no reino do imaginário, apontado por Stanislavski. Pedroza, carregado por suas imagens, embora concorde com a

apresentação do narrador sem uma criação de identidade, com nome próprio, comenta essa postura ou essa persona, de uma maneira simplificada.

Sempre me apresento como Giba. Até uma vez eu estava no Cooperativa e uma menina atriz, que estava começando a contar história falou “quando você conta histórias, quem você é?”. Eu respondi “eu sou o Giba”. “Ah!, porque eu sou a Margarida Frufrufu”. “Parabéns, mas eu sou o Giba”. Enfim, eu não consigo ser um personagem. Eu já vi gente contando como bruxa, fada, mas comigo não é assim. Conto histórias do jeito que eu sou, no lugar que der, só é preciso ter pessoas dispostas a ouvir. Se eu puder preparar, melhor. (PEDROZA, 25/03/2014)

Quem já teve a oportunidade de assisti-lo narrar, talvez possa perceber exatamente isso: sua apresentação não tem uma persona efetivamente construída. Porém, é fato, sua prática o levou a tamanha maestria que ao mesmo tempo que seu discurso é espontâneo, ele comunica com uma confiança e habilidade muito bem estruturadas. Certamente, sua narração se tornou muito mais competente e diferenciada de uma fala reconhecível como cotidiana, ordinária, hesitante, flácida ou informal. Sua postura como contador de histórias é atípica²¹ e floresce de uma maneira especial apenas no contexto da narração, diante do público – assisti-lo repetidamente pode denunciar de maneira sutil e natural essa peculiaridade.

Simone Grande, por sua vez, quando indagada sobre a mesma questão, foi bastante enfática ao afirmar que conta “como ela mesmo”. Isso aliás, parece diverti-la – porque se vê desempenhando várias passagens da história –, e parece aproximá-la da plateia – pois assim a encontra diretamente, sem ser através de um personagem.

Na entrevista concedida, Grande compartilha ainda uma experiência que teve como professora de narração oral com um grupo de atores, e revela que a pergunta que foi feita a Pedroza certa vez por uma atriz na Cooperativa é uma dúvida comum a quem trabalha no Teatro. E que, ao experimentar narrar, vê como novidade a situação de interpretar e apresentar apenas com uma persona especial, uma versão de si mesmo.

Uma vez eu treinei um grupo de pessoas, um trabalho que apareceu, e tinham que ter dez duplas de contadores de histórias que se pulverizariam por escolas. Eu tive uma experiência com uma atriz - porque eu chamei atrizes, eu não conhecia contadores e não tinha quem chamar – inclusive dois deles se

²¹ Por postura “atípica” entende-se aqui uma atenção extra-cotidiana, focada no momento artístico, com gestos mais conscientes, direção da voz e do olhar, diferentemente de um estado indiferente ou alheado que possa ter anfetivamente.

casaram e são casados até hoje!, mas enfim. - E o que aconteceu foi o seguinte: ninguém sabia o que era contar histórias, todo mundo era ator. Eu sabia e tinha que treinar vinte pessoas, mas eu nunca tinha feito isso. Só que as pessoas começaram a entrar em crise... “quem vai contar?”, “quem eu sou quando eu vou contar?”. Você é você mesmo contando. “Mas eu vou chegar num lugar como eu mesmo e vou contar história? Mas e o personagem, o personagem vem depois?”. O personagem vai aparecer. Aliás, cada contador passa por todos os personagens. Foi uma crise.

Algumas pessoas foram embora me xingando (risos), teve mesmo uma pessoa que foi embora me xingando! Acho que tem uma atriz que me odeia até hoje, porque ela não entendia e ela falava “pelo amor de Deus me dá um personagem”. E eu dizia “não, gente, isso aqui é diferente”. Isso também me ajudava a entender o que eu estava fazendo, não é? Lidando com atores e, alguns, que tinham umas coisas muito fixas. Acho até que muitos atores têm e não querem mudar – como alguns contadores também. (GRANDE, 21/04/2014)

Mesmo com o fato do treinamento do ator poder servir e muito para potencializar o treinamento do contador, os dois ofícios tem suas particularidades e um bom ator não é necessariamente um bom narrador oral, porque precisa estar sensível às particularidades dessa arte. O objetivo não é construir bem personagens, mas deixar a história em primeiro plano para que os interlocutores possam interpretá-la.

(E) não é porque é um excelente ator que será um excelente contador de histórias. Como eu, que posso ser um bom contador de histórias, mas nunca vou ser um bom ator. É uma praia muito diferente. É claro que os recursos do ator podem ajudar e muito na questão da dignação, do improviso, do contato com o público. O ator está muito mais lá na frente do que quem nunca fez teatro. Mas ao mesmo tempo isso não pode se arvorar como um conhecimento já adquirido, tem que tomar muito cuidado com isso. Não é um garantia de que você vai lá contar uma excelente história só porque você é um excelente ator. (PEDROZA, 25/03/2014)

3.2 Qualidade de presença e qualidade do gesto

Lacombe afirma ter trazido outros princípios fundamentais do teatro para o seu trabalho como contadora: desde o domínio do espaço, o saber “plantar” os pés sem pendular pelo palco de um lado para o outro; o acabamento e detalhamento de cada gesto, que deve estar justificado, preenchido, energizado; até a concentração e atenção que a permite se fazer presente, segura, verdadeiramente ali. Outros muitos princípios poderiam ser incorporados.

Fazer-se presente, aqui, como nas palavras de Volpe:

Presentificação: estar ali presente. E a presença não é “além” ou “fora”,

ela é um estar presente no presente, com a concentração que não é para um dentro, mas que é em abrir-se para conexão consigo, com o outro, com o espaço, com o público. (2011, p.110)

Ou, nas palavras de Patrice Pavis (1999):

Ter presença, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um 'quê' que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente.

Grande afirma que, para ela, a qualidade da presença está diretamente associada à sua relação com a história. Sua afinidade a aproxima e traz organicidade.

Mas a história só se torna boa se fizer sentido para o contador, e eu sinto que esse é o trabalho artístico, eu diria, do contador de histórias. É descobrir o que aquela história tem a ver com ele e o que ele pode fazer com ela. E às vezes eu sinto que fazem mais uma para o repertório, uma encomenda, enfim, "vi tal fulando fazendo vou fazer também". Aí eu acho que a pessoa não tem presença e só pode se tornar, mas talvez não se torne. Às vezes se torna uma coisa que não tem relação com ela e possivelmente algo que não terá relação com o público. (GRANDE, 21/04/2014)

Lacombe também valoriza como herança teatral o detalhamento do gesto - talvez valha a pena voltar à referência de Bonfitto:

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 sógnica. 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, 2006, p.110)

Os gestos têm responsabilidade porque têm significado, dizem muito sobre a história, para além da camada revelada que é a das palavras. Nesse sentido que o narrador oral pode também aprender com o trabalho do ator, conscientizando-se de que há na sua expressão uma "função sógnica", maior que um meneio involuntário, impensado, que pode ser um poluidor da narração. Matos também discorre sobre esta questão: "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 (...)" (MATOS, 2005, p.59). E complementa, mais adiante:

Também os "gestos zero" são extremamente significativos na performance. Da mesma forma que na vocalização poética o silêncio tem uma

função precisa, a gestualidade pode integrar de maneira significativa os “gestos zero”. (...) O corpo molda o discurso, com os gestos que engendra no espaço, explicitando, num desenho em movimento, a forma externa do poema. É essa forma que substituirá na memória depois que as palavras se calarem. (MATOS, 2005, p.64)

Do ponto de vista do encenador russo Constantin Stanislavski, o ator no palco precisa reeducar sua postura. Uma sugestão que pode servir também ao narrador oral quando inicia seu trabalho em seu espaço cênico.

Lembrem-se disto: todos os nossos atos, até mesmo os mais simples, que nos são de tal modo familiares na vida cotidiana, tornam-se forçados quando surgimos atrás da ribalta, perante um público de mil pessoas. Por isso é que temos que nos corrigir e de aprender novamente a andar, a nos mover de um lugar para o outro, a nos sentar ou deitar. É essencial nos reeducarmos para olhar e ver no palco, para escutar e ouvir. (STANISLAVSKI, 2005, p.122)

Pedroza concorda com o comentário de Lacombe de que quando se conta a história, é preciso estar inteiro, vivo, em completa relação com ela para que aconteça a comunhão com a plateia. No entanto, por outro lado, aponta uma diferença em sua atividade, com uma postura que acredita ser mais fácil para quem tem a prática teatral.

Para mim, compartilhar a história é o mais importante, e eu procuro – e falo sempre para os meus alunos – beber a história nos olhos de quem ouve. Isso para mim é o mais importante. Tanto que um dia, eu fui fazer um evento (...) E a diretora do evento (...) viu a gente passando o som, eu e os músicos que iam trabalhar comigo. Ela me chamou num canto e falou assim “adorei a história que você contou do *Pequenino Grão de Areia*. Vou te pedir uma coisa: na hora que o grão de areia for pedir a estrela em casamento você levanta a mão direita para cima, esconde a mão direita para trás, e vem vindo com a mão esquerda para frente devagarinho. Você faz isso?”. Falei “moça, eu não posso te prometer isso.”. Ela ficou brava “como você não pode me prometer?”. Eu falei “porque nesse exato instante, eu posso estar olhando nos olhos de alguém que está ouvindo a história. E para mim é muito mais importante essa troca com a pessoa, do que eu ter que me lembrar que eu tenho que levantar minha mão direita para contar a história.”. Ela respondeu “você não é profissional?”. Eu respondi “sou profissional da arte de contar histórias, eu não sou ator.” (PEDROZA, 25/03/2014)

Reconhecida a importância do gesto justificado, Pedroza coloca sua partituração e consciência do gesto coreografado num segundo plano, em detrimento ao momento de compartilhamento da história e interação com a plateia.

3.3 A preparação de véspera

Como foi constatado, para desenvolver uma boa qualidade de presença na ocasião de compartilhamento da história, é preciso fazer um treinamento da própria atenção, exercitar o estado de estar concentrado em seu momento presente, aqui e agora narrativo, mas também ter clara para si qual a intenção em narrar. Se não há uma afinidade ou uma disposição, a probabilidade da narração ser mal sucedida e dispersa é alta, com gestos vazios, mesmo se a persona já narrou antes outros contos.

Mas essa atenção especial também precisa desdobrar-se sobre as demais condições deste evento, como a organização pessoal pré-entrada, véspera de estreia; contexto de lugar e plateia; as interações e os improvisos consequentes; a confiança com o que será exposto com determinada duração de tempo. Por fim, um trabalho complexo com todos os fatores e variáveis que orbitam o universo do narrador oral.

Pedroza é um narrador que se apresenta com frequência na praia de Boiçucanga, litoral do estado de São Paulo, num contexto de informalidade e despojamento muito diferentes de um teatro ou sala empresarial, por exemplo. Mas não é por isso que chega para cada roda de histórias despreparado, amadoramente, porque sempre se preocupa com o interesse do seu ouvinte.

Ali eu estou muito mais à vontade como contador de histórias! A minha única preocupação ali é saber o que as pessoas gostariam de ouvir. Eu preparo três, quatro histórias mas vou para lá muito mais tranquilo. Agora quando eu vou me apresentar por exemplo no SESC, com um tema, aí eu até uso um figurino; uma preparação do ambiente para mim é importante; uma preparação do público. Eu procuro contar três, quatro histórias, intercalando com um poema, com um trava-língua, com uma cantiga. (PEDROZA, 25/03/2014)

Simone Grande, por sua vez, parece ter um pequeno ritual para cada apresentação.

Eu sou muito apegada com as minhas histórias. Então mesmo que eu nem olhe no texto, eu levo. “Mas para quê?, você já conta essa história há dez anos!”. Mas eu deixo ela ali. (risos) Eu tenho essa mania. Eu tenho uma pasta com todas as histórias, tem até as que eu contei há muito tempo atrás, com o papel amassado, rasgado. E eu acho que aquele papel está carregado da minha energia, desse tempo. Então eu gosto, porque eu sou louca por papel. Isso também é uma resposta minha. Mas eu me aqueço, aqueço minha voz, aqueço meu corpo; se eu estou em dupla eu faço uma oração, uma oração de teatro, uma coisa assim quando você para e chama para você. Se eu estou sozinha eu também faço, eu acho importante. Ter um ritual pessoal, porque a história também é um ritual. (GRANDE, 21/04/2014)

Lacombe salienta sua preocupação com o preparo vocal, porque sabe de sua

importância:

E tenho cuidado, quando vou me apresentar, ou quando tenho um trabalho com muita exigência vocal eu me cuido, bebo muito líquido. Tento não falar muito no telefone e nem ir dormir muito tarde... eu tenho um cuidado especial com a voz. Isso é uma das coisas que eu mais gosto aliás no Giba [Pedroza]. Adoro ver o Giba contando história, mas tem uma coisa que me encanta que é a voz dele. (LACOMBE, 23/12/2013)

Ao longo do tempo os narradores foram percebendo o que lhes era fundamental para apresentar-se, e o auto-conhecimento lhes rendeu hábitos de preparação e ferramentas que carregam sempre consigo. Isso porque os três contadores de histórias não se apresentam sempre nos mesmo lugares, com os mesmos tipos de público. Cada um deles já esteve em dezenas de situações diferentes e tiveram que adaptar-se às circunstâncias de cada uma delas para garantir a eficiência com suas histórias. Mas também porque, a cada performance, mantiveram-se atentos sobre o próprio desempenho e dispostos a reformulá-los.

A reformulação ou a realização de medidas específicas deve ser feita a partir de uma constante avaliação das condições gerais de cada apresentação. Se há cansaço vocal, um microfone poderá ajudar a preservar sua saúde e garantir a emissão das palavras da história; se o espaço disponibilizado é poluído visualmente, o incomoda por ser atravessado por passantes, a escolha de uma nova área para narrar pode tornar o encontro mais confortável; se algum acontecimento familiar infeliz antecede uma performance, talvez convenha adiá-la para que um descontrole emocional não traga insegurança; se há pouco tempo para o deslocamento de uma apresentação a outra no mesmo dia, convém reagendá-las, para evitar a pressa e a ansiedade no discurso; se o figurino planejado tem um tecido muito denso e a narração será sob o sol, é preciso cogitar substituí-lo, etc. Observações evidentes, que no entanto são várias vezes pouco discutidas, e comprometem apresentações de narradores experientes e calouros por temerem revisões de última hora. Isso porque, ao contar uma história, o narrador sempre contará a si mesmo – sua postura pode revelar sua disponibilidade, sua voz o seu humor, a escolha do conto seu gosto pessoal, o tratamento da história sua riqueza de vocabulário e coerência gramatical, e assim por diante.

As particularidades de cada lugar são definitivas para uma apresentação não só pelas condições estruturais – se há boa iluminação, enxerga-se com mais facilidade; se há boa acústica, ouve-se melhor; se há acomodações para os espectadores a plateia está mais tranquila e confortável, etc –, mas também pela distância e conseqüente proximidade que

pode haver entre contador e interlocutor. Nas grandes salas de teatro, ainda que não haja uma proposta de quarta parede – em que os atores durante suas interpretações mantêm os personagens como se não soubessem que estão sendo vistos-, mais de uma vez quem se apresenta se mantém a alguma distância de quem assiste. Há um espaço concretamente considerável, às vezes um desnível em altura no caso dos palcos, ou mesmo uma linha delimitadora no piso que separa a peça fantasia do seu público na realidade. Mas no caso dos narradores de história, geralmente ou sempre que possível, especialmente por sua natureza de promotor de encontros, essa distância quer ser reduzida, diminuída, justamente para que haja maior intimidade ou olhos nos olhos entre quem conta e quem testemunha. Os espectadores tornam-se interlocutores de fato, próximos fisicamente.

3.4 A interação com a plateia

Por esta razão, contar uma história num estádio lotado é muito diferente de contar numa sala para cinco pessoas: o gesto de quem narra não poderá ser tão singelo e delicado, pois apenas se amplo será bem visto; sua voz não terá tantas nuances como sussurros e respirações, porque neste caso quem está mais afastado perderá tais detalhes; o ritmo da história não poderá ser nem tão suave nem tão brusco, ou quem está mais apartado terá problemas para acompanhar. Isto não significa que uma história não pode ser compartilhada com centenas de pessoas de uma só vez, no entanto, a estreiteza, aconchego, aproximação a que poderia se propor podem ser limitados e comprometidos.

Lacombe comenta estas distâncias e expõe sua sensação:

Eu já contei história no palco para 800 pessoas, para 1000 pessoas... e foi um teatro, porque essa relação entre contador e plateia já é uma diferença entre contador e ator. O contador interage, e se eu não podia interagir com aquelas mil pessoas, virou teatro. Eu estou ali, faço meu texto, e talvez a única coisa que tenha dado para eu manter foi mais a informalidade do contador – num teatro eu teria sido mais formal. (LACOMBE, 23/12/2013)

O local da apresentação também traz consequências diretas na relação do narrador com a sua plateia, porque a contação em geral estabelece como convenção um determinado consentimento quanto a interferências por parte da plateia. Algumas narrações orais já pressupõem em seu roteiro alguma integração, em que o narrador faz perguntas para sua plateia, pede que o acompanhe em determinada canção, nomeiem um personagem,

contribuam com um objeto, repitam determinado som, etc.

No entanto, nem todos os contadores de histórias tem a mesma desenvoltura para lidar com esse convívio, sejam os previstos ou os inesperados, que também exigem bastante cuidado nas apresentações. Cada um deles desenvolve assim sua estratégia e detecta dificuldades específicas em cada ocorrência - talvez compartilhar experiências seja uma boa alternativa para descobrir novas táticas e “jogos de cintura”. Afinal, uma plateia interativa pode tanto tornar a história envolvente e dinâmica, quanto dispersa, confusa, atrapalhada por interrupções inconvenientes.

Até hoje é um grande problema para mim. Eu sempre digo para os meus alunos: não há receita do que fazer. É uma questão de improviso, de estado de espírito. Porque a primeira sensação que recai sobre a gente é “puxa, eu sou uma porcaria contando história”, porque veio alguma interferência. E a criança tem diversos tipos de interferência. Primeiro tem a interferência que não é da criança, que é quando alguém bate na porta, quando passa alguém, ou um ruído muito forte; barulhos que sejam muito gritantes. E tem aquela interferência que vem da própria criança; e tem dois tipos na minha visão. Tem aquela interferência inserida na história, que é quando a criança fica perguntando assim “por quê o vestido da Princesa é azul e não verde?”. Aí eu procuro brincar com isso. Eu respondo assim “olha, eu acho que essa Princesa está linda nesse vestido azul. Mas se você quiser a gente coloca um vestido verde nela.” E tem aquela criança que do nada diz “meu tio me deu uma bicicleta”. Eu respondo “ah, que legal, eu também tenho uma bicicleta”. Então desde sempre acontecia. (PEDROZA, 25/03/2014)

Apontando as diferentes qualidades de interação, Pedroza demonstra sensibilidade em reconhecer que existem interferências que são estranhas à história e outras que são justamente impulsionadas pela apresentação, que podem até demonstrar o quão envolvido felizmente está o ouvinte. Giba Pedroza, no entanto, está entre um grupo bastante grande de contadores de histórias que muitas vezes não lidam com facilidade com essas participações da plateia, se sentindo em alguma medida inseguros. Em entrevista, compartilhou uma dessas passagens.

Cada um tem um jeito diferente de lidar com a interferência, porque a gente ao mesmo tempo tem que perceber essa distância, esse respeito que a gente tem. Tem um jeito afetivo de contar história, então você não pode ser “grosso” e dizer simplesmente para calarem a boca, não dá para falar isso! É diferente por exemplo do palhaço, que tem muito mais liberdade. Um dia eu fiz uma apresentação no SESC Pompéia com meu amigo palhaço e poeta, o Cláudio Thebas, que é do Grupo Jogando no Quintal, você conhece? Nesse dia estava eu, Claudio Thebas, Ivan que é autor ilustrador, André que é um músico, e um menininho importunando! Subia no palco, puxava a corda do

violão, chutava o pé da gente... a gente não sabia mais o que fazer com aquele garoto. Daí o Cláudio piscou pra mim e disse “deixa comigo”. Aí o Cláudio foi até a ponta do palco, o menino estava em cima do palco!, ele pegou o menino, abraçou carinhosamente, mas disse “quem é o proprietário?”. (risos) Porque o pai estava com aquela “cara de paisagem” achando lindo o filho interferindo. Aí o pai foi lá, e delicadamente tirou o menino do palco, e a gente pôde contar. Eu, como contador, já não poderia fazer isso, ficaria agressivo, ficaria um pouco pesado fazer isso. Então é o que eu digo: não tem receita. Apela para o “Santo Improviso” e vai embora. (PEDROZA, 25/03/2014)

A observação sobre a possibilidade que o palhaço tem de usar de um atrevimento para resolver situações delicadas, que provoca em Pedroza admiração, também não parece coincidência. Como foi revelado em entrevista, tanto Lacombe quanto Grande fizeram cursos de clown durante sua trajetória formativa, e ambas citaram estas experiências porque provavelmente lhes acrescentaram recursos inclusive para improvisação. Todo um tratado poderia ser desenvolvido para investigar a parceria que o clown poderia oferecer ao narrador de histórias, mas de forma resumida, talvez mereça destaque sua aceitação do erro, aproveitamento do imprevisto e seu trabalho sobre a individualidade. Estudar o clown exige encontrar não “um” mas “o seu” palhaço, num exercício de auto-conhecimento artístico bastante particular e enriquecedor, que não trata o lapso, o branco da memória como falta grave, nem se mantém preso à partitura, mas experimenta o espontâneo e se aproveita dele da forma mais leve e divertida possível.

Isso no fim também me ajudou muito no trabalho como contadora de histórias porque é preciso estar pronta para o improviso, para criança que te interrompe, que de repente te pergunta uma coisa, sugere um nome para um personagem. E aí, como que você faz? O palhaço tem isso com o erro, com o “ver na hora” o que acontece. O contador de histórias tem que ser mais permeável que o ator, então para perceber isso acho que esse curso foi muito bacana. (LACOMBE, 23/12/2013)

Nesse caso, um recurso que é interessante para o narrador oral assimilar do teatro é o exercício de conseguir manter-se em fluxo, na estrutura da narrativa, apesar das digressões, interrupções ou interferências que um contato mais direto com sua plateia possa promover. Lacombe, como citado anteriormente, pontua que mais especificamente o estudo do clown possa contribuir por ainda flexibilizá-la.

Ao longo dos anos, no exercício da profissão, seu desconforto inicial foi substituído por passar a apreciar estas situações:

Hoje eu adoro isso, abro inclusive bolsões na história em que eu proponho isso e as interpelo - “o que vocês acham? Para onde eles foram?”, para abrir mesmo essa interação. Então eu acho muito lindo isso, na narração, que é você realmente estar com o seu público “para valer”.(...) Nem sempre eu vou mudar a história porque a criança me pediu, mas eu posso incorporar uma coisa que ouvi - muitas dessas coisas já estão para eu contar. Em algumas histórias eu acoplei, e até falo, vocês sabem que um dia eu estava contando essa história e uma criança me falou... (LACOMBE, 23/12/2013)

Para Lacombe, ainda sobre a questão de espaço e interação, há uma impressão pessoal da narradora sobre a diferença com o contexto teatral: “Quanto maior essa distância do tipo palco-plateia, quanto mais isso vai se configurando, mais atriz eu vou ficando e menos aquela contadora ali próxima”. (LACOMBE, 23/12/2013)

No caso ainda de Ana Luisa Lacombe, a parceria do teatro para a contação de histórias parece ser tão clara que a atriz e narradora oral desenvolve sua atividade numa zona bastante híbrida, que mistura essas duas artes. Entre seus trabalhos hoje se destacam espetáculos de teatro narrativo, que são diferentes das histórias que conta, ainda que as tenha inseridas ou delas se aproveite.

Quando eu levei para o palco, fixei o texto, fixei tudo que era meio frouxo, reescrevi o texto para criar uma dramaturgia, para que tivesse mesmo o formato de espetáculo, eu vi mais as diferenças. O tempo passou e ali eu já estava mais consciente das diferenças das duas linguagens. Passei a ver mais o *Fábulas de Esopo* como espetáculo. Eu o tratei como narração só até um certo tempo, até eu ver isso, que eu não estava só contando. Daí hoje eu tenho esses espetáculos narrativos e as narrações que são várias, infinitas, outras, mas são diferentes daqueles que são espetáculos mesmo. Para palco, com luz, com trilha e, tirando essa coisa da efemeridade que a gente sabe que tem, do novo a cada apresentação, são mais fechados, são sempre iguais, é um espetáculo de teatro fechado mesmo. Eu não bato um papo com as crianças quando elas chegam, eu fico no camarim, checando os detalhes que eu quero que sejam sempre do mesmo jeito. E quando termina acendem-se as luzes, eu agradeço, mesmo como um teatro narrativo. (LACOMBE, 23/12/2013)

Nesse tipo de Teatro Narrativo, as interferências são restritas ou não acontecem. Ao desenvolver o que classifica como teatro narrativo, Lacombe ganhou, entre outros, três prêmios APCA de melhor atriz e também o prêmio Femsa Coca-cola, além de ter sido contemplada por vários editais e recebido indicações a outros prêmios ao longo da carreira. *Lendas da Natureza* é outro espetáculo narrativo que trouxe indicações a prêmio como atriz, e entre as histórias *Begorotire* e *o Homem Chuva*, aquele primeiro conto experimentado por

Lacombe no início da carreira, é parte do repertório.

Os três contadores entrevistados para essa pesquisa apontam como fundamental para uma boa contação privilegiar a história. Diferentemente do teatro em que o ator está em foco, ou da Dança, em que o bailarino e seu movimento estão em observação. É preciso que o estudo anterior tenha permitido ter confiança na narrativa, para mantê-la como protagonista da apresentação.

Eu faria a mesma leitura que uma criança, que era neta da Tatiana Belinky - porque eu tive o prazer de conviver muito com a Tatiana - e uma vez a neta dela disse uma coisa muito legal: “uma boa história é aquela que faz rir, faz chorar, ou dá medo. Se tiver essas três coisas ao mesmo tempo, melhor ainda.” Isso mostra que a criança, o ouvinte, não está preocupado com a performance do narrador, como ele conta. Ela está mais interessada em ouvir a história. Então, para mim, uma boa história é quando eu saio de lá e a história está na minha cabeça, e muitas vezes eu até esqueço da cara de quem estava contando! Só que a história eu não vou esquecer nunca, está gravada em mim, no meu coração. (PEDROZA, 25/03/2014)

Sobre a confiança desenvolvida com o trabalho e o amadurecimento da história e da performance, Grande comenta:

Da interação com o público, que é uma coisa que eu sempre faço: tenho e acredito. Gosto! Não só nas narrações como nos espetáculos, porque os espetáculos foram contagiados pela narração, porque essa relação muito próxima já permitia que isso acontecesse e eu nunca achei um problema isso acontecer desde que tivesse no contexto. Apesar das histórias serem decoradas, estudadas. O meu movimento, o que eu vou pegar e em qual momento, eu tenho tanto domínio disso que qualquer pergunta não interfere, não me atrapalha. (...) Mas tem algumas pessoas que tem alguma dificuldade. Eu não tenho essa dificuldade. Para mim se trocou de objeto, se mudou de objeto, se eu esqueci o objeto e eu vou contar aquela história que eu sempre contei com aquele objeto: tudo bem. Ela tem que ser tão boa quanto. Eu tenho confiança, e acho isso interessante. Ao longo desse processo eu acho que eu tenho confiança na história, porque eu já contei muita história em muitas situações; talvez isso seja uma maturidade. Do repertório e dessa relação minha com as histórias, e com o que elas vão provocar. (GRANDE, 21/04/2014)

Como em qualquer ofício, a maturidade traz segurança ao contador de histórias, seja em relação às possibilidades de atuação, seja em lidar com o público.

Como capitão de um barco, o contador de histórias conduz seus ouvintes em uma viagem pelas águas do imaginário. Mas, para entrar no barco, há que se atravessar a plataforma do embarque. No cais, ela é a

ligação entre a terra firme e o mar aberto.

Numa sessão de contos, o aquecimento faz a ligação entre dois mundos e dois tempos. De um lado, o mundo da realidade física, concreta e tangível, onde o cotidiano tece nossa existência num tempo demarcado entre passado, presente e futuro. De outro lado, o mundo do maravilhoso, construído com a mesma substância dos sonhos, onde personagens nos levam a atravessar fronteiras além da realidade. (MATOS, 2009, p. 128)

Viviane Silva Coentro, pesquisadora da Unicamp, em 2008, em sua dissertação, cujo título é *A arte de contar histórias e letramento literário: possíveis caminhos*, cita Wolfgang Iser, estudioso de literatura, e sinaliza que entre interlocutor e narrador, quando o acontecimento da história é bem sucedido, promove-se um *acordo ficcional*. (COENTRO, 2008, p.163) Como se as experiências promovidas na contagem de histórias, imaginadas, trouxessem à imaginação sensações e sentimentos reais, mesmo físicos, ou seja, catárticos, de maneira a proporcionar à criança (ou aos demais ouvintes), um acesso diferenciado e lúdico à obra literária, ou a aquele determinado conto oralizado. A história não precisa ser fictícia – o enredo pode ser bastante realista, não necessariamente fantasioso e mágico, muitas vezes até baseado em fatos reais. Mas uma vez que o enredo é uma possibilidade de um acontecimento, uma sua versão; que a história é uma ficção e não necessariamente documento imparcial de algo, a narração é uma possibilidade de viabilizar ficções, e causa reações diretas, físicas e emocionais (risada, choro, angústia, medo) e criativas (lógicas, deduções, idealizações).

A história é um acordo ficcional enquanto acordo entre imaginações: aquele que ouve compartilha aquilo que quem narra imaginou, ou se deixa por isto estimular. O que faz lembrar o poeta Manoel de Barros, em seu Livro *Memórias inventadas: a segunda infância (2005)*, no qual sabiamente escreve “tudo o que eu não invento é falso”. Se ao assistir um filme de terror, muitas vezes o expectador pode tremer de medo, mesmo sabendo que está no cinema; se ao assistir uma apresentação de orquestra, com uma obra apenas instrumental, o ouvinte pode ter vontade de cantar e dançar; com a narração de uma história a reação física, afetiva e imaginativa do interlocutor pode ser tão provocada, despertada, estimulada quanto nos demais exemplos. O ouvinte ou interlocutor é transportado, convidado para um experiência extra-cotidiana.

3.5 Os tempos da história

Entre as condições para apresentação é preciso ter um cuidado especial com o tempo, em suas muitas camadas. Num pequeno recorte, para três delas: o tempo da história, o tempo presente e o tempo afetivo.

Quanto ao tempo da história, é preciso lembrar-se sempre de que se o narrador conhece bem a cronologia do enredo, seu ouvinte não necessariamente o sabe, e é preciso estar atento para não antecipar fatos, desprezar trechos, alterar ritmos e passagens apenas diante de um final que ele já conhece. É preciso respeitar as pausas que o enredo sugere, estar atento ao ritmo de cada passagem, ou às diferenças que podem ter no discurso quando se conta de uma jornada urgente à cavalo ou do descanso de um peixe ao mar. Ou ao menos, evitar fazê-los de maneira inconsciente e inconsequente. Uma história linda pode ser completamente perdida se o seu tempo não é respeitado – tanto a ordem dos acontecimentos, quanto o ritmo de cada um deles. Se um dado é antecipado, uma etapa ignorada ou uma sequência alterada, a história não é mais a mesma, nem tampouco uma nova versão. É outra, uma nova trama. Começo, meio e fim precisam estar claros para que o narrador possa introduzir os personagens e paisagens sem pressa, valorizar o clímax, quiproquós e peripécias, até o momento do desenvolvimento do problema, com final feliz ou não, imprevisível ou moralizante.

Na camada do tempo presente, trata-se da responsabilidade do narrador administrar a história no tempo que se tem, e isso inclui decidir por não narrar determinado conto previsto para uma hora de duração, porque agora só se tem disponível na programação meros vinte minutos. Ou estender uma história, enrolando, exagerando, inventando trechos, num trabalho falso e fraco, apenas para preencher um horário previsto. Esse tipo de postura, se não contar com o virtuosismo do narrador, pode acarretar um desastre narrativo grave com o comprometimento total da narrativa, análogo a um bolo que é retirado antes do tempo do forno e servido cru por seu cozinheiro, a uma tela que é erguida antes de ter secado sua tinta, um chute para o gol que não é dado mesmo após o apito do juiz. Prolongar ou encurtar a narrativa demonstram não só despreparo por parte do artista, como podem torná-la, num extremo, confusa – por ser revelada rápido demais -, ou monótona – por ser arrastada e alongada de maneira tediosa. Administrar o tempo da história em determinado horário é fundamental, mesmo diante de interrupções por parte da plateia ou outros imprevistos. A narração enquanto história atravessa nesse momento a esfera do individual para o coletivo, e essa travessia entre memórias precisa de um tempo delicado para que sua ponte, sua

estrutura, seja firmada e estabelecida.

Já o tempo afetivo é aquele mais sutil, no qual o ontem e o hoje não existem, e só importa a permanência dos valores, a memória afetiva do enredo. (ETCHERBANE apud FLECK. 2009) Trata-se de uma suspensão do tempo que merece o cuidado do narrador, que pode convidar os ouvintes, interlocutores, a ultrapassarem a realidade de onde estão, ou de onde assistem, para exercitarem sua criatividade e imaginação. Numa viagem inventiva pessoal, mas não solitária, conforme os estímulos propostos pela história: que se torna concreta não a nível de matéria palpável, tátil, modelável, mas a nível de assunto comum, partilhado por todos os presentes que a podem ouvir, localizada em algum lugar de acordo com o que se combina, vivida naquela época e realizada por personagens que poderiam ser assim como estabelecido pela história. O tempo verbal Futuro do Pretérito garante que a história seja mantida enquanto possibilidade, era uma vez. A expressão feliz para sempre, recorrente nos contos de fadas, permite que o desfecho não seja o fim, mas uma previsão da continuidade da história daqueles personagens, cuja narração apresentou apenas um pequeno momento.

O tempo afetivo estabelece ligações entre o novo e o velho, o real e o possível, o tangível e o mágico, o que se sabe e o desconhecido. São séculos de uma urdidura, de um enredo, tecidos em minutos de uma apresentação; uma oposição a um tempo contabilizado em calendários, entrecortado por obrigações práticas, rotineiras, em detrimento de um tempo poético; de encontro e encantamento, sem uma data a agendá-lo. O tempo afetivo não é um tempo que o narrador constrói sozinho, mas que tece com seu interlocutor, que abandona o relógio e passa a usar as palavras como ponteiro, como marcação do que vem antes ou depois. O tempo afetivo é aquele que permite que a história seja um evento de acolhimento; que seus episódios ficcionais permitam que, enquanto ouve, o interlocutor repense suas próprias experiências reais de vida, secretas ou banais, e as discuta consigo mesmo. Que um dado da história estimule uma livre associação e que ao falar do tempo de heróis e princesas, o ouvinte possa se lembrar de seus ídolos e de suas paixões. Ou que, por outro lado, conquiste, ainda que efemeramente, silêncio e tranquilidade internos, um não pensar em nada e apenas ouvir, sem a obrigação de responder a um questionário ou ter de elaborar uma opinião bem argumentada sobre o que ouve. O tempo afetivo permite que palavras comuns sejam metaforizadas e que mesmo a pessoa mais prática e objetiva, por um momento, se sinta aconselhada, recebida e agradada sem nenhum interesse por parte de

quem lhe diz. O tempo afetivo é aquele que permite que em 30 minutos o ouvinte faça uma viagem de cinco horas, esteja na Idade Média e num futuro extraterrestre, que sinta vontade de repreender um personagem por sua covardia e, no instante seguinte, se sentir disposto a realizar uma enorme travessura. O tempo afetivo é aquele em que o narrador deixa de ser um desconhecido, e passa a ser aquele que o ouvinte observa atentamente, tenta decifrar; em que o ouvinte deixa de ser plateia, mas passa a ser um operário da história, que constrói junto com o contador o castelo e seus portões, a floresta e suas cores, o dia com suas nuvens e tempestades. O tempo afetivo é aquele em que a oralidade esculpe imagens, cheiros e gostos, em que a história deixa de ser uma informação e passa a ser uma experiência. Tempo em que uma flor de papel representa uma menina, mas só até voltar a ser flor de papel. O tempo afetivo é aquele que passa depressa, mas que, dentro da memória de quem o viveu, pode se alongar por muitos dias, trazer prazer ou incômodo e até se tornar inesquecível.

Dois outros “tempos” também podem despertar o interesse do arte narrador oral que se preocupa com a sua formação: o tempo berçário da história (de onde veio determinado conto; que matrizes de lugares e pessoas ele carrega; quem já o contou, escreveu ou registrou antes; quantas vezes já foi alimentado ou aumentado), e o tempo progressivo da história (porque quem ouve está na iminência de ser um narrador; a partir do momento que alguém ouviu, já existe a possibilidade do recontar futuramente). O tempo berçário talvez possa ser esboçado a partir de uma pesquisa empenhada, mas o tempo progressivo talvez seja o mais difícil de ser mensurado.

Como qualquer artista que se apresenta, o narrador oral precisa além de lidar com os tempos, lidar com seus sentimentos e sensações do dia, seu cansaço, ansiedade, pensamentos e desejos, porque serão sempre interferências impossíveis de afastar da estreia - estão em seu corpo. E podem facilitar ou travar o seu fazer. Mais uma vez, como desde a escolha da história e seu treinamento, é preciso que o narrador escute o conto, se escute, escute sua plateia e escute o seu momento. A expressão “reconhecer o corpo do dia”, comumente usada entre atores, está relacionada a isso: auto-observação. O arte-narrador, por na grande maioria das vezes agir sozinho, sem a presença de um diretor ou colega acompanhante, precisa estar em constante auto-avaliação, disposto a buscar os artifícios de apoio que se fizerem necessário a cada comunicação. Enfrentar a auto-censura é sempre um grande desafio. “O mais importante e bonito do mundo é isso:

que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”. (Guimarães Rosa)

Dessa forma é possível perceber que o cuidado com a apresentação requer bastante atenção do narrador oral, desde sua preparação até a despedida da história. É preciso que o narrador exponha a história, e não a imponha sobre seus ouvintes; que conquiste os interlocutores e não os aprisione na obrigação de ouvi-lo, e que reconheça seu papel e sua responsabilidade dentro da arte e da tradição, sabendo que muito provavelmente aquilo que dirá no momento da contação se infiltrará na memória dos presentes e terá ressonâncias imprevisíveis.

Além das estruturas da narração do conto (**história, enredo, treinamento, voz, elementos externos**) e do evento (**presença, persona, lugar, interação, tempo**), o narrador precisa especialmente lidar, como já aparece nas entrelinhas destes itens, com a sua própria estrutura interna.

Considerações Finais

Como a Fênix, o narrador ressurgue no cenário contemporâneo. E, se ressurgue das cinzas de uma modernidade que dispensou seu serviço, é da necessidade dos sobreviventes dessa mesma modernidade que ele tira seu vigor. (MATOS, 2005, p.99)

A investida de conhecer um pouco mais sobre o perfil do contador de histórias profissional artístico no Brasil hoje traz mais questões que respostas ou conclusões. À pergunta inicial que fomenta esta dissertação, “quais as possíveis maneiras de formação para o arte-narrador oral profissional?”, que permanece aberta, se somaram muitas dúvidas extensas, especialmente sobre quem é ele, seu modelo exato de ação, sua estratégia mais frequente de preparação, como seu trabalho é revelador de si mesmo, como representa uma sua intervenção no mundo, que tipo de encontro é capaz de promover, que instituições podem oferecer uma formação, e tantas outras. Quanto mais a fundo se pesquisa, se compara e se investiga, mais a multiplicidade se revela. Mas um ponto parece ser nítido em meio a tantos mistérios e embaçamentos: há que se ocupar sempre com essa formação de narrador. Mesmo que não haja gabarito para os seus exercícios ou manual para sua performance, o caminho de trabalho para o resultado final da exposição da história será sua via de amadurecimento e aperfeiçoamento - se mantiver sempre o foco da auto-observação. E principalmente se o arte-narrador profissional incessantemente se perguntar: “De onde vem as histórias? Como funcionam? O que nos dizem sobre nós mesmos? O que significam? Por que precisamos delas? Como podemos usá-las para melhorar o mundo?” (VOGLER apud LACOMBE em Revista da Oficina A Arte de Contar Histórias – Medley.)

Com a pesquisa aprimoro e amadureço meu trabalho como narradora: passo a procurar mais de uma versão de uma mesma história; entendo que a história vem sempre em primeiro plano; surgem ideias e soluções cênicas, em detrimento a velhos hábitos; componho canções, desenho cenários, crio maquiagens; expando vocabulário do *metier* e para a poética dos discursos; experimento novas estratégias de ensaio, de ocupação do espaço, com gravações de voz, vídeo, amigos convidados; amplio minha escuta sobre a história e relação com os interlocutores; escolho de maneira mais consciente os elementos externos da performance e treino com eles, como bonecos, objetos, instrumentos e canções.

De uma maneira geral, a formação do narrador se tornou mais do que um tema teórico de pesquisa, está na minha prática.

Atualmente, percedo que pensa-se cada vez mais sobre a importância que essa arte tem no mundo urbano de hoje. Ademais, contar histórias é um tipo de arte e de trabalho que pela força que tem ganhado nos últimos anos, ultrapassa a esfera artística, literária, educacional e informativa, chegando a área comercial. É negociável, rentável, vendível e agora, não mais raramente, é tratada por alguns profissionais como produto, serviço a ser oferecido.

Convidados a atuar em contextos os mais diversos, o que se espera, hoje, dos contadores de histórias é que cumpram o papel de um “curinga” que, além de entreter o público nos teatros e as multidões nas praças públicas, também sejam capazes de apontar, se não soluções, boas respostas para problemas, tais como: incentivar a leitura, confortar os doentes, alegrar crianças nos orfanatos, trabalhar na prevenção de drogas em grupos de risco, apoiar professores nas questões curriculares e disciplinares, reeducar populações carcerárias, animar debates em treinamentos empresarias, etc. (MATOS, 2005, p. 87)

Muitas vezes, pelo retorno financeiro, o tempo de maturação da história não é cumprido pelo narrador. Seu tempo de apropriação de estrutura e treinamento, ou preparação de véspera e cuidado com a apresentação são deixados de lado em detrimento a urgência de compromissos comerciais, ou de realizar tal história numa data específica para receber determinado cachê, sem que se respeite sua demanda de ensaio. “Ossos do ofício”, dificuldade de rotina comum a outras profissões, comprometem e muito o saber-fazer do arte-narrador.

Toda a bibliografia consultada para essa pesquisa, bem como as entrevistas realizadas com Ana Luisa Lacombe, Giba Pedroza e Simone Grande permitem reconhecer que o trabalho com a história exige dedicação e tempo para que:

Uma boa história faz a gente achar que viveu uma experiência completa e satisfatória. Pode-se rir ou chorar com uma história. Ou fazer as duas coisas. Terminamos uma história com a sensação que aprendemos alguma coisa sobre a vida ou sobre nós mesmos. Pode ser que tenhamos adquirido uma nova compreensão das coisas, um novo modelo de personagem ou de atitude. (Christopher Vogler apud LACOMBE em Revista da Oficina A Arte de Contar Histórias – Medley)

Uma história não se prepara de um dia para o outro, requer muita reflexão, ponderação, ensaio. “Se aquele que lê (narra) é um artista, se ele domina a técnica, se ele

surfa sobre as palavras, só se ele está possuído pelo texto – a beleza acontece. Mas só assim o texto se apossa do corpo de quem ouve. Ler (narrar) é fazer amor com as palavras”. (LACOMBE apud Rubem Alves em Revista da Oficina A Arte de Contar Histórias – Medley)

Na dissertação *A profissionalização do contador de histórias contemporâneo*, Felícia de Oliveira Fleck (2009) entrevistou dez contadores de histórias de sua região e avaliou suas relações com seu próprio ofício, com o objetivo de entender se a arte-narração já pode ser considerada uma profissão. A avaliação se dá sob três quesitos, baseados em Eliot Freidson (1998): *expertise* (autoridade implícita de um segmento, atestada por certificados formais de competência), credencialismo (institucionalização do treinamento) e autonomia (regulação do trabalho).

De acordo com Fleck, contar histórias ainda não pode ser considerada uma profissão, “já que não há a obrigatoriedade de um treinamento formal nesta arte e tampouco maneiras de credenciá-lo”. Ou seja, contar histórias não é uma profissão porque, como já foi discorrido aqui, importantes narradores têm formações diversas para exercer sua narração, sem que concordem entre si que um curso, certificado, diploma ou treinamento específico oferecido por determinada instituição valide o seu fazer. Pelo contrário, o auto-didatismo tem inestimável valor enquanto olhar dedicado ao próprio fazer.

No entanto, tal avaliação de que contar histórias é um trabalho informal se torna limitada uma vez que nas falas dos contadores participantes desse estudo é possível perceber que “(...) eles se consideram profissionais, querem ser reconhecidos como tais, têm uma relação de troca com o mercado, são remunerados pelo que fazem, vivendo parcial ou exclusivamente dessa atividade”. (FLECK, 2009, p.77)

Avaliação limitada, assim, porque outras noções de profissional são possíveis, por exemplo: a de que profissional não é só aquele que detém um diploma, mas sim aquele que exerce sua função remuneradamente. Mais que isso, avaliação limitada porque muitos contadores de história são profissionais, são aqueles que representam determinado ofício com um saber-fazer específico, reconhecidos e identificados pelos demais do grupo, sendo contratados para esta função e não outra. Outrossim, autodenominar-se contador de histórias mais de uma vez é um movimento por parte dos contadores para dar visibilidade a sua área, como “maneiras de garantir e consolidar seu espaço” (FLECK, 2009, p.77), serem reconhecidos por sua função e para divulgar a sua arte como prestabilidade, serviço original. Na grande cidade de São Paulo, por exemplo, são mais de 1.500 arte-narradores que

vendem, oferecem, divulgam seu trabalho como profissionais da área.

Desse modo, partindo da ideia de que contar histórias é uma profissão, os cursos de formação se multiplicam. Não existe ainda, porém, uma regulamentação:

Não existe, até o momento, no Brasil, uma formação regulamentada nem diretrizes sobre requisitos relativos às competências e habilidades necessárias a um contador de histórias. Sisto (2001) entretanto, acredita que devido ao crescente aumento da demanda pelo trabalho dos contadores de histórias, faz-se urgente o surgimento de escolas de formação (assim como aconteceu com a arte dramática). Segundo ele, um currículo mínimo deveria abranger disciplinas como: História da Literatura, História da Literatura Infantil e Juvenil, Teoria Literária, Crítica Literária, Expressão Corporal, Técnicas de Relaxamento, Técnicas Vocais e Formação de Repertório. (SISTO apud FLECK, 2009, p. 77)

Ao longo desta pesquisa, vem à tona a hipótese de que ainda que possa não haver obrigatoriedade de uma formação acadêmica, curso técnico ou profissionalizante para o arte-narrador, não deixaria de ser importante que as universidades, escolas e organizações educacionais abrissem espaço para essa temática, criando oportunidades para aqueles que gostariam de estudar de modo aprofundado o assunto. Há muitos estudiosos da arte da oralidade, com longa carreira de pesquisa, que poderiam fazer a curadoria do corpo docente, suas matérias e bibliografias. Como estudar a narração oral é, ao mesmo tempo, se debruçar sobre a Literatura, a Cultura de uma comunidade, investigar a construção textual, a expressão corporal, o improviso, trabalhar com elementos externos das artes plásticas como bonecos e indumentárias, ou da Música, como instrumentos e composições, além de desenvolver a consciência espaço-temporal e pôr o artista em jogo e interação criativos, provavelmente sua grade de disciplinas seria procurada por profissionais de outras áreas, atraídos por comunicação de uma forma mais ampla - mesmo que não tivessem a narração como atividade principal. Afinal, pedagogos, jornalistas, médicos e radialistas já figuram entre os alunos de muitos dos cursos livres desta área.

A East Tennessee State University e a Utah State University, nos Estados Unidos da América, são dois dos poucos institutos que saem na frente, são pioneiros ao oferecerem uma formação superior na arte de contar histórias ao redor do mundo, como é o caso da Pós-graduação lato-sensu, em São Paulo, *A Arte de Contar Histórias – abordagens poética, literária e performática*. A grande maioria das ofertas de formação, principalmente no Brasil, propõe cursos de curta duração (até 60 horas), alguns até à distância, como na Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP). Apesar de muitos dos cursos dessa natureza terem

excelentes ministrantes, e acabarem por se configurar como formatos bastante procurados, pelos horários alternativos de oferecimento, perfil de extensão à comunidade e pela gratuidade, muitas vezes são breves demais para que haja um desenvolvimento da arte de narrar de cada um dos contadores que os procuram - o que demanda tempo. Não se aprofundam sobre esse saber, como um curso superior em Artes Cênicas, com duração de quatro anos, oferece um aprofundamento sobre Teatro, por exemplo.

Dessa maneira, a arte-narração profissional pode ser uma modalidade cênica que exige dedicação: independentemente da oferta de cursos, a preparação do artista é fundamental. Através do desenvolvimento de uma boa escuta, poderá compor com canções, poemas, histórias e outros elementos externos um espetáculo de contação. O fundamental talvez seja apenas isso: preocupar-se com a viagem, manter-se sempre em movimento, mas saber quando pausar e quando seguir ouvindo os sinais da jornada, colocando sempre a história em primeiro lugar.

Contar histórias, neste cenário contemporâneo, é uma maneira de estar no mundo, é auto-expressão pessoal e coletiva, é legitimação da própria história e das manifestações culturais. Um caminho por excelência para o encontro com si mesmo e com o outro.(FLECK, 2010, p.79)

O cuidado com a narração revela a potência que tem a história ao promover um encontro. Viviane Silva Coentro ao citar Jerome Bruner e sua obra *Atos de Significação* (1990), comenta:

A narrativa expande seus horizontes de possibilidades entre o excepcional e comum, a partir do poder das metáforas, metonímias, sinédoque etc, pois o que é digno de ser narrado é aquilo que causa surpresa, que é excepcional. Um ponto importante para Bruner é que a forma do discurso na qual a história é realizada abre para as representações de significado que levam diretamente às propriedades discursivas das histórias. Essas propriedades são: 1) a pressuposição, criação de significados implícitos e não explícitos; 2) a sujeitificação, ou seja, a descrição da realidade através dos olhos das personagens; e 3) a perspectiva múltipla, que contempla o mundo através de um conjunto de prismas. Dessa maneira, a narrativa produz um mundo subjuntivo e “estar no modo subjuntivo significa, portanto, estar negociando possibilidades humanas e não certezas estabelecidas” (Bruner apud COENTRO, 2008).

Se, através das histórias, é possível descobrir significados, re-conhecer a realidade, e observar o mundo sob novos pontos de vista; se a história é canal proponente deste mundo subjuntivo, o contador tem uma enorme responsabilidade através de suas palavras, de seus olhos, de suas mãos – de sua performance num modo geral. Atentar-se a cada uma das

camadas do seu fazer, dos procedimentos internos aos externos é indispensável se quiser ser coerente e verdadeiro. A formação, seja por meio de cursos, seja auto-didata, mostra importante compromisso do profissional com o que narra e com cada um de seus interlocutores.

Nesta pesquisa, a formação do arte narrador também está associada, como foi pontuado antes, com as estratégias de preparação que este artista tem para exercer o seu ofício, ou aquelas ferramentas as quais ele procura para passar a contar suas histórias de uma maneira melhor sucedida.

Nesse sentido, a parceria teatral pode vir a ser conveniente assim como outros caminhos, como a busca por recursos das Artes Plásticas, da Música, da Dança ou, como sugere Matos (2009, p.142), por fazer exercícios de *tai chi chuan*, ioga, meditação “ou outros exercícios similares que ajudem a integrar movimento e respiração”. Recursos da Literatura, da Filosofia, da Pedagogia e da Psicologia também poderiam auxiliar muito na escolha de repertório, na estruturação do discurso, no encontro com a plateia, etc.

A parceria teatral se destaca porque serve ao arte narrador oral profissional de muitas maneiras, tanto ao sugerir treinamentos vocais específicos, jogos dramáticos, estimulando a prática do ensaio e da repetição, a atenção a cada um dos elementos externos escolhidos para comporem junto a história, quanto colaborando para a qualidade de presença, o improviso e a interação com a plateia no momento da estreia, entre tantos outros. No entanto, parece haver algumas sutis diferenças de pontos de vista sobre o ato de contar histórias na visão de narradores que são também atores, daqueles que não tem esse tipo de formação: teatro e narração são próximos porém diferentes, e a colaboração do primeiro para o segundo depende das necessidades de cada artista contador.

No caso de Pedroza, não-ator, a apresentação do arte narrador parece um pouco mais próxima ao evento realizado pelo contador de histórias tradicional, que simplesmente falava sobre seus causos. A preparação para a apresentação está focada no trabalho com as palavras e imagens da história. Lacombe e Grande, por sua vez, embora haja muitas semelhanças de procedimentos com Pedroza, revelam um olhar um pouco mais apurado para a apresentação, que pode se associar a um espetáculo cênico: reiteram sobre a elaboração de um roteiro de cada conto com ensaio vocal, o aquecimento antes da estreia, o cuidado com bonecos e elementos externos, a construção de uma persona narradora extra-cotidiana. Para as narradoras, os recursos que o Teatro pode oferecer são importantes; para

Pedroza, parecem opcionais.

Cada umas das concepções sobre o evento de narração oral tem sua qualidade; as opções de trabalho com as histórias e com teatro divergem mas são oportunas a diferentes artistas. São muitos os recursos que o Teatro pode emprestar ao contador de histórias, mas não são imprescindíveis. Marília Bomfim Melo Gonçalves, em seu trabalho de conclusão de curso para a Universidade de Brasília *A Prática da narrativa oral e os jogos teatral e dramático* (2011, p.32), comenta de forma conclusiva:

Observa-se a premissa de que não houve neste trabalho a intenção de transformar o contador de histórias em ator. (...)

É evidente que as experiências com o teatro propiciam a esse novo contador maior liberdade e segurança, dando-lhe a oportunidade de transitar livremente por suas manifestações internas fortalecendo a relação entre palavra, voz, gestos, percepção, emoção, concentração, memória e olhar.

(Mas) a riqueza dos contos é transmitida ao ouvinte através do desempenho singular de cada narrador, que carrega consigo sua concepção de vida, impregnado na sua voz, gestos e em seu olhar e, simultaneamente, oferecendo a quem narra a possibilidade de cultivar momentos de recriação e reformulação pessoal a partir da relação narrador–narrativa–ouvinte. (...) O que nos leva a crer que a prática dos Jogos Teatrais e Dramáticos pode ser incluída na formação continuada e, inclusive, na formação inicial desses profissionais, opcionalmente.

A partir da entrevista dos três artistas é possível reconhecer que cada um tem uma prática pessoal, mas todos consideram muito importante a preparação, a formação do contador de histórias para apresentar-se como tal.

Se cursos dos mais variados, dentro ou fora de Universidades, poderiam abrir espaços para treinamentos e estudos para a iniciação e aprimoramento deste arte narrador, inclusive promovendo trocas de experiências com seus colegas de área, não se pode perder de vista que essa formação precisa estar associada não a uma visão compartimentada do saber, mas considerando que a oralidade é parte da condição humana. O interesse pela comunicação tem a ver não só com uma atração pelo espetáculo, mas antes por uma melhor compreensão mútua, por um melhor entendimento dentro da sociedade em que se vive, por também um movimento de poetização e revisão da realidade. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*, 2002, de Edgar Morin, podem se firmar como importante referência, principalmente para lembrar o contador de histórias que precisa perceber cada tema ou disciplina dentro de um contexto maior, com uma visão capaz de situar o conjunto (“Conhecimento pertinente”). É preciso evitar uma compreensão humana unilateral e a indiferença, respeitando o outro, diferente e discordante, valorizando as incertezas (“Incertezas”). Em outras palavras, nunca

aceitando um conceito como único, certo e final, mas sempre voltando ao questionamento se o modo como se trabalha é apropriado, se a história é adequada, se o que lhe parece óbvio verdadeiramente o é, ouvindo o outro, tendo o imprevisto como possibilidade de descoberta e não como um erro repreensível.

A arte do contador está na habilidade em manejar a palavra, imprimindo-lhe emoção, ritmo, entonação, energia. Entremeando-a com silêncios, dando-lhe força ou suavidade. A palavra do contador deve maravilhar, emocionar, distrair, divertir e instruir. O contador deve dar provas de eloquência, de cultura, inteligência e imaginação. Sua arte não consiste em contar textos inéditos, em apresentar um assunto novo. Manifesta-se na maneira inédita de narrar os relatos antigos.

Cada contador deverá conhecer seus talentos e buscar seu estilo próprio. Há contadores que são músicos e usam canto, instrumentos, ritmos musicais para incrementar o conto; outros têm talento para envolver a plateia num jogo interativo em torno dos que estão contando; outros, ainda, contam sem utilizar nenhum recurso além da própria voz. Todos eles podem ser igualmente muito bons no seu “jeito” de contar. Independentemente do estilo, o bom contador é aquele que nos emociona, nos faz refletir, nos diverte, sabe plantar em nosso coração a semente dos sonhos. Para que isso aconteça, mais importante que qualquer recurso cênico é construir a narrativa a partir da “atmosfera” do auditório, sentindo-lhe o pulso a cada imagem que lhe é entregue. O conto é, antes de tudo, a arte da relação que se estabelece entre o contador e seus ouvintes. O grande mérito dos bons contadores está em seu talento para criar, em torno da palavra do conto, um ambiente de fraternidade que possa apagar as linhas que separam as gerações, as raças e as culturas.

(MATOS, 2009, p.140)

Por fim, talvez o último desafio do contador de histórias que busca aperfeiçoar-se, entre as muitas camadas do seu fazer a que precisa se dedicar para fazer uma narração de qualidade, é nunca perder o prazer, o entusiasmo de ouvir e de contar. Em sua formação, independentemente do caminho que seguir, que as histórias sejam sempre capazes de diverti-lo, atraí-lo, conquistá-lo, surpreendê-lo, envolvê-lo e motivá-lo – lembrando-o sempre das razões que o levaram a praticar a arte da oralidade, e do imenso valor que essa prática pode ter ao estimular a imaginação e promover encontros.

Referências

- ALVES, Rubem. *O desejo de ensinar e a arte de aprender*. Fundação Educar Dpaschoal, 2011.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a segunda infância*. Planeta, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização – As consequências humanas*. Jorge Zahar Editor, 1999.
- BAUMAN, Richard. *Story, Performance and Event*. Cambridge University Press, 1986
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Brasiliense, São Paulo. 2010.
- BENJAMIM, Walter. *O Narrador*. In: *Os pensadores*. Textos escolhidos. 2ª edição. Editora Abril Cultural. São Paulo, 1983. 343 pp.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. Perspectiva. São Paulo, 2002.
- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível*. Perspectiva. São Paulo, 2009.
- CASCUDO, Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASCUDO, Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Ed de Ouro, 1967.
- DOHME, Vania. *Técnicas de contar histórias*. Editora Vozes, 2a edição. São Paulo – 2011
- FERRACINI, Renato. *Corpos em fuga, corpos em arte*. Hucitec, São Paulo, 2006.
- GUINSBURG, Jacob. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. Editora Perspectiva – 2000.
- LACOMBE, Ana Luísa (org.). *Teia de experiências – Reflexões sobre a formação de contadores de histórias*. Coordenadoria do Sistema Municipal de Bibliotecas - São Paulo. 2013.
- LIMA, Francisco Assis de Souza. *Comunidade Narrativa*, 1985.
- MACHADO, Regina. *Acordais*. DCL- Difusão Cultural do Livro. São Paulo, 2004.
- MATOS, Gislayne Avelar. *A palavra do contador de histórias*. Martins Fontes. São Paulo, 2005.
- MATOS, Gilayne Avelar; SORSY, Inno. *O Ofício do contador de histórias*. WMF Martins Fontes. São Paulo, 2009.
- MICHAELIS, Dicionário. Melhoramentos, 2014.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 5ª edição. São Paulo, 2002
- PACHECO, Lílian e CAIRES, Márcio – Organização. *Nação Griô – O parto mítico da identidade do povo brasileiro*. Sistematização de vivências, invenções e pesquisas compartilhadas dos pontos de cultura da Rede Ação Griô Nacional. Grãos de Luz e Griô-BA-

2000.

- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. Editora Perspectiva, São Paulo: 2010
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Editora Perspectiva, São Paulo: 2005.
- OIDA, Yoshi. *O Ator invisível*. Editora Via Lettera. 2012
- RILKE, Reiner Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Editora L&pm. 2005.
- ROCHA, Ruth. *Canções, parlendas, quadrinhas para crianças novinhas*. Editora Salamandra, 2013.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Civilização Brasileira, 2005.
- TAHAN, Malba. *A arte de ler e contar histórias*. Editora Conquista, 1961.
- TIERNO, Giuliano (org.). *A Arte de Contar Histórias - Abordagens Poética, Literária e Performática*. Editora Ícone, São Paulo, 2010.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *O Dicionário do Teatro*. LePM Editora, 1987.
- VILELA, Fernando e BARBIERI, Stela. *Pedro Malasartes em Quadrinhos*. Editora Moderna, 1ª. Edição, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Betoni. Editora Cosac Naify.
- YUASA, Yusa. *The Body, Self-Cultivation, and Ki-Energy*. Shigenori Nagatomo – Translator- Suny Series, 1993
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa PiresFerreira e Suely Fenerich. EDUC, São Paulo, 2000.

Referências Online

- ABREU, Luís Alberto. *A restuarção da Narrativa*. Arquivo online do SESI Paraná. Disponível em <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77389.shtml>. Último acesso: 10/02/2013
- Boca do Céu - Encontro Internacional de Contadores de Histórias. Disponível em <http://bocadoceu.com.br>. Último acesso: 02/10/2014
- CEART: Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC – *Edições da Revista MOIN-MOIN*. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/publicacoes_moinmoin.html Último acesso: 10/02/2013
- Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infante – Juvenil. Página Online do CEPETIN. Último acesso: 10/02/2013
- Contar histórias na PUC-SP. Mais informações sobre este curso estão disponíveis

em <http://www.pucsp.br/pos-graduacao/especializacao-e-mba/a-arte-de-contar-historias>.
Último acesso em 20 de setembro de 2014.

- Cultura Sufi. Página oficial Imago Mundi. Disponível em <http://www.imagomundi.com.br/>. Último acesso 20/03/2014

- Doutores da Alegria é uma organização não governamental que atua junto a crianças hospitalizadas, seus pais e profissionais as saúde desde 1991. É possível saber mais em www.doutoresdaalegria.org.br. Último acesso em 01/06/2014

- Modelo básico de projeto de pesquisa. Documento em PDF do portal UNIRONDON. Último acesso: 09/09/2012.

- Origem da palavra. Página virtual disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/palavras/comunhao>. Último acesso 20/12/2013

- Perfil de Richard Bauman na página oficial da Universidade de Indiana. Disponível em: <http://www.indiana.edu/~cmcl/faculty/bauman.shtml>. Último acesso em 20/03/2014

- Regina Machado, contadora de histórias. Entrevista concedida ao colunista Augusto Nunes para a Revista Veja. Vídeo disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/videos-veja-entrevista/regina-machado-contadora-de-historias/> Último acesso 08/12/2013

Artigos e teses

- CASTRO, Ana Luiza Magalhães. “*A conferência dos Pássaros*” – *Reflexões sobre o ator narrador no teatro de Peter Brook*. Unicamp, Campinas, 2012.

- COENTRO, Viviane Silva. Dissertação de mestrado: *A arte de contar histórias e letramento literário: possíveis caminhos*. Unicamp, Campinas, 2008.

- FLECK, Felícia de Oliveira. *A profissionalização do contador de histórias contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

- GONÇALVES, Marília Bomfim Melo. *A Prática da narrativa oral e os jogos teatral e dramático*. Trabalho de conclusão de curso para a Universidade de Brasília, 2011.

- HAMPATÉ BÁ, A. *A tradição viva em História Geral da África 1. Metodologia e pré-história da África*. K1-ZERBO (editor), UNESCO, 2010.

- LESSA, Sandra Urizzi. O narrador está em quem ouve: o estudo de histórias de vida no trabalho do ator-performer. Dissertação de Mestrado - Unicamp, 2012.

- QUILICI, Cassiano Sidow. *O conceito de “cultivo de si” e os processos de formação e criação do ator/performer*. Para ABRACE, 2011.
- VOLPE, Marina Elias Fernandes. *Cartografia de um Improvisador em Criação*. Unicamp, Campinas, 2011

Anexos

A1. Entrevista com a contadora de histórias Ana Luisa Lacombe

Entrevista concedida da cidade de São Paulo à Kalinde Braga, na cidade de Campinas, em 23 de dezembro de 2013, às 09h da manhã, via Skype (servidor virtual). Duração de 0:47:10 minutos com áudio/vídeo.

O currículo completo de Ana Luisa está disponível em www.fazeconta.art.br. (Último acesso em 20/10/2014)

K.B.: Gostaria que você falasse um pouco sobre a sua formação, contando inclusive sua trajetória pelo teatro.

A.L.: Certo. Bom, teatro eu comecei, de primeira-primeiríssima, com sete anos com Ilo Krugli, aqui no Rio, na Escola que ele tinha e chamava Núcleo de Artes Criativas. Com teatro, marcenaria, artes plásticas, enfim. Esse foi meu primeiro contato com alguém da área me monitorando. Não era exatamente um curso de teatro mas já tinha alguém do ramo, vamos dizer assim. Depois eu fiz um curso livre de teatro, na minha escola, de novo com o Ilo, mas aí eu já tinha 12 anos. O curso era com ele e Nicota, também da área, num curso específico de teatro, pós colégio. Ficávamos lá algumas horas para aprender teatro com ele. Depois eu fui pro Tablado. Aí eu fiz aula com a Maria Clara Machado, Taís Balone, Carlos Wilson da Silveira – famoso Damião, que fez montagens antológicas na década de 80... Ele criou um horário de teatro para jovens, que atraía mesmo a juventude, tipo quinta e sexta a tarde o teatro lotava. Eram contemporâneos aí o Felipe Martins, o Mauricio Mattar, Malu Mader... eram todos dessa geração. Uma geração toda que passou pelo teatro de Damião.

Mas após o Tablado eu fui fazer PUC, fui fazer outra coisa. Não tive muita coragem no começo para a carreira e fui fazer Artes Visuais, mas tive uma outra colega que fazia História que também queria ser atriz e aí a gente resolveu fazer vestibular para Artes Cênicas na Unirio. Dois anos depois passamos, trancamos a PUC e fomos juntas fazer Artes Cênicas na Unirio. Mas aí como eu já estava atuando como atriz, na faculdade eu me inscrevi para Cenografia. Porque eu falei, quero um complemento à minha formação. Já tinha feito três

anos de Tablado, cursos livres e tal, e durante essa minha estada na Unirio, surgiu em paralelo um curso super legal no qual as companhias de teatro ocupavam os espaços de teatro do Rio de Janeiro. Era um projeto da prefeitura no qual eles ocupavam os teatros com programação e ofereciam cursos, e teve um que foi mesmo sensacional com o grupo Cabaré. Ocupou o teatro Glaucio Gill. Tinha o Guto Ferraz, Antonio Grazi (que foi presidente da Funarte), Zé Lavini, Andreia Beltrão, Débora Bloch, então era esse povo que geria esse projeto. Era um curso bárbaro, todas as manhãs, das 9h ao 12h durante um semestre, e a gente tinha aula de tudo. Interpretação, direção, figurino, cenário, canto com Marcos Leite (maestro famosíssimo que tinha regido Garganta Profunda)... era muito bacA.L.. Esse curso, junto com o Tablado – o Ilo também, mas com ele eu era criança e era uma coisa lúdica -, mais até que a faculdade, me deram a minha base mesmo de atriz, prática. A faculdade me dava mais a parte teórica, mas eu acabei não completando o curso na Unirio.

Acabei indo viajar pelo Brasil com um espetáculo, com um grupo de teatro com Jorge Dória, com o querido Domingos Ribeira que era *Escola de Mulheres* do Molière. Querido Jorge Dória, que acabou de falecer... Foi com essas viagens que eu acabei chegando em São Paulo, e lá fiquei e nunca parei de fazer Teatro. Na minha cabeça eu tenho uma coisa que, para a minha formação, todo ano pelos menos dois cursos, duas oficinas de alguma coisa eu tenho que fazer. Desde sempre. Eu acho que a gente não pode parar nunca. Para mim essa é sempre uma questão... quer dizer, todo ano eu me pergunto: bom, esse ano, o que eu quero? E aí eu vou atrás, fico sempre atenta para estudar alguma coisa que eu possa ir somando. Então em São Psulo eu fiz várias oficinas de módulos sequenciais: 1, 2, 3 e 4 de Clown, com Alexandre Quiito.

O que mais eu fiz em São Paulo? Fiz cursos de origami, de escrita, produção literária... mas próximo ao teatro eu fiquei mesmo com o Quito, mesmo percebendo que apesar de dois anos eu não levava o menor jeito para aquilo do clown. Mas até para isso foi bom, para eu descobrir que não tinha o menor talento. E acho que tem que fazer, para descobrir isso, e até para perceber qual o trabalho do palhaço, que é um pouco diferente do trabalho do ator... é um outro ator. E para perceber no que o trabalho do palhaço poderia ajudar, porque me ajudou muito, mais para frente, no trabalho como contadora de histórias. Me ajudou muito quanto a disponibilidade para o improviso... porque virginiana, sempre fui muito metódica, cartesiana, cumpria demais as marcações, e o palhaço não tinha isso. Por isso talvez eu tenha sofrido tanto, porque o palhaço trabalha com o erro. Isso no fim também

me ajudou muito no trabalho como contadora de histórias porque é preciso estar pronta para o imprevisto, para criança que te interrompe, que de repente te pergunta uma coisa, sugere um nome para um personagem. E aí, como que você faz? O palhaço tem isso com o erro, com o ver na hora o que acontece. O contador de histórias tem que ser mais permeável que o ator, então para perceber isso acho que esse curso foi muito bacana.

K. B.: Você estava trabalhando como atriz. Em que momento você passa a contar histórias, em que momento foi isso, como você contou sua primeira história?

A.L.: Então, foi assim: em São Paulo eu tinha um grupo de teatro, eu sempre me produzi. Sempre tive esse pique de não ficar em casa esperando me convidarem, mas de sempre ir lá, atrás, me produzir, tentar fazer a montagem e tal. Então num primeiro momento que cheguei em São Paulo o que eu fazia era participar de montagens e até tive um produtora, com um sócio, pela qual fazíamos eventos para sustentar o grupo, e montamos um trabalho com Musicais Brasileiros. Durou doze anos isso... de 1991 a 2002. Quando isso acabou, eu me lembrei que em 1994/95, eu tinha visto a Leila Garcia, que era uma grande atriz, bailarina, que tinha feito coreografias para vários espetáculos que eu trabalhei, contando histórias. Na época em que a produtora contratava artistas para fazer os eventos, ela tinha trazido esse trabalho. A gente começou a vender o trabalho dela e aí eu fui acompanhar e assisti mesmo como produtora.

A contação de histórias profissional, a narração de histórias como expressão artística para mim, era algo novo. Porque para mim, minha mãe contava uma história - eu tinha a narração de histórias como uma interação afetiva -, e aí eu vi a Leila fazendo isso a sério. Aí falei “que legal isso!” E ficou aquela pulga, assim, atrás da orelha. Pensei, “puxa, que coisa interessante! Taí uma coisa que eu gostaria de fazer”. Nessa época, eu lembro direitinho, foi 1996, eu abri uma pastinha no meu computador já com o nome “Faz e Conta”. Abri essa pastinha e comecei a colecionar algumas histórias que eu achei que pudessem ser legais de contar um dia. Me veio também uma ideia de contar histórias confeccionando coisas, de fazer irem surgindo coisas nas minhas mãos enquanto eu contava. Até eu percebi que isso era muito louco, era muito difícil, mas num primeiro momento eu pensei nisso... E fui juntando as ideias alí. Mas nessa época, eu não consegui realizar, eu só tive a ideia – eu já tinha a produtora, o grupo de teatro, fazia figurino para ópera e para teatro, eu dava aula de teatro, eu fazia um monte de coisas e não tinha tempo. Quando o grupo acabou, em 2002,

quando a gente fez uma montagem super estressante para o grupo, e a gente ainda fazia evento empresarial, feiras, lançamento de produtos, chegou uma hora que encheu o saco... Aí terminamos porque decidimos, “chega”. Nesse dia fechamos a porta da empresa, fechamos a empresa. Aí eu lembrei da minha pastinha. Eu lembrei que estava sozinha, que eu estava avulsa e sem perspectivas – porque a gente tinha fechado a porta da empresa e todo o meu trabalho era o grupo -, aí eu falei “bom, está na hora”.

Comecei a ler sobre isso e a fazer um curso com a Kelly Orasi. Ela estava na Biblioteca Monteiro Lobato, num projeto parte do fomento, dando uma oficina lá, acho que de dois ou três meses, mais cumpridinha assim. Fui lá fazer. Foi quando eu conheci a Kelly, porque eu não a conhecia, não conhecia nada desse métier, foi a minha primeira entrada. Foi para mim algo assim totalmente abertura de cortina, falei “nossa, é isso então!, que legal!”. Me lembro muito claramente dessa emoção, de estar voltando de carro do curso com a cabeça cheia de coisas, da coisa fantástica que era. Pensei, no teatro, como eu sempre me produzi, tinha uma limitação, que você sabe que é: não é uma simples decisão “vou montar a peça tal”. Você tem que ver: você tem atores suficientes? Você tem figurino para isso? É uma peça de época, vai exigir uma produção de figurino cara? O cenário é complicado? Então assim, o teatro demanda uma série de poréns até você realmente poder decidir se é isso, se você pode realmente fazer aquilo que você deseja, não é só o desejo que te move. Tem uma porção de coisas, “será que eu consigo realizar esse desejo?”. Mas narrar histórias, não! Basta você desejar!, você pode contar a história que você desejou. E isso para mim foi uma descoberta “uau!!, que coisa legal!”, e aí eu cheguei na minha casa meio mexida, e pensei, “por onde eu vou começar?” E foi emocionante assim. Foi muito legal.

A primeira história que eu contei foi nesse curso, foi minha história de formatura. Cada um trabalhou uma história, em grupo, e eu preparei *Begorotire e o Homem Chuva* [lenda popular], que depois virou uma história do meu segundo espetáculo *Lendas da Natureza*, anos depois. Em 2006 eu estreei o espetáculo usando *Begorotire* com alguma coisa do embrião que eu tinha criado aí, mas com alguma outra configuração. Então aí eu comecei. Comecei com o curso da Kelly, assisti palestras da Regina [Machado], fui a Livraria da Vila várias vezes e aí eu comecei a ler compulsivamente. A comprar livros sobre o tema e tudo o que tinha sobre o assunto eu ia assistir. No meu primeiro Boca do Céu eu me inscrevi em tudo o que tinha e fui assistir tudo. Aí eu comecei nesse caminho de contação.

K.B.: Eu gostaria que você falasse um pouco sobre o seu processo criativo hoje, como você vê seu trabalho com a história. A maioria vem de livros, a maioria são coisas que você ouviu? Como é essa etapa, aquela que a história chega até você, para você; até aquela que você já apresentou e fala “foi mais ou menos assim” e pode fazer de novo?

A.L.: A maioria vem de livros, com certeza. Mesmo quando eu ouço alguém contando eu vou procurar uma versão escrita. Muita raramente eu pego uma história da minha infância e vou resgatando para contar. E mesmo assim eu vou buscar onde elas estavam. Tenho um espetáculo de teatro narrativo que tem uma história que eu ouvi a minha infância inteira, mas eu fui atrás. Descobri que era um conto de Grimm; fui resgatar a versão que a minha bisavó contava para minha mãe, que a minha mãe me contou, e aí a gente foi juntas tentando lembrar para comparar com Grimm. E provavelmente quando vai para o teatro eu mexo e vira a minha versão misturada com Grimm, com a minha bisavó, vira uma outra coisa. Agora, no geral, é isso.

Eu sou muito metódica, bem virginiana. Então eu leio o livro, tenho esse trabalho de passar para o computador, naquele programa OCR que tranforma imagem em texto, eu pego essa história e vou falando em voz alta, vou lendo em voz alta e mexendo no texto para ele entrar na minha boca. Porque as vezes tem texto muito literário - embora eu faça contos literários também, mas aí já é uma outra coisa, quando você segue o autor é um outro processo. Mas com os contos populares as vezes a construção não está muito coloquial e você tem que colocar de um jeito saboroso; vou lendo em voz alta e vou mudando, vou transformando. Tenho esse primeiro trabalho, de ler algumas vezes em voz alta, de ir no computador e ir mexendo nesse texto que a partir de agora é meu, aí eu imprimo e divido por unidades de ação, como eu fazia exatamente num texto de teatro. Isso é mesmo um trabalho que trago porque fazia no teatro, dividir por unidades de ação, para saber o percurso de cada personagem, as mudanças de ideias, as viradas da história; dou um título para cada unidade de ação...

K.B.: É um trabalho de mesa, ou não?

A.L.: É um trabalho de mesa. Faço esse trabalho de mesa, aí faço o meu roteiro, a partir dessas unidades de ação, desses títulos, e aí e depois de ler muitas vezes em voz alta, muitas vezes mesmo, é que eu abandono. Pego só o roteiro e começo a olhar para esse roteiro, a contar com as minhas palavras esse roteiro, até que eu possa abandonar esse

roteiro também - e a história já está. Durante algum tempo eu volto pro texto, quando eu fico algum tempo sem contar essa história, eu volto pro texto para dar uma lembrada. Para outras histórias, que já estão incorporadas, eu nunca mais volto, eu quero que a partir de agora ela seja minha. Porque eu sinto assim, quando você não volta nunca mais, você acaba perdendo detalhes, a história acaba ficando muito crua e às vezes a volta ao texto te resgata coisas, te dão um olho, te dão um sabor, uma poesia, para você também não ficar só no simples. Eu gosto que a história tenha frases poéticas, perolatinhas, e voltar para o texto te traz isso, te traz algumas dessas frases. Mas tem algumas histórias que eu nunca mais olhei! Porque eu acho que chegou o momento em que essa história passou realmente a ser minha.

K.B.: Quando você faz isso você precisa por exemplo, de uma sala ampla; você faz isso andando, você aquece antes de ler, você aquece sua voz? Como é essa parte técnica? Ou é mais informal?

A.L.: É mais informal enquanto eu estou nessa fase de memorização. Quando eu já sei a história e ensaiar, já é uma outra etapa. Me pergunto “como vou contar?” - já é uma segunda etapa. No geral eu adoro quando eu consigo me aquecer, monto um set na sala, boto o violão, uma cadeira na posição que eu vou usar, os objetos cada vez eu uso menos, mas se eu sei que vou usar já deixo tudo arrumadinho para ver como que eu pego, com que mão... Aí passa a ser muito parecido com o teatro. A pensar como eu entro, de que lado eu entro; se eu estou em casa eu ensaio e vejo como eu digo o bom dia; eu cumprimento minhas plantas e faço desde o início, como se fosse o ensaio de um espetáculo e elas fossem minha plateia.

K.B.: Você tem alguma estratégia especial? Você já se filmou para você mesma ver; quando aparece uma terceira pessoa para te assistir; ou você sempre faz direto um primeiro encontro com a plateia na hora da apresentação?

A.L.: Eu gravo a voz. Gosto muito. Nem sempre faço, mas é uma coisa que eu gosto muito de fazer. Filmar às vezes eu filmo, mas não é um processo regular meu. Às vezes eu tenho mais para registro do que para avaliação. Isso eu faço mais na minha imaginação. Eu gosto mais de me gravar falando, que é quando você percebe uma porção de problemas. Está muito rápido, não tá dando para entender; minha fala está muito lenta, muito arrastada... a música da voz. Isso na narração. Porque nos espetáculos narrativos, no teatro narrativo que é uma outra coisa, que é *O Conto do Reino Distante*, *o Fábulas de Esopo*, *Lendas da Natureza*, que eu chamo de teatro mesmo – porque aí tem cenário, figurino, tem direção, e eu ensaio com o

diretor como um espetáculo de teatro,- é outra coisa. O diretor está o tempo todo lá, e o que o diretor me diz eu ouço, eu respeito, faço o que ele me pede. Na narração não, eu não chamo ninguém de fora. São dois processos distintos, tem seus momentos parecidos, como esse momento da mesa - mas mesmo no momento de mesa para o teatro geralmente se tem um diretor. É diferente, eu me preparo para cada um de um jeito.

K.B: Você tem algum tipo de preparação antes de cada contação? Como é esse momento para você para contar a história mesmo?

A.L.: Ah!, eu aqueço a voz, muito! Na narração a voz é o principal. O corpo eu dou uma espriguiçada, mas é diferente do meu preparo para o teatro em que eu aqueço muito mais o corpo. Na narração não, porque as vezes eu conto sentada, é uma coisa que não me exige tanto corporalmente. Esse aquecimento é mais um soltura, deixar o corpo um pouco mais disponível. Mas a voz eu tenho sempre um aquecimento mais intenso, com uns 15, 20 minutos de aquecimento vocal, com uma sequencia de exercícios de fono e de canto, que eu faço sempre – quando eu não faço eu me ressinto muito. É muito ruim quando eu chego em cima da hora, não tenho um espaço privativo para fazer isso, é uma coisa que eu não gosto e me dá até um mau humor se eu não tenho esse tempo de cuidar e concentrar. Porque é um momento de você concentrar, de você fazer um estar consigo mesmo, aterrissar, de estar com seu corpo, de estar com a história, com as canções. Em geral eu canto todas as canções que eu vou cantar naquele dia, eu páro e canto antes, como um aquecimento para botar na minha mão, na minha voz, então isso para mim é bem disciplinado.

K.B.: Você tem também um cuidado muito grande com o figurino, com os objetos, até por causa da sua formação. A indumentária de uma história muda muito ao longo do tempo ou não, cada uma delas tem suas coisinhas? Como é isso?

A.L.: Eu estou cada vez usando menos objetos. Tem algumas histórias que eu uso o objeto de uma tal maneira que não dá mais para sair porque ele já virou parte daquela história, totalmente, então eu não tiro mais porque ela foi feita assim. Eu penso muito sobre isso, que objeto é esse, qual a identidade dele, o que tem a ver com a história; ele tem que ter uma imagem com ele, o universo que ele traz com ele; se combina com aquele universo que eu quero que ele faça parte. Sobre o figurino, eu fazia sim um para cada grupo. No início eu tinha apresentações temáticas, porque eu tinha um cardápio, contos de carnaval, contos

árabes, aí eu tinha figurinos para cada coisa.

Agora que o tempo passou eu sou muito mais solta com tudo isso, então as vezes eu misturo histórias. Então as vezes o que eu uso são roupas de contadora de histórias, que servem para qualquer episódio. Se é uma coisa mais temática, aí eu tento trazer algo mais próximo. Por exemplo, eu tenho um repertório de contos portugueses, eu preparei seis histórias portuguesas e sempre contava três delas dependendo da faixa etária. E ia vestida como uma portuguesa, procurava itens como xale, coisas do figurino português. Então é mais por aí, as vezes eu monto um layout mais para um tema específico. Mas no geral eu tenho uns vestidos que eu deixo para contar histórias. Tem uma coisa que eu descobri em mim um pouco menestrel, então eu tenho umas calças tipo *legging* que remetem mais a uma coisa de menestrel, ou umas batas. E alterno esse modelão com os vestidos, os vestidos bordados, bonitos, longos, que são roupas da contadora. Mas as vezes escolho porque penso só se está frio ou está calor, quase como se fosse uma roupa para sair.

K.B.: Agora vou partir um pouco desse exemplo mesmo que você deu. Para preparar por exemplo essas seis histórias portuguesas, você fica quanto tempo em trabalho, dois meses? Eu sei que varia de história para história, mas é bastante tempo?

A.L.: Olha, varia, mas leva tempo. Porque tem uma coisa que é... a história vai se fazendo. Já teve história que eu li num dia e contei no outro, mas eu não gosto muito disso, não, não é muito a minha praia, mas já aconteceu. Eu tive que fazer todos os dias da semana num Sesc contos portugueses e eu tinha preparado quatro, então com duas histórias eu tive que fazer isso, ler num dia e contar no outro, alternando com as outras que estavam super preparadas. E eram histórias curtinhas, histórias simples, que não me davam tanto risco de fazer feio. E é legal, sabe, também... Mas uma temporada inteira, não! Se não fica tudo muito frouxo. Sou exigente e acho que fica frouxo, ainda mais eu que gosto que tenha música...

K.B.: Quem já te assistiu sabe que você tem um repertório bem redondo.

A.L.: Meu repertório é todo bem ensaiadinho. Eu gosto de fazer vozes, e ritmos, e criar por exemplo um ritmo na voz como na história da Tecelã... Então, por exemplo, o trabalho que eu fiz alí. Tem um trabalho longo... de mais ou menos um mês, eu diria!

K.B.: Depois desse tempo, vinte anos com teatro e contação, o que você acha que é mais

fundamental para você, no seu trabalho? Eu sei que não é uma coisa exata, um ou dois, mas para contar histórias hoje o que é fundamental para você? A sua afinidade com a história? Ou esse tempo de preparação anterior, ou um tempo para estabelecer o contato com a plateia? O que você acha fundamental para você contar história hoje?

A.L.: Olha... primeiro acho que essa coisa da afinidade com a história. Acho muito legal. Porque nem todas a gente tem o mesmo nível de afinidade. Mas aquelas que a gente conta muito bem, você já viu que com ela foi um encontro, um encontro de amor. É aquela que você fala... “nossa, essa!”. De repente tudo parece que acontece, você fica preparado para ela. Então acho que essa afinidade é ponto 1. O que eu acho fundamental também é a questão da voz. Para mim, é uma coisa que eu sou muito detalhista em relação a isso e valorizo muito a questão da voz mesmo. Tanto que é uma coisa que as pessoas falam para mim “a sua voz...!”. Mas eu não nasci com essa voz, não. Foi sempre muita escola, muita fono, muito exercício, muito trabalho... estou sempre aquecendo. E tenho cuidado, quando vou me apresentar, ou quando tenho um trabalho com muita exigência vocal eu me cuido, bebo muito líquido. Tento não falar muito no telefone e nem ir dormir muito tarde... eu tenho um cuidado especial com a voz. Isso é uma das coisas que eu mais gosto aliás no Giba [Pedroza]. Adoro ver o Giba contando história, mas tem uma coisa que me encanta que é a voz dele. A voz é uma das primeiras coisas que eu grudo num contador, para ver se a voz dele me abraça, me acolhe. Porque as vezes é um contador que não tem uma voz muito agradável e daí eu penso, “puxa, que pena! É uma boa contadora, mas a voz...”. A voz me afasta quando não é envolvente. Então a voz também é ponto 1.

Antigamente eu achava o corpo... hoje já mudou. Eu vivi uma fase com uma hérnia de disco que me obrigou a contar sentada durante um bom tempo – só agora eu começo a voltar a contar de pé mas ainda com algumas limitações, porque sempre contei dançando e tocando e agora já não posso mais, tenho que pôr o violão no colo -, então eu descobri que posso contar histórias sentada e mais, descobri que não interfere em nada. Não interferiu em nada na minha relação com o público, na maneira como eu chegava, ou na maneira como as pessoas recebiam a história o fato de estar sentada... eu vi que não é fundamental. A voz é mais importante. Então eu diria que a questão do seu trabalho com a história, da sua conexão com ela, sobre ela, e a voz são fundamentais.

K.B.: Muito legal. Eu tenho pensado bastante sobre isso, e tenho tentado fazer essas pontes,

do teatro para contação - a voz sempre vem entre essas ligações maiores. Mas tem algumas outras coisas que me interessam, que acho até que a Regina Machado passa por isso no livro dela, a Gislayne também, que é uma coisa assim... no teatro a gente tenta não fazer uma separação entre teoria e prática, ou a teoria só vem se você faz aquilo, você estuda o seu fazer, fazendo, as coisas se amadurecem pela experiência. É um ponto de vista do teatro. E tem uma segunda coisa que eu acho que vem junto, que é uma coisa do Teatro que elas tocam na parte de contação de histórias que me interessa muito, que é o que a Regina chama de “passear com o olho virado”. Outro ponto de vista. Acho que é uma coisa que o ator faz muito, que é estar no shopping, caminhando e observando as pessoas, vendo nelas personagens. Ou você vai numa loja normal de roupas e pensa “nossa, isso daria um excelente figurino”. A gente tem práticas da profissão do ator, que não são técnicas de um trabalho ou outro, mas que somos estimulados a fazer, que eu penso que de alguma maneira podem ajudar no trabalho do contador. Eu não queria te induzir a uma coisa ou outra, só estou te dando exemplos que passam pela minha cabeça de pontos de vista, de posturas do teatro que eu acho que nos servem. Então eu queria te perguntar neste lugar, desse aspecto da profissão de ator, atriz, o que você acha que te ajudou no seu trabalho como contadora? Uma postura ética, ou de repente hábitos que você tinha como atriz no seu dia a dia, o que te vem como referência direta nesse lugar?

A.L.: Eu acho que o Teatro exige uma disciplina. Tem atores muito indisciplinados, mas eu sou da linha da atriz mais disciplinada e eu acho que essa linha do ator para o contador de histórias é muito rica. Essa disciplina do aquecer antes de entrar em cena – porque eu vejo muito contador de histórias que chegou e já vai contando -, ou quando não me dão um camarim ou uma sala que o ator precisa, não sei... Às vezes eu vejo um contador de histórias sentado alí, conversando com as pessoas e aí já vai e entra em cena... eu sempre me pergunto “como aquele cara entrou, como ele fez essa desconexão entre o estou aqui e agora e depois estar lá em cima?”. Então eu mesmo quando recebo o público, para o público entrar eu já me ponho lá sentadinha, dando “oi, olá, bom dia”, mas eu já tinha chegado bem antes para ficar no camarim aquecendo. Então mesmo quando eu vou contar uma história e chego alí cumprimentando as pessoas já é a Ana Luisa, não tem nenhum personagem, mas já tem uma persona, um estado de contadora de histórias que já não é mais o mesmo daquele de Ana Luisa que cumprimenta as pessoas só depois da história acabar. Bater papo com pais, amigos, de ser eu mesma. Antes eu estou lá como contadora, e eu acho que isso o

teatro te dá.

Mesmo sobre o corpo. Eu disse que eu posso prescindir dele, mas tem todo um gestual do contador que, embora eu esteja sentada, minha mão faz um gesto que é decidido e escolhido, não é um gesto aleatório, um gesto qualquer. O ator é todo coreografado em cena, para sentar, andar, toda a sua movimentação é coreografada. Embora a do contador não seja toda ela coreografada como a do ator ou um pouco mais livre, alguns gestos você determina e são gestos limpos, bem feitos, onde tem energia até a ponta do dedo, que a mão não está molenga ao fim do movimento. A sua postura te mantém ereto enquanto sentado, com o plexo emanando sua energia para o público... então toda essa postura, essa técnica de estar em cena, para mim ajuda demais, e veio do teatro. Mas ao longo do curso eu também percebi que nem todo ator é um bom contador de histórias, já vi muito bom ator não sendo um bom contador de histórias... mas o estado cênico do ator, ele já está a um passo a frente.

K.B.: Você está pensando em presença?

A.L.: Sim, em estado de presença. Saber estar no palco, saber ocupar aquele espaço, saber se deslocar sem ficar andando a esmo para lá e para cá sem saber onde vai. Você vê um não ator e as vezes ele caminha quilômetros, atravessa um deserto e volta, porque a pessoa está como um pêndulo. No teatro a gente aprende a “plantar”, a só andar quando tiver um objetivo, a não ficar pendulando. Essa técnica do estar, da presença cênica é importantíssima. O ator pode ter isso e não saber emitir um texto sozinho, contar uma história, mas isso já é uma outra coisa, um outro papo para o ator. Mas quanto ao estado, a diferença é real. Às vezes a pessoas tem isso intuitivamente, ela não é um ator mas ela tem, como um talento. São aquelas coisas de cada um, como aquele que canta lindamente e nunca fez uma aula de canto – tem gente que tem o dom. Só pela observação já percebeu isso e já incorporou. Mas a técnica do ator em saber ocupar aquele espaço, principalmente quando você não está numa sala de aula, ou numa rodinha que são 4, 5 pessoas, faz diferença.

Outra coisa é quando você está num hospital, falando de um em um, é uma coisa que se pode fazer. Mas quando você está ali num centro cultural, num SESC, num palco, a preparação do ator te dá com certeza uma outra segurança.

K.B.: Só tenho mais duas perguntas. A primeira, é como você vê, enquanto atriz e contadora, a diferença dessa distância. Eu sei que você já contou história em palco... Mas sobre essa distância física mesmo, como você a sente? Às vezes intuitivamente eu também sinto que uma distância menor entre plateia e contador também permitem um outro tipo de interação, e eu queria que você falasse um pouco sobre essa sua experiência, como atriz e contadora, sobre se há mudanças nessas distâncias físicas e se elas tem consequências em como se dão as interações.

A.L.: Eu já contei história no palco para 800 pessoas, para 1000 pessoas... e foi um teatro, porque essa relação entre contador e plateia já é uma diferença entre contador e ator. O contador interage, e se eu não podia interagir com aquelas mil pessoas, virou teatro. Eu estou alí, faço meu texto, e talvez a única coisa que tenha dado para eu manter foi mais a informalidade do contador – num teatro eu teria sido mais formal. Porque mesmo Jogando no Quintal tem uma formalidade incrível, porque eles treinam bastante, estão sempre se aquecendo e cada jogo de improvisação não sai do nada. Eles já têm temas de trabalho, então é um livre com muitas regras. No caso do contador é diferente mas também é muito legal porque a luz da plateia está acesa, você consegue ver as pessoas, que é diferente do ator que pode não ver ninguém. Na narração a gente costuma até pedir para abrir a luz da plateia para ver o olhar das pessoas, para ouvir as crianças. Porque a contação permite isso, as crianças falam e você tem que parar e ouvir, não é fazer “shiii, calem a boca”. A criança levanta, você vê. A não ser que seja numa hora que você acha que vai te atrapalhar muito porque está num fluxo, e você pede para ela esperar, pedindo com a mão, você precisa ouvir. Ou no final ainda perguntar “o que você queria falar?”. A interação acontece geralmente acontece. E isso para mim foi o Clown que ajudou muito.

No início, atriz, para mim isso era uma coisa muito difícil, por causa do meu formalismo virginiano. Eu me perguntava “como eu vou quebrar agora e ter que parar tudo o que eu ensaiei para as crianças falarem no meio? O que é isso?”. Hoje eu adoro isso, abro inclusive bolsões na história em que eu proponho isso e as interpelo - “o que vocês acham? Para onde eles foram?”, para abrir mesmo essa interação. Então eu acho muito lindo isso, na narração, que é você realmente estar com o seu público para valer. O ator está, mas num nível mais de energia, de sentir quando o público está gostando ou não independentemente dele se manifestar oralmente, porque o ator comenta “olha, acho que não rolou”, mas é outra sensibilidade. O narrador sabe mais que isso porque ele está vendo, porque a criança diz

para ele “nossa, está chato”, diz “isso eu não gostei”, não comenta só para quem está ao lado. Você tem que lidar com isso, o narrador tem que lidar com isso. Você tem que interagir. Nem sempre eu vou mudar a história porque a criança me pediu, mas eu posso incorporar uma coisa que ouvi - muitas dessas coisas já estão para eu contar. Em algumas histórias eu acoplei, e até falo, “ vocês sabem que um dia eu estava contando essa história e uma criança me falou...” e isso faz parte de um comentário dentro da própria história. A pessoa que ouve também acredita porque é super legal.

Também já contei em hospital, na beira da cama, para um; já contei na AACD que tinha 15, 20 e eu andava e podia pegar na mãozinha deles com contato físico, que é super importante... principalmente para aquele corpo que tem alguma coisa de prisão - eu tento fazer um cafuné para passar um afeto físico... Ninguém me ensinou isso, mas eu achava que podia ser uma coisa diferente, menos distante... - Também porque alí no hospital eu era muito mais A.L. Luísa, sem persona nenhuma, e podia até bater um papinho antes com “oi, tudo bem?”. Que é bem diferente de quando eu estou num SESC, de tarde, com uma plateia, mesmo que seja alí pertinho. Muda atitude e também muda quando eu vou para o palco, porque vai se distanciando. Quanto maior essa distância do tipo palco plateia, quanto mais isso vai se configurando. mais atriz eu vou ficando e menos aquela contadora ali próxima.

K.B.. A minha última pergunta tem a ver com o que eu te ouvi falar. Eu queria que você me falasse um pouco sobre esse retorno ao Teatro, agora ao Teatro de Narração, que é uma coisa híbrida, uma mistura... Isso foi uma opção pensada, foi criada assim? Queria que você me contasse um pouco disso.

A.L.: Foi tudo um pouco junto. Porque quando eu fui mexer na minha pastinha em 2002 e fui começar a contar história, era tudo muito novo e eu só vi depois que preparava um espetáculo. Porque quando eu comecei a contar eu achei que aquilo que eu fazia era narração, sendo uma contadora de histórias. E na verdade eu estava sendo uma atriz ainda. O que eu fazia era um espetáculo com narração, porque eu ainda não tinha clareza do que era uma coisa e do que era outra. Quando eu montei *Lendas da Natureza*, que foi em 2006, tinha quatro anos que eu contava história em hospital, no Centro de Cultura Judaica, eu já contava aquele repertório como contadora de histórias. Quando eu levei para o palco, fixei o texto, fixei tudo que era meio frouxo, reescrevi o texto para criar uma dramaturgia, para que tivesse mesmo o formato de espetáculo eu vi mais as diferenças. O tempo passou e alí eu já

estava mais consciente das diferenças das duas linguagens. Passei a ver mais o *Fábulas de Esopo* como espetáculo. Eu o tratei como narração só até um certo tempo, até eu ver isso, que eu não estava só contando. Daí hoje eu tenho esses espetáculos narrativos e as narrações que são várias, infinitas, outras, mas são diferentes daqueles que são espetáculos mesmo. Para palco, com luz, com trilha, e tirando essa coisa da efemeridade que a gente sabe que tem, do novo a cada apresentação, do teatro eles são mais fechados, são sempre iguais, é um espetáculo de teatro fechado. Eu não bato um papo com as crianças quando elas chegam, eu fico no camarim, checando os detalhes que eu quero que sejam sempre do mesmo jeito. E quando termina acendem-se as luzes, eu agradeço, como um teatro narrativo.

K.B.: É muito bom falar com você, porque tem uma coisa que me levou a fazer essa pesquisa, que é essa coisa do teatro ser mais formal, e a narração mais informal, e isso acabar servindo de argumento para alguns contadores levarem essa informalidade para sua preparação, o que para mim devia ser exatamente o contrário. Para conseguir essa informalidade é preciso dominar muito bem o próprio fazer. Eu vejo isso em você, o seu rigor nas suas apresentações, e agora você falando tem a ver com o rigor da sua preparação... e é isso que eu quero compartilhar, a importância e a responsabilidade desse saber. Também vou conversar com o Giba...

A.L.: Tenho muita curiosidade de saber o que ele vai dizer!

K.B.: Sim, para pensar e compartilhar esses conhecimentos sobre a preparação do contador. Esse livro *Teia de Experiência* chegou na minha mão em boníssima hora, porque lá também já há um espaço de discussão disso, e porque acho que é feito por pessoas que não tem muita distância entre o que pensam e o que falam é coerente. Então primeiro eu queria te agradecer, muito!, vou te procurar mais vezes também porque sei que mais perguntas vão surgir!

A.L.: Tem uma coisa também que é a ida e a volta. Porque o teatro ajuda muito o contador, mas o ator também tem muito a aprender com a contação. A informalidade do contador me deixou uma atriz mais molinha em cena, eu acho que a contadora de histórias me tornou uma atriz melhor. Com uma escuta mais aberta, menos rígida comigo mesma, o que me deixou mais à vontade em cena. Então eu acho que quando você sabe usar essa via de mão

dupla, é a melhor coisa que tem!

K.B.: Dá vontade de fazer um doutorado para estudar esse sentido contrário, mesmo porque é longo. Mas se você lembrar de mais alguma coisa para me contar além das minhas perguntas, por favor me escreva, me procure, tudo pode somar, porque tudo o que você indica eu tenho corrido atrás e é sempre bem interessante. Muito obrigada pela paciência comigo, estou estudando bastante o princípio do *shugyo* também, para formar um bom espetáculo. Para não só fazer no meu dia a dia, mas também ler sobre o meu trabalho... então obrigada e espero ver mais vídeos seus no youtube e te ver mais no ano novo. Ótimo fim de ano!

A.L.: Até a próxima e bom mestrado!

A2. Entrevista com o contador de histórias Giba Pedroza

Entrevista concedida da cidade de São Paulo à Kalinde Braga, na cidade de Campinas, em 25 de março de 2014, às 16h57 da tarde, via Skype (servidor virtual). Duração de 0:38:24 minutos com áudio/vídeo.

Giba Pedroza nasceu em 1962 em São Paulo. É contador de histórias e pesquisador de literatura infantil. Na sua página oficial é possível conhecer o seu currículo completo: www.gibapedroza.com.br (Último acesso em 20/10/2014)

K.B.: A minha ideia foi entrevistar profissionais que eu respeito, que tem uma trajetória consolidada e que assim eles me contassem qual era sua formação. O que eles fazem e o que eles pensam sobre a formação do contador de histórias, para que eu ampliasse a questão sobre a formação do contador. A entrevista de hoje vai nesse sentido. São poucas perguntas. Tudo bem pra você, posso começar?

G.P.:Pode, está ótimo.

K.B.: Eu queria que você me contasse um pouco, Giba, sobre a sua formação. O que você estudou, sua formação profissional, em que momento você começa a contar histórias. Um pouco da sua história.

G.P.:Está bem. Inclusive eu vou falar... Você está me ouvindo bem? Antes de eu começar a falar da minha formação: uma vez eu fui dar uma palestra junto com a Regina Machado numa Biblioteca em Santana, aqui em São Paulo, e em dado momento da nossa conversa um menino da plateia que era ator levantou e falou: “bom, eu só vim aqui porque eu fiquei sabendo que o Giba e a Regina não gostam de ator contando história”. E a gente morreu de rir, os dois, e a gente explicou que não era bem assim. É... Eu sou contador de histórias há 28 anos; há 28 anos que eu conto histórias, que eu faço esse trabalho. Quando eu comecei dava para contar nos dedos de uma mão quantas pessoas contavam história em São Paulo. Era eu, a Regina, a Heloísa Preto e mais um dois, três ou quatro, no máximo. Não existia curso, não tinha nenhuma formação específica para contar histórias. O meu começo mesmo foi meio um pouco por acaso. Eu sempre escrevi, eu cursava Letras na PUC, eu sempre escrevi contos, letras de música. Tenho mais de 40 letras de música feitas, tenho música gravada. Eu sempre escrevi contos; fiz parte de um grupo do Inácio de Loyola Brandão chamado “A solidão das letras”... A gente era uma oficina, mas a oficina que ia durar seis meses acabou durando três anos. A gente se encontrava na casa do Inácio, depois na casa de outros integrantes do grupo também, para trocar texto, para criar, não é? E eu sempre tive um interesse muito grande por Literatura de uma forma geral e por Literatura Infantil também. Só que era uma coisa que eu guardava em segredo porque eu tinha vergonha de um moço do meu tamanho, na Universidade, que tinha que ler leituras sérias como Nietzsche, Sartre, Saussure, etc e tal, eu tinha vergonha de falar que eu gostava de ler, devorar livros infantis. Um dia uma amiga, quando eu ainda estudava na PUC, me chamou para dar um curso com ela numa Pré-escola, numa escola para crianças com idade pré-escolar de quatro a seis anos. Era uma curso bem bacana de iniciação poética e literária para crianças que ainda não estavam letradas, que ainda não sabiam escrever nem ler. Eu adorei muito a proposta e fui. Ela dava aula de Teatro e junto eu ia dar esse curso. Um dia morreu uma professora da escola. Então num velho hábito de tentar proteger as crianças, entre aspas, mentiram para as crianças dizendo que a professora tinha ido viajar e eu me vi naquela situação delicada. Elas me cercaram e me perguntaram e falaram assim “a Tia não foi viajar, ela morreu”. Eu falei “é, ela morreu”. Aí elas começaram a me fazer perguntas sobre a morte e várias perguntas que a gente faz e não vai conseguir responder. E perguntas que só podiam nascer da cabeça de uma criança. Eu lembro até hoje de uma pergunta que me marcou muito de uma menina que falou assim “será que a gente não pode mandar uma carta para Deus

pedindo para ele devolver a Tia só por uma semana? Porque a semana que vem tem passeio no Zoológico, depois a gente promete que devolve”.

K.B.: Que bonito!

G.P.:Eu fiquei mesmo impressionado com aquilo e pensei comigo: o único jeito de conversar com essas crianças é através de histórias. Aí eu disse a eles assim “olha, amanhã a gente continua essa conversa”. Fui para casa, recorri ao meu repertório secreto de contos de fadas. Digo repertório secreto porque a minha mãe fez o favor de guardar para mim uma pilha enorme de livros de contos de fadas que eu guardava de baixo da cama, porque eu tinha vergonha de dizer que eu lia contos de fadas, com o meu tamanho, de dizer que eu lia historinhas para crianças.

K.B.: Isso foi em que ano mais ou menos?

G.P.:Isso foi em 1986 para 1987. Eu fiquei assim muito empolgado com o desafio que eles me propuseram, entre aspas, e aí devorei os livros nessa noite e no dia seguinte eu contei três histórias para eles - e a gente inventou mais uma que falava sobre a morte. Eu contei o *Soldadinho de Chumbo*, contei a *Pequena Vendedora de Fósforos* e contei o *Gigante Egoísta* do Oscar Wilde. A gente inventou uma quarta história muito bacana que eu lembro mais ou menos até hoje, que era de uma flor que estava morrendo e que não queria morrer. Naquele instante foi que começou a baixar um santo em mim, uma coisa assim, não sei... que eu senti uma felicidade que eu nunca tinha sentido na vida e eu falei “é isso que eu quero fazer para sempre”. Fiz uma proposta para a direção e naquela escola, que era uma escola na Vila Mariana, eu fiquei durante um ano e meio, dois anos contando histórias. Eu me reunia com os professores a cada mês, a gente definia o tema, e daí eu trabalhava esse tema. Comecei a trabalhar com os maiores também e depois começaram a aparecer alguns convites para contar histórias em livrarias, para contar histórias no SESC, para contar histórias em outros lugares. Eu mantinha outros trabalhos ainda na época, eu trabalhava como revisor de texto, eu fazia os textos da Cronologia da Abril, daquela coleção *Grandes Clássicos*, da vida dos escritores e foi muito legal para mim também. Então eu tinha outros trabalhos, mas aos poucos foram se afastando de mim e o contar histórias foi tomando conta. Então não foi uma decisão assim “ah!, quero ser contador de histórias”, como muita gente faz hoje. Foi realmente algo que foi tomando conta do meu espaço de vida e do meu caminho. Quando eu

vi não dava mais pra voltar – graças a Deus. E fui caminhando.

K.B.: E aí você nunca fez um curso, você nunca foi atrás de um curso; você foi mesmo fazendo?

G.P.:Eu fui mesmo fazendo. Esse meu começo eu acho muito legal, porque eu comecei com esse tema da morte: é uma coisa que eu já tenho bem claro, que eu já tenho na minha cabeça, que contar histórias não é para fugir da realidade. Contar histórias serve para você tentar entender, tentar transformar essa realidade que é dura às vezes... Eu comecei com um tema difícil. Então ao contrário do que o senso comum pensa, contar histórias para mim não é um entretenimento, é um ritual afetivo, familiar, muito importante, muito sério. Não é à toa que as crianças tem um interesse profundo pelos contos de fadas, não é? Uma dessas histórias mesmo que eu contei, o *Soldadinho de Chumbo*, que é para mim a história mais linda do mundo... você lembra do final da história?

K.B.: Sim!

G.P.:No final da história o soldadinho de chumbo está derretido alí na lareira quando a bailarina, por quem ele é apaixonado, de papelão e lantejola, porque alguém abre a porta e o vento bate, vai rodopiando e abraça o soldadinho na lareira... Na manhã seguinte, o Andersen termina a história assim “na manhã seguinte, quando a criada foi limpar a casa, encontrou uma bolota de chumbo no formato de um coração. E no meio uma lantejola que brilhava, que era o colar que a bailarina usava”. A história termina exatamente assim. Um dia, contando essa história no SESC Pinheiros, aqui em São Paulo, quando eu falei esse final, os pais ficaram todos apreensivos, começaram a pegar as crianças pelas mãos, levantando para irem embora, preocupados, me xingando talvez, esperando que elas chorassem, ficassem tristes. Quando um catatalzinho, de três para quatros anos, veio até mim, me puxou pela calça e todo feliz da vida falou “tio, eu acho que eles se casaram!”. Isso para mim ficou como símbolo máximo de que a criança tem outra leitura e nós adultos é que temos um medo. Elas tem outros valores, tem outro jeito. É o que eu chamo do olhar criança e do olhar adulto.

K.B.: Deixa eu te perguntar, Giba. Você começou assim, contando um pouco sozinho e depois com certeza você viu outros amigos, trabalhou com tanta gente... Como você se

prepara para uma história? Eu queria que você me falasse um pouco desde o momento em que você decide por contar uma história, que vai fazer parte do seu repertório, ou desde que você ouviu uma história, até o momento em que você vai apresentar. Como é esse momento da apresentação para você?

G.P.:Eu sou um contador de histórias assim... eu me considero até hoje ortodoxo. Para mim contar histórias é só eu sentar num lugar ou ficar de pé com algumas pessoas que queiram ouvir a história. Mas ao mesmo tempo eu já fiz de tudo que você possa imaginar em narração. Eu já contei histórias com músicos, trabalho muito com músicos até hoje, com excelentes músicos; eu já contei história com um artista plástico pintando um quadro atrás de mim. Já contei história uma vez com a companhia *Nau de Ícaro* de circo, quando eu tive que, contando *Um pequenino grão de areia* subir por um cabo de aço invisível a seis metros de altura para entregar uma sapatilha para uma trapezista bailarina que estava lá no alto. As crianças num ginásio, e eu flutuava sobre elas... Para mim esse dia foi mágico, e eu tinha um baita medo! Já contei histórias com mamulengo, com bonecos, já interagi de diversas formas... Mas eu acho que mesmo assim o que eu mais gosto de fazer é contar história de uma forma ortodoxa. Tanto que uma das minhas maiores rodas de história, das que eu mais gosto de fazer é quando eu conto histórias na Praia de Boiçucanga. É uma coisa tradicional que eu faço alí há vinte anos, mais de vinte anos!,e que muitas das pessoas que me ouviam contando histórias hoje levam os filhos, os netos... As pessoas pedem histórias, eu conto no dia seguinte. A gente costuma juntar mais de cem, duzentas pessoas para ouvir histórias na praia sem nada, sem nenhuma estrutura, sem microfone.... sem nem um aparato, ou aquilo que a Regina Machado chama de Recursos Externos do narrador, como objetos, figurinos, luz, cenário, espaço, tudo. Naquele trabalho alí são só os recursos internos mesmo. É a voz de quem está contando e a vontade de quem está ouvindo de ouvir a história. E eu gosto muito de usar todo e qualquer adereço, todo e qualquer apetrecho, mas ao mesmo tempo eu me sinto muito mais seguro como contador de histórias quando eu estou sozinho. Eu me sinto muito mais contador de histórias quando não existe nada que eu possa usar. Eu acho que em primeiro lugar vem a história, em segundo lugar quem está ouvindo e em último lugar vem o narrador. E a forma como eu preparo a história é muito simples. Primeiro tem uma diferença da história que eu aprendo escrita, de um livro, daquela história que eu aprendo de ouvido. Eu tenho muito mais facilidade para contar uma história que eu aprendi de ouvido do que para contar uma história que eu aprendi de livro. E se eu aprendo do livro, quando se

trata de um conto tradicional por exemplo, eu vou buscar muitas e muitas versões daquele conto até achar a minha. Quando eu conto por exemplo uma lenda indígena, *A lenda da criação da noite*, que eu tive o privilégio de ficar 30 dias com os índios Xavantes lá no Mato Grosso, então eu busquei a versão deles. Tenho amigos índios que me trouxeram versão, e outras versões de outras nações indígenas. Então eu juntei cinco, seis versões até fazer a minha, filtrei e fiz a minha. Que é uma coisa da própria oralidade: cada um conta um conto e aumenta um ponto. Mas respeitando sempre de onde vem a história. Trabalhar por exemplo uma história de autor para mim é muito difícil porque você tem que ser muito mais respeitoso às imagens que o autor cria; isso eu estou falando quando você trata de um livro de Literatura mesmo, um livro que foi escrito mesmo, concebido, e não uma história que foi adaptada. As pessoas pegam por exemplo um livro de Ricardo Azevedo, *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*, que já tem em várias línguas, e falam assim “agora eu vou contar uma história do Ricardo Azevedo”. Mas o próprio Ricardo Azevedo sabe que aquela história não é dele – é um conto tradicional que ele contou, que ele adaptou, é uma versão dele. Então quando eu vou contar uma história me preocupo muito com isso: de onde vem essa história, o que ela quer dizer para mim e como ela quer que eu a conte.

K.B.: Para isso você tem alguma estratégia? Por exemplo você reescreve, você grava sua voz?

G.P.: Então, no começo eu fazia isso. Eu gravava a minha voz, eu escrevia. Hoje em dia o que eu faço: eu pego a história escrita. Eu leio três, quatro vezes mas não para decorar aquela história – porque eu não acredito em decorar. Eu percebo que quando eu dou um curso as pessoas são muito ansiosas para falar palavra por palavra, vírgula por vírgula. Isso não interessa nem um pouco; o importante é você deixar a história entrar dentro de você. Procurar contar para você mesmo. Para mim, a arte de contar histórias é a arte de fazer ver. Para eu fazer ver, eu preciso ver também. O que eu faço então? Eu conto a história por imagem. Eu leio três, quatro vezes porque é sempre assim. Você vai num lugar pela terceira vez, você observa coisa que você não viu na segunda vez. E na quarta vez, e na quinta vez... e assim por diante. Então eu até leio três, quatro, cinco vezes mas sem nenhuma preocupação de decorar. Eu leio para tentar cada vez mais me aproximar daquela história. É como eu te conheço, Kalinde Braga. Mas eu não sei se você gosta de jiló, se você é palmeirense. Você gosta de jiló?

K.B.: Não! (risos)

G.P.: Nem é palmeirense?

K.B.: Sou corinthiana!

G.P.: Então você vai se aproximando e vai conhecendo aos poucos, devagarinho. E aí eu gosto de ficar com as imagens. O que é que eu faço? É um processo meu. Cada amigo contador de histórias que eu tenho, tem um jeito diferente de preparar a história. Eu fico contando aquela história para mim mesmo por imagens; já que eu quero fazer ver, eu fico vendo. Na fila do supermercado eu fico contando aquela história; na fila do banco que é uma fila demorada eu conto aquela história para mim. Mas eu não me preocupo com as palavras, eu divido a história como se fossem fotogramas de cinema e fico vendo as imagens da história, o que me vem da imagem. Eu fico passeando com os personagens daquela história e quando eu vou contar é como se eu colocasse legenda.

K.B.: Antes de uma apresentação, você tem algum tipo de aquecimento, você gosta de chegar um tempo antes? Porque eu ouvi você dizer que você acha que pode contar em qualquer lugar, como a Roda em Boiçucanga. Mas como é esse momento antes de contar uma história, antes de uma apresentação?

G.P.: Depende muito do lugar, depende muito do momento, depende muito das pessoas que vieram para ouvir aquela história. Quando eu vou por exemplo para Boiçucanga eu tenho uma preocupação muito forte de... Alí eu estou muito mais à vontade como contador de histórias! Mas minha única preocupação alí é saber o que as pessoas gostariam de ouvir. Eu preparo três, quatro histórias mas vou para lá muito mais tranquilo. Agora quando eu vou me apresentar por exemplo no SESC, com um tema, aí eu até uso um figurino; uma preparação do ambiente para mim é importante; uma preparação do público. Eu procuro contar três, quatro histórias, intercalando com um poema, com um trava-língua, com uma cantiga. Como eu trabalho com os músicos tem muita música.

K.B.: Vocês ensaiam juntos bastante?

G.P.: Tem que ensaiar. Por exemplo, agora em Abril eu tenho um espetáculo que eu vou fazer no SESC Pinheiros – aliás eu não gosto de chamar de espetáculo, gosto de falar mais com o

Valdeque de Garanhões, vou fazer uma brincadeira -, chamado *Sons da História*. Porque o tema do SESC Pinheiros, não!, SESC Ipiranga esse mês agora é a Musicalidade. Então eu escolhi quatro histórias como *A Criação da Flauta de Pan*, *O Flautista de Hamelin*, *Como nasceu a Rabeca*, *Cabeça de cavalo*, aquele conto chinês... Então eu escolhi histórias nas quais a música é mais que um pano de fundo, é um personagem, o mote da história. Aí eu chamei a Simone Julian que é da Banda Mirim com o Chico César para tocar comigo e para fazer a ambientação sonora, como a gente chama. A música para mim é mais que um fundo, é um elemento narrativo também. Como eu trabalho com amigos, que trabalham comigo há muito tempo a gente tem uma sintonia já. São pessoas que sabem exatamente o momento quando a música entra como elemento narrativo. E a música é um dos poucos elementos externos que eu consigo trabalhar com muita tranquilidade. Nunca contei histórias com boneco, com outras coisas. Bom, com bonecos assim: interagindo com pessoas que são bonequeiros, e não eu manipulando o boneco. Eu trabalho muito com o Roberto de Garanhomas, trabalhei muito com a Companhia Bonecos Urbanos, já trabalhei com a Trucks. Mas sempre assim de uma forma que o narrador interagisse com os bonecos, nunca eu manipulando. Porque eu acho essa questão bem delicada, de muita responsabilidade. Já me perguntaram “você acha legal os adereços?”. Olha, você pode usar o que você quiser mas desde que a história venha na frente, o ouvinte venha depois e o narrador venha por último. Nunca você ficar escravo do adereço. Uma vez eu fui ver uma moça contar história no SESC Pinheiros e ela propôs contar histórias com objetos. Tudo bem. Ela levou um cesto, cheio de objetos e ela havia determinado que o espanador seria a princesa. Só que ela não tinha o espanador, a empregada pegou o espanador. E ela pediu para as crianças esperarem um pouco que ela iria procurar. E ela parou a história para procurar o espanador. Isso matou a história. As crianças todas foram embora, só fiquei eu e mais quatro. Quando ela voltou, sem espanador, ela ficou olhando assustada, porque tinha ido todo mundo embora... Eu olhei pra ela e falei “Você não podia ter ficado tão escrava assim do espanador. Não tem o espanador, vai sem ele. Ou conte outra história que você sabe contar”. Ela estava contando lindamente, muito bem aliás, só que isso quebrou a apresentação dela. Então ela ficou escrava dos objetos que ela determinou que iriam ajudá-la.

K.B.: Como é para você essa coisa do improviso? Porque a gente que conta história sabe que podemos ser interrompidos várias vezes; existe essa liberdade. Como é para você

desde a primeira vez que você contou até hoje, essa intervenção, essa conversa com o público?

G.P.: Até hoje é um grande problema para mim. Eu sempre digo para os meus alunos: não há receita do que fazer. É uma questão de improviso, de estado de espírito. Porque a primeira sensação que recai sobre a gente é “puxa, eu sou uma porcaria contando história”, porque veio alguma interferência. E a criança tem diversos tipos de interferência. Primeiro tem a interferência que não é da criança, que é quando alguém bate na porta, quando passa alguém, ou um ruído muito forte; barulhos que sejam muito gritantes. E tem aquela interferência que vem da própria criança; tem dois tipos na minha visão. Tem aquela interferência inserida na história, que é quando a criança fica perguntando assim “por quê o vestido da Princesa é azul e não verde?”. Aí eu procuro brincar com isso. Eu respondo assim “olha, eu acho que essa Princesa está linda nesse vestido azul. Mas se você quiser a gente coloca um vestido verde nela.” E tem aquela criança que do nada diz “meu tio me deu uma bicicleta”. Eu respondo “ah, que legal, eu também tenho uma bicicleta”. Então desde sempre acontecia. Quando eu comecei nessa escola mesmo que eu te falei, um dia eu estava contando história e tudo o que eu falava um menino, que era um geniozinho do computador – computador que era incipiente na época -, ele dizia “o computador do meu pai faz isso”. Eu dizia “uma colher saiu voando pela janela”. “O computador do meu pai faz isso. Você desenha uma colher, põe asinhas nela e etc”. Aquilo foi me irritando. Eu não sabia o que fazer. Uma garota, da mesma idade que ele, levantou-se, foi até a carteira dele, pegou uma régua, deu na cabeça dele e falou “o computador do seu pai faz isso?”. E aí ela disse “pode continuar, tio”. Eu continuei... eu trabalho com essa menina até hoje, se quiser te dou o telefone dela. Brincadeira! (risos) É só que isso me mostrou que tem vezes que a gente não sabe mesmo o que fazer. Eu trabalho muito com o João Acaiabe, que é o mesmo que fez o Barnabé – e se você quiser falar com ele depois Kalinde, é super legal!, porque ele é ator, ele foi um dos pioneiros em contar histórias na televisão; ele contava histórias do Bambalão na década de 80 e hoje eu tenho o prazer de trabalhar com ele. É super disponível, eu sou amigo íntimo dele. Ele contou muita história na televisão, no Sítio, trabalhou como ator. Mas o que ele gosta mesmo é de contar história. Outro dia até ele me falou, porque ele está em Chiquititas agora, “Giba eu estou tão triste. Porque eu estou com tão pouco tempo agora para contar histórias, e é o que eu mais gosto de fazer...”. O João lida com as interferências de um jeito muito legal, muito afetuoso. Ele chama a criança que está importunando, senta a

criança no colo dele, vai fazendo cafuné e vai contando. Cada um tem um jeito diferente de lidar com a interferência, porque a gente ao mesmo tempo tem que perceber essa distância, esse respeito que a gente tem. Tem um jeito afetivo de contar história, então você não pode ser grosso e dizer simplesmente para calarem a boca, não dá para falar isso! É diferente por exemplo do palhaço, que tem muito mais liberdade. Um dia eu fiz uma apresentação no SESC Pompéia com meu amigo palhaço e poeta, o Cláudio Thebas, que é do Grupo Jogando no Quintal, você conhece? Nesse dia estava eu, Claudio Thebas, Ivan que é autor ilustrador, André que é um músico, e um menininho importunando! Subia no palco, puxava a corda do violão, chutava o pé da gente... a gente não sabia mais o que fazer com aquele garoto. Daí o Cláudio piscou pra mim e disse “deixa comigo”. Aí o Cláudio foi até a ponta do palco, o menino estava em cima do palco!, ele pegou o menino, abraçou carinhosamente, mas disse “quem é o proprietário?”. (risos) Porque o pai estava com aquela cara de paisagem achando lindo o filho interferindo. Aí o pai foi lá, e delicadamente tirou o menino do palco, e a gente pôde contar. Eu, como contador, já não poderia fazer isso, ficaria agressivo, ficaria um pouco pesado fazer isso. Então é o que eu digo: não tem receita. Apela para o “Santo Improviso” e vai embora.

K.B.: Você falou do Acaiabe, que é uma pessoa que eu respeito muito também. Mas eu queria te perguntar. Até quando você assiste uma contação muito boa, o que é para você fundamental para que dê certo? Você falou dessa ordem: primeiro a história, o ouvinte, depois o narrador. O que é mais importante para você? A palavra, a voz, as imagens; o que é mais fundamental?

G.P.:Eu faria a mesma leitura que uma criança, que era neta da Tatiana Belinky - porque eu tive o prazer de conviver muito com a Tatiana - e uma vez a neta dele disse uma coisa muito legal: “uma boa história é aquela que faz rir, faz chorar, ou dá medo. Se tiver essas três coisas ao mesmo tempo, melhor ainda.” Isso mostra que a criança, o ouvinte, não está preocupado com a performance do narrador, como ele conta. Ela está mais interessada em ouvir a história. Então, para mim, uma boa história é quando eu saio de lá e a história está na minha cabeça, e muitas vezes eu até esqueço da cara de quem estava contando! Só que a história eu não vou esquecer nunca, está gravada em mim, no meu coração. Então isso para mim é o mais importante. Quando começo a contar história, até hoje eu sinto isso o tempo inteiro, fico muito preocupado “será que eu estou contando bem? Será que eu estou

desempenhando legal? Será que eu estou conduzindo a história bem? Será que eles estão gostando?”. É quando se apaga tudo isso e que você se dedica principalmente à história, que para mim é o mais importante. É quando eu ouço alguém contando história, mas eu simplesmente esqueço quem está contando ali e só lembro no final, quando a pessoa agradece e diz o nome dela.

K.B.: Muito legal isso. E quando você prepara um curso, porque eu sei que você foi professor na Hans, como é essa preparação? O que você pensa dessa formação do contador, o que você indica para quem está começando?

G.P.:Então... quando eu comecei, não tinha curso nenhum, de tipo nenhum. Eu aprendi fazendo, e acho que é um pouco do que eu indico para todo mundo. É a prática. Acho muito legal qualquer tipo de informação, de troca. Inclusive quando eu começo meus cursos eu digo sempre “eu não estou aqui para ensinar nada a ninguém, estou aqui para a gente trocar”. Trocar experiências, trocar saberes, que eu acho muito importante. Eu tenho a minha experiência, esses quase trinta anos de contador de histórias e acho que isso é legal para colocar na mesa e conversar sobre isso também. Mas eu não tenho nenhuma certeza, o que eu acho maravilhoso, na verdade. Como contador de histórias eu estou aprendendo todos os dias. Agora eu voltei de Pernambuco, conheci o Chico Pedroza, que é um senhor de sessenta e cinco anos, não é meu tio!, e ele foi tombado agora – eu nem sabia que pessoas podiam ser tombadas. Ele foi tombado como patrimônio imemorial de Pernambuco. Ele é poeta, conta histórias rimadas, em versos; contador de histórias, sabe mais de duzentas histórias e fez só até o terceiro ano do primário. E eu volto agora dia 26 de abril para fazer uma apresentação e dividir o palco com ele no SESC Recife. Eu trabalho com o Seu Geraldo Tartagura, que é um contador de histórias genuíno, tradicional também... que vem de uma família de contadores de histórias. A gente gravou um cd que está pronto agora, um dvd e um livro, nos quais ele conta *João e Maria*; *Pedro Malazartes rei dos peixes* e tantas outras histórias, com um contador que era um artesão, corta uma cabaça no meio e de lá os personagens saem e vão contando as histórias. Mas eu estou fugindo da pergunta! (risos) Como ensinar, como aprender... Eu acho isso, assim: as pessoas, em todo o curso que eu fazia lá na Hans, nos cursos que eu dou por aí, na semana que vem eu ainda vou pra Penapólis dar um curso lá para Educadores, eu percebo que as pessoas tem muita ansiedade na questão da técnica. Eu odeio essa palavra técnica associada a contar histórias.

Uma vez eu fui dar uma oficina em Birigui, que era uma oficina de uma semana, de cinco dias!, e aí no terceiro dia, antes de começar, uma mulher me chamou num canto e disse “olha, eu estou adorando tudo isso que você está falando. Estou adorando o que você falou de tradição oral, de mitos; você falou de memória afetiva, você falou de imaginário infantil, de contos de fadas. Eu estou achando tudo tão lindo, mas eu queria saber quando você vai começar a ensinar a gente a contar histórias? Quando você vai começar a ensinar a gente como é que eu falo, como é que eu ando, para onde eu olho?”. Eu falei “você não está percebendo que tudo isso vai desembocar nisso depois?”. E é o que eu deixo por último. E as pessoas ficam muito ansiosas às vezes. Mesmo no curso da Hans, teve gente que questionou assim “puxa, mas, cadê a prática?”. Tanto que agora na Hans está lá a Simone, que é atriz, a Ana Luisa Lacombe – e a gente lá tem que ficar três anos depois saí, por conta do vínculo empregatício. A Simone e a Kelly, que já tinham dado curso comigo são atrizes. Então as pessoas adoram porque já entram logo com a técnica, com a impostação de corpo, de voz. E isso para mim, sinceramente, é a última coisa. O importante é descobrir o contador de histórias que está dentro de você e você mesmo vai ver como conduzi-lo. É claro que é importante também a colocação da voz, a fala, a respiração. Eu fiz muito tempo aula com fonoaudiólogo, porque como eu comecei muito intuitivamente, eu não trabalhava tecnicamente a voz. Uma vez eu fui pro SESC Ribeirão Preto na preparação de um evento da Tatiana Belinky, e eu dei um curso só para atores e diretores de teatro - era pra discutir exatamente isso. O ator e o narrador. Levei até o João Acaiabe como convidado para dar uma palestra porque eu queria discutir muito isso: não é porque é um excelente ator que será um excelente contador de histórias. Como eu, que posso ser um bom contador de histórias, mas nunca vou ser um bom ator. É uma praia muito diferente. É claro que os recursos do ator podem ajudar e muito na questão da dignação, do improviso, do contato com o público. O ator está muito mais lá na frente do que quem nunca fez teatro. Mas ao mesmo tempo isso não pode se arvorar como um conhecimento já adquirido, tem que tomar muito cuidado com isso. Não é uma garantia de que você vai lá contar uma excelente história só porque você é um excelente ator.

K.B.: Eu venho do teatro, é a minha formação. Tem uma coisa que a gente conversa muito, que é sobre qualidade de presença. Como quando o ator consegue chegar, ser ouvido e ser visto de maneira potente, instaurando uma atmosfera com o espectador, realmente estando

alí com ele e despertando esse vínculo. E eu vejo que quando a gente vai contar história o fenômeno é muito parecido, embora entre os amigos contadores a gente não fale muito sobre isso. O que você acha que ajuda o narrador a conquistar esse estado de presença: as imagens, construir uma segurança, a intimidade dele com a história?

G.P.:Eu acho que o que mais ajuda é você contar história para você mesmo. É você não ter uma pressa e nem cobrança para você mesmo de desempenho, do como está contando. Quando eu estou contando a história, é como se eu tivesse que ouvir. Eu não tenho nenhum tipo de crítica comigo: eu me entrego para a história, entrego a história para mim e divido, compartilho a história com quem está ouvindo. Para mim, compartilhar a história é o mais importante, e eu procuro – e falo sempre para os meus alunos – beber a história nos olhos de quem ouve. Isso para mim é o mais importante. Tanto que um dia, eu fui fazer um evento na Costa do Sauípe, um evento grande que não era para crianças, era para seiscentos adultos engenheiros agrônomos, com o tema da terra, a fertilidade... E a diretora do evento era uma mulher que estava acostumada a dirigir Chitãozinho e Xororó, grandes eventos assim... E ela viu a gente passando o som, eu e os músicos que iam trabalhar comigo. Ela me chamou num canto e falou assim “adorei a história que você contou do *Pequenino Grão de Areia*. Vou te pedir uma coisa: na hora que o grão de areia for pedir a estrela em casamento você levanta a mão direita para cima, esconde a mão direita para trás, e vem vindo com a mão esquerda para frente devagarinho. Você faz isso?”. Falei “moça, eu não posso te prometer isso.”. Ela ficou brava “como você não pode me prometer?”. Eu falei “porque nesse exato instante, eu posso estar olhando nos olhos de alguém que está ouvindo a história. E para mim é muito mais importante essa troca com a pessoa, do que eu ter que me lembrar que eu tenho que levantar minha mão direita para contar a história.”. Ela respondeu “você não é profissional?”. Eu respondi “sou profissional da arte de contar histórias, eu não sou ator.” Apesar de ter DRT por conta de burocracias do SESC para poder trabalhar. Eu não sou ator. É uma coisa muito séria para mim, eu não sou ator e não tenho aquela preocupação séria de ator de marcação, de palco, de texto, de cena. Daí a dificuldade e eu me sentir mais contador quando eu estou sozinho do que quando eu estou com três, quatro músicos e um boneco, e um ator, porque eu tenho que respeitar determinadas coisas que a gente afinou nos ensaios. Mas mesmo assim todo mundo que trabalha comigo sabe que eu sou o rei do improviso, gosto de pegar uma coisa na hora e já colocar aqui...

K.B.: E você nunca conta sendo um personagem, você sempre conta como Giba?

G.P.: Sempre me apresento como Giba. Até uma vez eu estava no Cooperativa e uma menina atriz, que estava começando a contar história falou “quando você conta histórias, quem você é?”. Eu respondi “eu sou o Giba”. “Ah!, porque eu sou a Margarida Frufrufu”. “Parabéns, mas eu sou o Giba”. Enfim, eu não consigo ser um personagem. Eu já vi gente contando como bruxa, fada, mas comigo não é assim. Conto histórias do jeito que eu sou, no lugar que der, só é preciso ter pessoas dispostas a ouvir. Se eu puder preparar, melhor.

K.B.: Obrigada, Giba. Acho que eu teria infinitas perguntas para fazer para você, porque sei da sua experiência e imagino o tanto que você possa compartilhar. Tem os vídeos no youtube... mas hoje eu vou encerrar por aqui. Muito obrigada.

G.P.: Pode contar comigo. Vou te passar o telefone do Acaiabe e você vê se consegue entrevistá-lo. Se surgir mais alguma pergunta você também pode me escrever. Me lembre por email de te passar o texto “Caleidoscópio” e vamos nos falando. Mas boa sorte.

(A entrevista se prolongou por mais alguns minutos informais de conversa e uma despedida cordial.)

A3. Entrevista com a contadora de histórias Simone Grande

Entrevista concedida na cidade de São Paulo à Kalinde Braga, na sede da Ong Viva e Deixe Viver, em 21 de abril de 2014, às 18h30 da tarde, presencialmente.

Duração de 0:37:10 minutos com gravação de áudio.

Mais informações sobre o currículo de Simone estão disponíveis em www.meninasdoconto.com.br (Último acesso em 20/10/2014)

K.B.: Simone, queria que você falasse um pouquinho da sua trajetória de vida, de trabalho, o que você estudou, por onde você passou até agora.

S.G.: É bastante coisa! (risos) Bom, eu sempre fiz teatro na escola, sempre fiz. Eu tive uma professora na sétima série que ela tinha sido atriz, professora de artes. Ela incentivava a gente a fazer teatro na escola e a gente fazia. Quando eu sai dessa escola e eu fui para o colegial eu ainda tive alguns professores – eu sempre estudei em escola pública -, muito

ligados ao teatro. E aí uma tia minha, que era professora, disse “olha, vai ter um curso de teatro, numa casa de cultura que chama Mazaropi, que é aqui perto no Brás. Eu estava pensando, vocês não querem ir comigo?” Convidou eu e minha irmã mais nova e daí a gente foi. Quem dava o curso, o professor, era o Ewerton de Castro. A gente começou com a criação de um espetáculo que era Bernarda Alba, *A Casa de Bernarda Alba* com ele e com as pessoas que eram a princípio todos educadores, mas tinham alguns agregados como a gente, as sobrinhas da professora, nossa tia. Isso foi muito legal, aprendi muita coisa com o Ewerton sobre o teatro. A minha irmã, por exemplo, a Silene, ela era ótima atriz, muito melhor do que eu. Só que ela não ficou no teatro, nem minha tia. Muitos daqueles professores também não. O teatro é de quem persiste, eu acho; acho que tem uma coisa sacerdótica. Eu tinha essa coisa assim com o teatro. Eu acho que o teatro, a arte, sempre me salvou, porque eu venho de uma família de classe média baixa e a gente tinha muitos problemas familiares. Coisas difíceis de serem resolvidas, sabe?, de serem faladas. O teatro me ajudava a resolver isso comigo mesma. Aliás, minha família não entendia. Minha mãe entendia! Mas meu pai e minha avó, porque eu morava com a minha avó, eles não entendiam. Então muitas vezes eu tinha que fugir de casa para fazer teatro. E isso só fortaleceu minha vontade. Mas isso tem a ver com a minha vida, porque a minha irmã também fez tudo isso que eu fiz, mas ela não ficou no teatro, então eu acho que tem a ver com a sua missão mesmo, onde você se sente feliz.

K.B.: Você saiu do Colegial e continuou estudando?

S.G.: Saí do Colegial. Eu fazia teatro já, em grupos amadores, e foi na época do Colegial que eu fiz esse curso. Depois eu continuei fazendo em grupos amadores, me casei muito jovem – me casei com meu professor de teatro! -, então isso também tem muito a ver com a minha vida, isso acabou sendo a minha vida mesmo. Continuei.

K.B.: Quando você começou a contar histórias?

S.G.: Eu comecei a contar história por acaso, porque não foi uma coisa que eu planejei na minha vida. Eu não escolhi, as histórias que me escolheram, eu acho. Porque eu queria ter um trabalho fixo, minha angústia acho que sempre foi, com esse trabalho, ter uma família e não saber como sustentar essa família. Então eu comecei a procurar trabalhos. Eu dava aula já, aí uma pessoa me falou “vai ter um teste numa editora, vou indicar você”. “Mas para

quê?” “Para contar histórias.” Eu pensei “eu nem sei o que é isso, eu nunca fiz nada disso”. Ela disse “não, vai lá!, faz o teste”. Era um editora muito grande de São Paulo, que tinha um catálogo incrível, muito legal, e eles tinham tido a experiência de ter educadores fazendo esse trabalho como contador de história... Só que eles achavam que o trabalho final estava extremamente didático, o que acabava não atingindo as crianças. Eles queriam alguém que tivesse um perfil mais artístico, que pudesse criar alguma coisa a partir da história. Que fosse fiel a história porque eles vendem livros, são uma editora, mas que pudesse também criar alguma coisa. Então eu fiz esse teste que foi ler uma história. Eu lí, do jeito que eu sabia. Tinha filho, eu lia para o meu filho. Eu li essa história e fui escolhida para fazer. Nesse mesmo período eu tinha feito também um teste no Doutores da Alegria.

K.B.: Isso foi mais ou menos quando?

S.G.: 1994 para 1995. E eu passei também. Eu queria ficar nos dois, só que não dava. Então eu tive que pensar... Quando eu fui no hospital, vi as crianças, as pessoas: hospital nunca foi um lugar, um ambiente que me deixasse à vontade. Difícil porque meu pai era muito doente e constantemente tinha que ser internado e essas idas para o hospital... Minha irmã virou médica, porque conseguiu lidar com isso de outra maneira. Mas para mim não dava. E quando eu fui para o hospital eu senti assim “será que eu vou conseguir ajudar essas pessoas com a minha arte? O quanto eu vou conseguir me transformar para poder fazer?” Porque não era só um trabalho artístico, tinha algo social, tinha algo de troca. Eu ficava me perguntando e eu achei que eu não iria conseguir. Não que eu não fosse uma boa palhaça, que eu não pudesse achar números interessantes, mas eu achei que não dava. Optei até pelo trabalho que eu não sabia o que eu iria fazer. Porque palhaço eu sabia, eu fazia, eu vivia muito disso. Mas acabei optando pelo trabalho que eu ainda não sabia, na escuridão.

K.B.: Você continuou com outros trabalhos, grupos e cursos livres de teatro?

S.G.: Sempre fiz teatro paralelamente, sempre. Continuei com esse trabalho, por exemplo, de palhaça, por muitos anos depois.

K.B.: Você foi buscar algum curso como contadora na época, você foi assistir alguém?

S.G.: Não! Durante uns quatro anos eu fiz o que eu achava que era, misturando muito, bastante. Eu não podia largar o livro, tinha essa dificuldade, eu acho, porque era uma

dificuldade, e colocava tudo o que eu tinha experimentado no teatro. Tudo: personagem, objetos, adereços, o palhaço. Eu criei algumas transições entre uma história e outra. Entre o conto clássico e o conto contemporâneo, que a gente tinha esse dois momentos dentro do nosso roteiro, eu fazia cena de palhaço, por exemplo. E era um palhaço mudo porque a gente achava que as crianças chegavam muito, extremamente excitadas. O primeiro momento tinha a escolha de livros e a gente contava um conto clássico; mas tinha um outro momento que era um pouco maior que era o conto contemporâneo, de autores contemporâneos, que necessitava de uma concentração. Só que a gente não queria pedir “por favor fiquem quietos que a história vai começar”, eu nunca quis isso. Porque eu acho que se é através da história, tem que ser através da história que venha algo que proponha, ou algum outro recurso do próprio ator para convidar. Até porque para mim até aquele momento eu era atriz, uma contadora de histórias por acaso. Então a gente fazia esse momento do silêncio, que as perguntas eram deles, a gente conduzia as crianças para a próxima história, e a gente percebeu que o silêncio era muito importante.

K.B.: Você contava sozinha?

S.G.: Contava na maioria. Eu falo “a gente” porque eram duas pessoas em horários separados que criavam esse roteiro. Isso foi muito legal porque a gente teve toda a liberdade, toda a confiança para criar um roteiro, que cabia para a gente, que não era assim fechado. Então a gente resgatava coleções que a Editora até falava “nossa, mas vocês vão contar dessa coleção tão antiga?”. “Ah!, mas essa história é muito boa.” Então a gente tinha essa liberdade.

K.B.: Nessa época vocês tinham no repertório os livros da editora. Em que momento você contou as histórias que você quis, que não eram só da editora?

S.G.: Quando a gente saiu da editora. Apesar que eu sempre contei as histórias que eu quis. É como eu te falei: eu tinha um catálogo incrível de autores maravilhosos, tradutores incríveis. Então eu já contava as histórias que eu queria. A única coisa que eu não gostava era de usar o livro porque isso me impedia, por exemplo, de usar um adereço. Tinha que pensar que adereço que eu iria usar porque eu tinha que segurar o livro e usar o adereço; isso me obrigou a ser econômica, sintética, objetiva, foi bom. Mas depois que a gente saiu de lá, eu comecei a contar história num museu. Interessante porque nesse lugar as histórias

eram assim: uma história, acontecia uma coisa, outra história. No museu, a gente resolveu fazer uma sessão, a gente nunca tinha feito uma história direto atrás da outra. Isso fez a gente começar a pensar no tempo, que história que poderia vir depois da outra, como você cria um repertório; que história eu vou contar depois dessa, “poxa, essa história é tão triste! Eu vou contar qual depois dessa situação? Que história entra?”. Foi um outro exercício de pensar um outro tempo em que as histórias e a pessoa, o contador que tivesse ali, sustentasse aquele tempo. Com toda a liberdade de não ter um livro na mão! (risos) Então muitas histórias dos contos clássicos a gente continuou contando, mas ali sem os livros, o que foi muito legal.

K.B.: Como é essa preparação? Quando você tem essa história no livro, ou quando você não tem... Quando você decide ler em voz alta, andar pelo espaço... Qual a sua estratégia?

S.G.: Minha primeira estratégia é ler em voz alta. Como eu fazia isso muito com o meu filho, muitas das histórias que eu escolhia eram aquelas que eu já tinha dividido com o meu filho, então essas histórias eu trazia. Por exemplo, o primeiro espetáculo do grupo, foi uma história que eu lia para o meu filho, que se chama *A princesa Gia*, do Câmara Cascudo, que eu sabia que era uma história muito boa. Essa história dá um espetáculo porque ela tinha todos os climas necessários que eu achava importantes. É muito dessa experiência, de experimentar mesmo, de ler para mim, de ler para o outro. De ler e perceber que eu mesma começo a me desinteressar pela história, ou de perceber se tem alguma coisa que me dispersa. Leio de novo e “não, não é mesmo essa”. Então ler em voz alta sempre foi um recurso; me ouvir.

K.B.: Você também costuma gravar? Fazer um roteiro escrito à parte?

S.G.: Não, não costumo gravar. Eu faço um roteiro; esse estudo de história que a gente fez aqui é tudo que eu faço até hoje. Eu escolho os objetos a partir desse estudo, mas também hoje em dia tem muita coisa do que eu já vejo na história, dessa experiência que ficou acumulada em mim e que eu percebo já na história tal objeto, tal coisa, nada. Hoje em dia mais nada (risos).

K.B.: Demora muito tempo? Você fica uma semana trabalhando na história, depende da história?

S.G.: Depende da história, depende do meu tempo, depende do propósito. Depende

bastante.

K.B.: Mudou muito desde o começo, quando você começou a contar, até hoje? Você já assistiu uma história sua contando?

S.G.: Mudou muito. Já assisti. Mas não sei, nunca gosto muito. Eu penso “nossa, as pessoas viram isso e gostaram? (risos). Será que é isso mesmo?”. Mas por outro lado tem coisas interessantes da precisão. Da interação com o público, que é uma coisa que eu sempre faço, tenho e acredito. Gosto! Não só nas narrações como nos espetáculos, porque o espetáculos foram contagiados pela narração, porque essa relação muito próxima já permitia que isso acontecesse e eu nunca achei um problema isso acontecer desde que tivesse no contexto. Apesar das histórias serem decoradas, estudadas. O meu movimento, o que eu vou pegar e em qual momento, eu tenho tanto domínio disso que qualquer pergunta não interfere, não me atrapalha. Tem alguns contadores do meu grupo, por exemplo, que começam a ensaiar com um objeto do lado direito, e se eu digo “gente, esse espaço aqui está terrível, vamos trocar tudo para o outro lado!”, eles respondem “pelo amor de Deus! Não faz isso! Ah!, não, se eu não tiver o objeto do lado direito eu não vou conseguir contar!”. Aí eu falo “mas como você não vai conseguir contar?”. Troca, inverte, está tudo aí. Mas tem algumas pessoas que tem alguma dificuldade. Eu não tenho essa dificuldade. Para mim se trocou de objeto, se mudou de objeto, se eu esqueci o objeto e eu vou contar aquela história que eu sempre contei com aquele objeto: tudo bem. Ela tem que ser tão boa quanto. Eu tenho confiança, e acho isso interessante. Ao longo desse processo eu acho que eu tenho confiança na história, porque eu já contei muita história em muitas situações; talvez isso seja uma maturidade. Do repertório e dessa relação minha com as histórias, e com o que elas vão provocar.

K.B.: Essa é uma pergunta que eu quis fazer para a Ana e para o Giba, porque quando a gente fala em contação, muitas das pessoas com quem eu converso falam dessa segurança adquirida através do tempo. E eu sinto quando eu assisto que isso tem um pouco a ver com o que no Teatro a gente chama de qualidade de presença. Que é mais que uma segurança, é uma atmosfera que se cria, é uma conquista com o espectador. Como é isso na contação, o que você acha que te prepara para estar lá? Você entra como Simone, como personagem; como é isso?

S.G.: Eu entro como Simone, isso me ajuda até, de não ter nada. Porque é uma relação tão

próxima que eu acho que se eu entrasse de personagem, acho que seria até mais difícil para mim. Uma vez eu treinei um grupo de pessoas, um trabalho que apareceu, e tinham que ter dez duplas de contadores de histórias que se pulverizariam por escolas. Eu tive uma experiência com uma atriz - porque eu chamei atrizes, eu não conhecia contadores e não tinha quem chamar – inclusive dois deles se casaram e são casados até hoje!, mas enfim. - E o que aconteceu foi o seguinte: ninguém sabia o que era contar histórias, todo mundo era ator. Eu sabia e tinha que treinar vinte pessoas, mas eu nunca tinha feito isso. Só que as pessoas começaram a entrar em crise... “quem vai contar?”, “quem eu sou quando eu vou contar?”. Você é você mesmo contando. “Mas eu vou chegar num lugar como eu mesmo e vou contar história? Mas e o personagem, o personagem vem depois?”. O personagem vai aparecer. Aliás, cada contador passa por todos os personagens. Foi uma crise. Algumas pessoas foram embora me xingando (risos), teve mesmo uma pessoa que foi embora me xingando! Acho que tem uma atriz que me odeia até hoje, porque ela não entendia e ela falava “pelo amor de Deus me dá um personagem”. E eu dizia “não, gente, isso aqui é diferente”. Isso também me ajudava a entender o que eu estava fazendo, não é? Lidando com atores e, alguns, que tinham umas coisas muito fixas. Acho até que muitos atores têm e não querem mudar – como alguns contadores também. Mas você estava perguntando da presença... Não, eu não entro como personagem, acho que... é bom ser você. É... isso é muito legal da narração! É isso. É o que mais me diverte. É ser você fazendo uma monte de coisas, estando alí inteiro.

K.B.: Você tem algum ritual de preparação? Você gosta de chegar mais cedo, fazer um aquecimento?

S.G.: Sim, gosto. Eu sou muito apegada com as minhas histórias. Então mesmo que eu nem olhe no texto, eu levo. “Mas para quê?, você já conta essa história há dez anos!”. Mas eu deixo ela alí. (risos) Eu tenha essa mania. Eu tenho uma pasta com todas as histórias, tem até as que eu contei há muito tempo atrás, com o papel amassado, rasgado. E eu acho que aquele papel está carregado da minha energia, desse tempo. Então eu gosto, porque eu sou louca por papel. Isso também é uma resposta minha. Mas eu me aqueço, aqueço minha voz, aqueço meu corpo; se eu estou em dupla eu faço uma oração, uma oração de teatro, uma coisa assim quando você pára e chama para você. Se eu estou sozinha eu também faço, eu acho importante. Ter um ritual pessoal, porque a história também é um ritual. As pessoas

chegam... Às vezes tem espaços em que você está lá presente e as pessoas vão chegando, olham para você e perguntam se é ali que será a narração de histórias, perguntam se podem sentar. Isso faz ser acolhedor. Em outros momentos você aparece para contar, então como aparecer?... Depende.

K.B.: Bonito isso. Mas como surge seu grupo, quando vocês se unem, fazem a Casa das Meninas do Conto?

S.G.: Olha, eu acho que essa história é um pouco a parte. Esse grupo, *As meninas do conto*, nasceu com duas pessoas, comigo e com a Kika Antunes, que foi parceira nessa editora. A gente dividiu muita coisa, descobriu muita coisa, e era um grupo que era nosso e que convidava pessoas para participarem. Com a saída dela muita coisa teve que ser mudada. Eu me perguntava até se eu deveria continuar o grupo, como segurar um grupo que era de dois e uma pessoa saiu! Então assim... o grupo sou eu. As outras pessoas são as que eu convido para virem trabalhar comigo. E cada projeto tem uma característica. Um projeto teatral tem uma característica, um projeto de narração tem outra característica, e isso agora está mais claro para mim. Porque como a gente tem uma relação muito afetiva no teatro, cada um tem com a arte que faz. Eu acho que tem que vir de você. A gente é o que a gente faz. Então agora está mais claro para mim, mas foram momentos de turbulência. Tanto é que eu abri uma companhia com o meu marido, que chama *Fabulosa Companhia* para fazer outras coisas também. Só que eu não fiz nenhum espetáculo ainda por essa companhia, ele já fez e vai fazer um outro agora. Talvez eu faça um esse ano.

K.B.: Como atriz?

S.G.: Não. Eu quero fazer um trabalho de narração-teatro para crianças bem pequenininhas, não bebês, mas crianças de dois e meio, três anos. Quase bebês.

K.B.: Depois de tudo isso, vinte anos contando história, o que você acha da sua experiência e das histórias que você já ouviu, o que comprometia uma história? O que dava o sentimento de não funcionar, o público dispersar, a história não acontecer? Vem algum exemplo na sua memória? Uma dificuldade do contador, ou pelo espaço?

S.G.: Eu acho que tem a ver com domínio, com presença, com cópia. Porque eu sinto que algumas pessoas, alguns contadores de histórias acham que contar uma história boa é

suficiente. Mas a história só se torna boa se fizer sentido para o contador, e eu sinto que esse é o trabalho artístico, eu diria, do contador de histórias. É descobrir o que aquela história tem a ver com ele e o que ele pode fazer com ela. E às vezes eu sinto que fazem mais uma para o repertório, uma encomenda, enfim, “vi tal fulando fazendo vou fazer também”. Aí eu acho que a pessoa não tem presença e só pode se tornar, mas talvez não se torne. Às vezes se torna uma coisa que não tem relação com ela e possivelmente algo que não terá relação com o público.

K.B.: A minha próxima pergunta é um pouco dois em um. Porque existem muitos contadores de história para a gente considerar. Do griot ao sufi, tem muitos. Mas pensando no contador de histórias que quer ser profissional, que quer ser um artista profissional, nesse lugar onde a gente está agora, no Brasil nesse momento. O que você acha que é fundamental para o trabalho do contador, ou para uma contação de histórias dar certo, para esse trabalho dele? O que você elenca de fundamental?

S.G.: Eu acho que você está falando de um trabalho artístico, de um contador artista. É mesmo diferente dos outros, essa é uma resposta. Primeiro então eu acho que persistir, tentar e não ter medo de tentar, eu acho isso importante. Querer, gostar e achar o seu contador, isso é importante. Achar onde você está, o que você quer, como você faz. É o como que interessa, em qualquer área artística, não é só na narração, não. O público quer ver como tal fulano vai fazer aquele personagem, como beltrano vai fazer tal quadro, como ele representa tal música. O como tem a ver com a “loucura” dele, com a loucura daquele artista, ou com a sanidade (risos), com alguma coisa que incomoda, que ele quer dizer, quer falar. Por isso que a história não pode ser qualquer história, por isso que a narração não pode ser qualquer narração. O comprometimento de começar e terminar uma história talvez muita gente pudesse fazer, mas fazer com a vida da pessoa, essa é a diferença para mim de um contador de história para o outro. Porque a gente sabe o quanto uma história pode atingir uma pessoa, várias pessoas. Se ela for banal, atinge. Mas se ela for verdadeira, “nossa”!, qual a potência disso? Mas antes tem que ter a ver com ele, antes isso, com quem se dispõe.

K.B.: Eu tenho muitas outras perguntas mas acho que eu vou parar por aqui (risos). Acho que é isso mesmo, é um trabalho de uma vida toda: contar histórias não é um trabalho que

você estuda um ano e está pronto. O fazer vai te mudar e te trazer, como em qualquer profissão, talvez.

S.G.: Qualquer profissão artística também é assim, do artesão inclusive, de dar sua poesia.

K.B.: É... muito obrigada! Vou guardar tudo isso, escrever, pensar bastante, mas muito obrigada.

(A entrevista já havia sido encerrada e conversávamos informalmente em tom de despedida quando Simone contou outros detalhes da carreira e eu avisei que voltava a registrar.)

S.G.: E tem outras coisas que me ajudaram muito, para a gente que tem esse trabalho mais sensível com a gente mesmo e de contar as histórias. A gente fez trabalho de clown que eu achava interessante, porque eu tinha vivido isso. O clown me ajudava a contar histórias, porque o clown é você. Tudo bem, com uma lupa muito grande, mas é você, o seu ridículo exposto. Então... como você se coloca diante de um público?, com o qual só o seu olhar pode dizer tanta coisa? É o olhar do palhaço. Mas sem máscara, porque o contador está sem máscara, mas é ele conectado com essa possibilidade. E eu fazia aula de corpo. A gente chamou várias pessoas para treinar essa equipe que a gente passou a ter nesse lugar onde a gente contava histórias. Também no Museu foi uma boa experiência. Porque a gente contava histórias num lugar que era de segunda a segunda, oito sessões por dia.

K.B.: Vocês tinham um camarim, vocês tinham muitos figurinos, um arsenal?

S.G.: A gente tinha um arsenal. A gente só tinha uma história que usava figurino, porque eu sempre achei muito forte o figurino na narração. Mesmo sem saber direito o que era eu achava que dizia muito. Mas uma coisa que a gente fazia e faz até hoje, que eu acho legal deixar frizado: qualquer coisa que a gente vá usar na narração é visível ao público. Se eu vou colocar um vestido, eu vou parar, vou ter o tempo de colocar o vestido, e colocar em relação ao público. Ou, se vou colocar um chapéu, eu penso em como colocar esse chapéu. Porque não tem como esconder e é o que a gente achava o melhor a fazer. Então se eu vou contar histórias eu ponho os adereços visíveis, alguns só que eu escondo e tal. As crianças sabem, o público sabe que eu vou usar, enquanto eu não usar todos, a história não acabou! (risos) É até um código que eu acho que a gente estabelece, não é? Ou, eu tiro um e colocou outro, sem dizer “uma história acabou, obrigada”. Troco e as pessoas já sabem, não preciso

dizer. Às vezes o próprio elemento já me ajuda, já é uma chave de mudança. Então isso é outra coisa que eu acho muito legal, e é uma descoberta que eu tive com o público. Por exemplo, o espetáculo *Porque o mar tanto chora*, eu queria que estivesse tudo visível, não que fosse invisível. Tanto é que aquele pano transparente, tem alguém lá atrás com o boneco que dá para você ver. Mas mesmo assim dá para acreditar na ilusão, o público participa. É o que o Luís Alberto de Abreu fala: você coloca o público em atividade constante, no acreditar e desacreditar, no olhar e não olhar. Até ao olhar o ator se trocando e vê-lo virar outra pessoa. Isso na narração eu gosto de fazer, eu adoro.

K.B.: Independentemente da idade?

S.G.: Independentemente da idade. Muda a relação, cada público se diverte com uma coisa. Uma coisa mais sonhada, se é criança...

K.B.: E você trabalha com músico?

S.G.: Sim, também. Já tive várias experiências diferentes. (risos) Mas vamos, que horas são? Já está na hora de começar a aula...

(Interrompi a gravação e agradei, porque Simone tinha que começar a dar aula e todos os alunos já estavam a sua espera.)