

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Centro de Artes**  
**Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – Mestrado**  
**Ensino de Arte e Educação Estética**



**O contador de histórias contemporâneo: a formação de si, os  
elementos teatrais e a docência.**

Carlos Eduardo de Oliveira Prado

Pelotas, 2019.

Carlos Eduardo de Oliveira Prado

**O contador de histórias contemporâneo: a formação de si, os elementos teatrais e a docência.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Educação em Arte e Processos de Formação Estética.

Orientação: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>a</sup> Úrsula Rosa da Silva  
Co-orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Anita Hoffmann

Pelotas, 2019.

Carlos Eduardo de Oliveira Prado

**O contador de histórias contemporâneo: a formação de si, os elementos teatrais e a docência.**

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Educação em Arte e Processos de Formação Estética, ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Úrsula Rosa da Silva (Orientadora) – PPGAV/UFPel.

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Anita Hoffmann (Co-orientadora) – PPGAV/UFPel.

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Helene Gomes Sacco – PPGAV/UFPel.

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marcia Maria Strazzacappa Hernandez- PPGedu/UNICAMP.

*Para meu sobrinho e afilhado, Adrian.  
Que nunca lhe falte boas histórias!*

## Agradecimentos

À minha mãe. Por ser exemplo, inspiração e fé para todas as minhas escolhas.

Às minhas irmãs, Cintia e Grasi. Pelo suporte nas jornadas e vibração nas conquistas.

Ao Flávio, meu muito querido amor. Pela paciência.

À Cibeles e Bibiana, pela família que nos tornamos durante o período da graduação. Por serem junto comigo na Arte.

À Sueli e Hércio, pais Satolepenses.

À Josi, Márcio, Isadora, Dani e Marcell. Colegas de trabalho e amigos de vida. Me *empurraram* (no bom sentido) para o Mestrado dizendo que eu seria capaz de fazer essa pesquisa.

Aos demais amigos e colegas de trabalho e alunos da Escola Sesi de Pelotas, onde me construí muito como professor e como pessoa.

A Escola de Educação Básica Professora Jandira D'Ávila, pela minha formação humana e minhas primeiras experiências como Contador de História.

Ao PPGAV da Universidade Federal de Pelotas, pelos ensinamentos e pelo acesso público, gratuito e de qualidade à Educação nesses tempos de resistência.

E claro, as minhas orientadoras, Profe Úrsula e Profe Carminha. Foram suporte e calma nos momentos em que pensava ser impossível desenvolver esta dissertação. Trouxeram-me referências, deram broncas e passaram segurança, sempre nos momentos certos, me inspirando a ser um pesquisador melhor.

*“Os cientistas dizem que somos feitos de átomos,  
mas um passarinho me contou que somos feitos de histórias”.*

Eduardo Galeano

## Resumo

PRADO, Carlos Eduardo de Oliveira. **O contador de histórias contemporâneo: a formação de si, os elementos teatrais e a docência**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Este trabalho é fruto de uma pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado, na linha de pesquisa Educação em Arte e Processos de Formação Estética. Apresenta considerações acerca dos tipos de contadores de história e também sobre o desenvolvimento da atividade por um deles: o Contador de Histórias Contemporâneo. Em seguida, aproxima elementos da linguagem teatral com a primeira arte apresentada, enfatizando a não existência de hierarquias entre uma e outra. E relata uma experiência prática realizada com estudantes de um programa de pós graduação em Educação. Tudo isso, utilizando-se do método da formação de si, alinhavando os conceitos teóricos com histórias subjetivas da minha própria formação. Por fim, apresenta considerações que trazem novos questionamentos que surgiram durante a escrita desta dissertação e também durante o experimento prático realizado com o já citado grupo.

**Palavras-chave:** Contação de histórias; teatro; formação de si; narrativa.

## **Abstract**

PRADO, Carlos Eduardo de Oliveira. **O contador de histórias contemporâneo: a formação de si, os elementos teatrais e a docência.** 2019. Dissertation (Master Degree in Visual Arts) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

This work is the result of a research carried out in the Postgraduate Program in Visual Arts - Master, in the research field of Art Education and Aesthetic Training Processes. It presents considerations about the types of storytellers and also about the development of the activity by one of them: the Contemporary Storyteller. Then, it brings together elements of theatrical language with the first art presented, emphasizing the absence of hierarchies between them. After that, it reports on a hands-on experience with students in a Postgraduate Education program. All of this was done using the self-formation method, aligning the theoretical concepts with subjective stories of my own formation. Finally, it presents considerations that bring up new questions which arose during the writing of this dissertation and also during the practical experiment conducted with the group previously mentioned.

**Keyword:** Storytelling; theater; self-formation; narrative.



# Sumário

<b>Introdução</b> .....	11
<b>Entre-lugar 01.</b> A curiosidade, o sino de Belém, Soledad, o diabo e a participação deles no meu percurso e entendimento como contador de histórias. ....	17
<b>Capítulo 01.</b> Quem conta um conto aumenta um ponto ou ainda os tipos de contadores de histórias que existem – ou que eu encontrei – e que aqui serão apresentados. ....	25
<b>Capítulo 02.</b> O que algumas pessoas dizem sobre elementos do teatro que serão apresentados logo mais e também o motivo pelo qual eles serão apresentados e relacionados com a arte de contar histórias na tentativa de dar, a Academia, aquilo que ela espera: academicismo. ...	38
<b>Entre-lugar de escrita 02.</b> Rodoviárias, trajetos, partidas, chegadas, procrastinação exacerbada, minha mãe e algumas histórias: um despretenso e não tão breve relato de recortes sobre coisas que me compõem. ....	49
<b>Capítulo 03.</b> Sorte no jogo, sorte no amor, afetos e ambições de pesquisa: brevíssimo relato da experiência de aproximação dos elementos da linguagem teatral com contação de histórias na Especialização em Educação. ....	60
<b>Entre-Lugar de escrita 03.</b> Imagens de uma pesquisa na melhor fonte que existe e é informal, porém efetiva para descobrir o mistério acerca da definição de criatividade. ....	76

<b>Possíveis considerações finais ou viveram felizes para sempre.....</b>	<b>79</b>
<b>Referências.....</b>	<b>86</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>89</b>

## Introdução

*Era uma vez uma vaca  
chamada Vitória. Ela morreu  
e acabou a história!*

***[história que minha mãe me contava]***

Essa é a história de um menino que tinha dúvidas sobre ser um pesquisador acadêmico. Até achava que, por ser curioso, era um pesquisador. Vivia querendo aprender coisas e experimentar coisas. Mas, na academia, sabia que era um pouco diferente. Para a escrita de um texto acadêmico, pensava, era necessário basear-se em muitos autores, seguir regras, ter modos de escrita e formatar-se. E tendo dificuldades nisso, duvidava que fosse capaz. Mas, ainda assim, resolveu arriscar.

Ele começava e recomeçava várias e várias vezes o mesmo texto, sem quase nunca passar das primeiras frases. Parecia uma daquelas cenas de filme dos anos 90 que passavam na *Sessão da Tarde*, de alguém tentando escrever uma carta ou livro. O personagem escreve umas poucas linhas, amassa e joga fora porque nunca gosta dos começos. Daí a câmera desse filme corta pra uma lixeira cheia de papéis amassados, que são vários começos sem meios ou fins.

E depois de muitos começos – e também um pouco de procrastinação – o menino dessa história conseguiu escrever o texto que, agora, é apresentado. Seu propósito, neste Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, é seguir uma pesquisa sobre o mesmo tema que outrora já pesquisara,

quando concluiu sua graduação em Teatro – Licenciatura: a **Contação de Histórias**.

E como esse menino existe e também é ele quem agora vos escreve, gostaria de deixar dito: a partir desse momento, falará, majoritariamente, em primeira pessoa, apresentando os pontos que cabem neste momento, nesta dissertação, nessa história. E, para isso, inicia com as pretensões.

Pretendo, inicialmente, dissertar sobre o surgimento da figura do contador de histórias e sua importância para o desenvolvimento da sociedade. Simples assim.

Pretendo, com o suporte não só de teóricos, mas também através da apresentação de histórias pessoais e de minha constituição como artista, apresentar os modos de contar histórias existentes na contemporaneidade. Divido-os em dois grupos: o contador de histórias tradicional e o contador de histórias contemporâneo. A prática dessa pesquisa é pensada a partir do segundo.

Em seguida, discorro sobre o lugar que a arte de contar histórias ocupa no espaço escolar. Este é um ponto importante. É pensando no trabalho realizado por professores e contadores de história contemporâneos que traço aproximações entre essa arte e o Teatro.

Pode, o contador de histórias contemporâneos, apropriar-se de elementos do Teatro para melhorar a sua prática? Isso torna a contação de histórias um tipo de fazer teatro? Usar elementos de diferentes formas de arte faz parte de práticas artísticas desde o período Moderno. Entretanto, apropriar-se – no bom sentido – de fazeres de um tipo específico de arte é suficiente para repensar o lugar que ela ocupa? (Re)classifica-la? Aqui cabe uma não pretensão.

Não pretendo trocar lugares. Contar histórias é contar histórias. Teatro é teatro. Muito menos, pretendo criar uma hierarquia entre um e outro. Ambos são modos de fazer arte. E, sendo arte, ocupam o mesmo ambíguo lugar na sociedade: vital, porém marginalizadas. Essa dissertação é, para mim, também um modo de resistir. Esclarecido sobre as não hierarquias, sigo.

O que pretendo é apenas mostrar que se pode beber de várias fontes para (re)pensar modos de contar histórias. Mesmo existindo inúmeras possibilidades nos diferentes campos da Arte – com dança, cinema, artes visuais etc., esta é uma pesquisa acadêmica e, como tal, faz-se necessário um recorte. Deste modo, escolhi o que melhor me compete: o teatro.

Assim, nesta dissertação, penso em três pontos – do teatro – que podem agregar referências significativas na prática do contador de histórias: a própria narrativa, o corpo e os adereços cênicos. Tendo-os como referência, foi realizada uma oficina com um grupo de estudantes do Programa de Pós – Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas, que está relatada no capítulo 03.

Com a dificuldade de escrever ou querendo justificar os motivos pelos quais escolho esse tão caro tema, ou ainda apenas pra enfatizar o lado narciso de todo ator (talvez de todo artista), falo um pouco sobre a minha própria trajetória. Conto histórias que me marcaram e que ajudaram a me formar em todas as esferas: ser professor, ser artista, ser pesquisador, ser filho, ser marido, etc...

Além de aparecer nos capítulos formais (aqueles, com referências e recortes acadêmicos), aparecem também no que chamo de *entre-lugar*. Os *entre-lugares*, aqui, são tipos de capítulos em que, por mais que

faltem referências acadêmicas, eu senti que precisavam estar ali. Afinal de contas, esse também é um trabalho sobre sentimentos.

Falar sobre esses processos que foram decisivos para as escolhas feitas por mim faz parte dessa pesquisa. As lembranças e o compartilhamento delas são o que Marie-Christine Josso classifica na abordagem metodológica de formação de si como **recordações-referências**. Segundo a autora:

Falar de recordações-referências é dizer, de imediato, que elas são simbólicas do que o autor compreende como elementos constitutivos da sua formação. A recordação-referência significa, ao mesmo tempo, uma dimensão concreta ou visível, que apela para nossas percepções ou para as imagens sociais, e uma dimensão invisível, que apela para emoções, sentimentos, sentidos ou valores. A recordação-referência pode ser qualificada de experiência formadora, porque o que foi aprendido (o saber-fazer e os conhecimentos) serve, daí, para a frente, quer como referência a numerosíssimas situações do gênero, quer como acontecimento existencial único e decisivo na simbólica orientadora de uma vida. São as experiências que podemos utilizar como ilustração numa história para descrever uma transformação, um estado de coisas, um complexo afetivo, uma ideia, como também uma situação, um acontecimento, uma atividade ou um encontro. E essa história me apresenta ao outro em formas socioculturais, em representações, conhecimentos e valorizações, que são diferentes formas de falar de mim, das minhas identidades e da

minha subjetividade. Assim, a construção da narrativa de formação de cada indivíduo conduz a uma reflexão antropológica, ontológica e axiológica. (JOSSO; 2004. p. 39)

Além de pensar sobre a formação de si, essa pesquisa também conta com a sorte de seus atravessamentos, que vieram na hora exata. Não posso deixar de dizer: as idas e vindas, as descobertas que interferiram no percurso e o entrelaçamento entre as artes me fazem criar conexões que se assemelham muito ao que entendo se tratar o que Deleuze e Guattari nomearam de *rizoma*.

**Não acho que essa pesquisa seja cartográfica.** Mas tenho convicção de que sua estrutura não é arbórea. As idas e vindas se relacionam e entrecruzam em vários momentos, estabelecendo relações e criando pequenos ciclos. Atravessamentos do presente e do passado constituem uma estrutura de rede e, assim, *rizomática*.

Não me debruço sobre esses conceitos, não por não merecerem dedicação, mas pelo fato de, nesse momento, preconizar a própria experiência e não, necessariamente, os academicismos. Porém, sendo eles necessários, considero essa pesquisa uma abordagem autobiográfica (formação de si). Ao mesmo tempo, uma pesquisa qualitativa sobre contação de histórias e um breve relato de experiências a partir da oficina realizada com os estudantes de um programa de Pós-Graduação em Educação.

Por último – sem ser necessariamente o fim, mas apenas outro recorte cabível nessa pesquisa – apresento considerações sobre a prática realizada. A ideia da oficina era instrumentalizar professores que já

contam histórias em escolas com os elementos listados acima. Entretanto, naquela experiência, refleti que é necessário pensar em outros pontos: a criatividade e o espaço.

Esses dois pontos, algumas reflexões e novas dúvidas que surgiram ao longo do desenvolvimento desse trabalho aparecem nas considerações finais, junto com a felicidade de tê-lo, agora, como um [subjetivo] amuleto nas minhas andanças de artista.



## **Entre-lugar 01. A curiosidade, o sino de Belém, Soledad, o diabo e a participação deles no meu percurso e entendimento como contador de histórias.**

Por que diabos, eu, que não consigo decidir entre meias brancas ou meias listradas, resolvi falar sobre contação de histórias? E também falar sobre quem conta histórias hoje? As referências que trago e que adentraram minha prática com narração de histórias durante a graduação, darão suporte para este capítulo. Porém, como já disse antes, uma história deve, sempre que contada, começar por um começo. E o começo da minha trajetória na arte – sobretudo na contação de histórias – é anterior ao meu ingresso na universidade.

Sou natural da cidade de Joinville/SC. Estar envolvido em projetos artísticos, principalmente nas artes cênicas, faz parte da minha formação desde o começo da trajetória escolar. Lembro-me de minha primeira grande apresentação quando estava na pré-escola, em 1998: protagonizei, junto com uma colega de turma, um pequeno esquete natalino a partir da música *Sino de Belém*. Enquanto todos da sala cantavam a música, *Samanta* (minha colega e turma) e eu passeávamos pelo palco até chegar à manjedoura, ajoelhar e levantar o *menino Jesus*, mostrando-o ao público.

Depois, ao longo do ensino fundamental, participei de outras apresentações de dança e teatro. Lembro-me de, na quinta série, dirigir os colegas de turma numa apresentação de *João e Maria*. Minha primeira experiência como diretor de teatro. Campo que, hoje, muito me faz

feliz. Estudei, em todas as etapas da Educação Básica, no mesmo local: a Escola de Educação Básica Professora Jandira D'Ávila.

Uma escola pública, de qualidade. Um espaço que me traz muito conforto sempre que retorno para aquela cidade. E que serve para comprovar que o ensino gratuito, quando feito com seriedade e investimento, é transformador de realidades. Aquela escola transformou a minha. Fez-me querer ser artista, ser educador. E me trouxe muitos exemplos e amigos, com quem mantenho contato até hoje.

Quando cursava o segundo ano do ensino médio, em 2008, na já citada escola, o Instituto Ayrton Senna implementou na unidade o projeto *SuperAção Jovem*<sup>1</sup>. Dentro dele, uma das propostas era a elaboração de uma apresentação artística, sendo conduzida pelos alunos e tendo os professores apenas como apoiadores. Junto com alguns colegas de classe, organizei e produzi a criação de uma cabana para histórias.

Era feita de bambus e papelão dentro do auditório escolar. No seu entorno, colocamos desenhos e objetos assustadores. Fantasmas, espantalhos, caveiras, morcegos, etc... As apresentações, quase como

---

<sup>1</sup> Em parceria com educadores e gestores de diversas redes de ensino, a proposta oferece as oportunidades para que os jovens aprendam a ser protagonistas de seu próprio processo de aprendizagem, elaborem projetos e tornem-se leitores e produtores de texto na perspectiva dos multiletramentos. Por meio do apoio a políticas educacionais e da formação de professores e gestores escolares, o programa desenvolve o potencial dos estudantes dos anos finais do ensino fundamental e do ensino médio, com o objetivo de prepará-los para viver, conviver, conhecer, produzir e transformar no século 21. (Disponível em: <http://www.senna.org.br/content/institutoayrtonsenna/pt-br/Atuacao/superaacao-jovem.html> acessado em 26 de julho de 2018)

uma instalação artística, aconteciam da seguinte maneira: alguns alunos ficavam esperando os espectadores desde o corredor de acesso ao auditório até a porta da barraca. Quando entravam, em grupos de mais ou menos 15 pessoas, eu aguardava do lado de dentro da cabana de papelão e bambu e contava uma história de terror.

A história foi apresentada a mim por um professor de Artes. Era intitulada *Soledad e o Diabo*. Como uma lenda rural, narrava o caso de uma menina que não queria fazer nada além de dançar. Um dia, proibida por seu pai de sair para o baile, a menina fugiu dizendo que dançaria nem que fosse com o diabo. Ao chegar no baile, Soledad foi recepcionada por um homem que ela nunca tinha visto, muito charmoso e elegante. Dançaram a noite toda e, quando o baile se aproximava do fim, o moço se transformou no *coiso ruim*. Soledad tentou pedir ajuda para seus pais. Mas ao chegar em casa foi proibida de entrar. Até hoje, dizem, perambula de baile em baile dançando com o diabo.

Foi esta a primeira experiência potente que tive enquanto contador de histórias. E que mesmo sendo amadora, com pouca direção, me aproximou de novas oportunidades. Durante as apresentações, uma professora de português que ainda não havia dado aula para mim, assistiu com uma turma e, depois disso, me convidou para uma participação nas *horas do conto* da Biblioteca Pública Municipal Prefeito Rolf Colin, também em Joinville.

Ela era responsável pelo setor infanto-juvenil da biblioteca. Acompanhada de outras duas professoras, contava histórias nos sábados pela manhã para a comunidade e, durante a semana, para grupos fechados. Comecei, naquela época, a fazer contações de histórias com

mais frequência e a aprender sobre maneiras de fazer, sobre identidade de contador e personagens contadores. Tudo isso de modo bastante amador, intuitivo, e a partir das vivências apresentadas por aquela professora.

Em 2007 iniciei minha formação como Artista fora daquele espaço, fazendo o primeiro curso de interpretação teatral numa escola voltada para teatro, cinema e TV. A escola oferecera, naquele ano, um curso sobre teatro. Nele tive as primeiras experiências de ser dirigido, de entender a construção de personagens e também de conhecer o tão famoso diretor e pesquisador no universo teatral (que estudando na faculdade eu entendi a importância), *Stanislavski*. Permaneci nessa escola de teatro até me formar no ensino médio, no ano de 2009, e tive muitas referências, boas e ruins, sobre teatro, produção artística e, também, sobre ser professor.

Além do mais, neste curso de teatro, também fiz bons amigos, com quem mantenho contato, que admiro, respeito e também torço. Lembro-me da experiência com carinho e, sempre que posso, visito a escola nas minhas idas até a cidade de Joinville/SC.

Contei algumas histórias entre 2008 e 2009, quando concluí o Ensino Médio. Ao ingressar no curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, acabei deixando contação de histórias de lado por mais ou menos um ano e meio. Mesmo com a interrupção desta prática, apresenta-la aqui é necessário.

Quando penso na minha trajetória como artista, como professor, como pesquisador e também como ser no mundo, não consigo me imaginar sem todos esses atravessamentos. Por muito tempo, ao narrar minhas práticas no teatro, esqueci-me de falar dessas experiências que

tive na escola. Acreditava que fazer arte, de verdade, só acontecia em cursos que fiz ou mesmo na graduação. Grande falha minha, penso.

Os atravessamentos artísticos e as práticas – mesmo que pouco elaboradas ou pouco orientadas – que desenvolvi ainda estudante de uma escola pública da cidade de Joinville durante a infância e adolescência, estão presentes aqui hoje, enquanto entre uma palavra e outra, eu transcrevo o que sinto e penso. O meu fazer artístico e acadêmico, é, na verdade, uma consequência daquelas experiências. Ainda bem.

Em 2011, a convite de uma colega de faculdade, fiz uma participação na *Hora do Conto* da Livraria Vanguarda. É um momento de contação de histórias realizado pela referida livraria que acontece todos os sábados, às 15hrs, na loja matriz, no centro da Cidade de Pelotas, desde 2010. Com edições no mesmo horário na loja de Rio Grande/RS e às 19 horas de quartas-feiras na filial do Shopping Pelotas, a *Hora do Conto* desta livraria tem público cativo, que participa assiduamente dos momentos.

Naquela oportunidade, a primeira em que participei depois do início da graduação, a contadora Cibele da Silva Fernandes preparou um conto especial sobre o dia da árvore. Narramos uma história que falava da importância das mesmas para o meio ambiente. No mesmo ano, minha segunda participação deu-se num sábado de agosto, onde contamos – juntos – uma história sobre o dia dos pais.

De 2011 até hoje, esta prática permeia o meu fazer artístico e também as minhas investigações acadêmicas. Junto com a artista Cibele da Silva Fernandes, que outrora me fez o convite para participar daquela hora do conto, formei o grupo *Elefante Colorido – Contadores de Histórias*.

Esta formalização foi no ano de 2013 e até hoje o grupo, que atua majoritariamente em Pelotas e região, tem como objetivo promover, principalmente, o teatro infantil e a contação de histórias. Com dois espetáculos teatrais no repertório e diversas contações de história, já nos apresentamos em cidades da região sul do Rio Grande do Sul e norte de Santa Catarina.



**Figura 1:** Hora do Conto Livraria Vanguarda - especial dia dos pais, em agosto de 2011. Foto: Ronaldo Ostermann.

O surgimento do grupo se deu durante as práticas da disciplina de Encenação Teatral do curso de Teatro anteriormente citado. Na disciplina em questão, o estudante – neste caso, eu – é responsável por dirigir um espetáculo ou experimento cênico à sua escolha. Em 2013, montamos *A farsa do advogado Pathelin*, de autor desconhecido, que contava com cinco atores no elenco. Abordarei o espetáculo em uma história mais adiante. Em 2015, dirigidos por Cibele da Silva Fernandes, o mesmo grupo de atores (e, neste espetáculo, eu atuava ao invés de

dirigir) participou da construção coletiva do espetáculo infantil original *Galah – a história de dois reinos*.

No espetáculo, um contador de histórias chega numa cidade toda cinza, onde a rainha proibiu as cores. Curioso e astuto, o protagonista tenta descobrir os motivos que levaram a rainha a tomar esta decisão e, durante suas pesquisas, descobre que tudo não passa de um mal entendido entre ela e o Pássaro Galah, protetor do reino. Ao mostrar a verdade para a rainha, as cores deixam de ser proibidas e os moradores do reino celebram com alegria.



**Figura 2:** Espetáculo Galah - a história de dois reinos. À esquerda: Cibele Fernandes (direção), Bibiana Velasques, Régis Riveiro, Melissa Vieira e Carlos Prado. À direita: Carlos Prado interpretando o asqueroso. Foto: acervo pessoal.

Também foi neste ano que assumimos a organização de todas as horas do conto da Livraria Vanguarda, descobrindo-nos produtores. Ficamos organizando as atividades daquela livraria durante 2015 e 2016, trabalhando com outros contadores da cidade.

Em 2018, além das contações de histórias que já realizávamos em escolas, livreria, bibliotecas e eventos, também gravamos alguns vídeos para um canal no *Youtube*. E também, neste ano, oferecemos a primeira oficina de formação continuada para professores, na cidade de Canguçu/RS, a convite da Secretaria Municipal de Educação daquela cidade.



**Figura 3:** Imagem da abertura dos vídeos de histórias do canal do grupo Elefante Colorido - Contadores de Histórias. Foto: acervo pessoal.

Nas práticas de contação de histórias do grupo – tanto nos vídeos quanto em eventos e/ou espetáculos – é comum a utilização de adereços e elementos. Dentre todos, destaca-se o *Kamishibai* (um objeto antigo utilizado para contações de histórias nos templos japoneses. Em tradução literal significa teatro de papel): um tipo de moldura de madeira, entre aspas, onde são colocados desenhos e pequenos textos que servem como suporte durante a apresentação.





**Figura 4** - Cibele Fernandes utilizando o Kamishibai em um vídeo do grupo. Print de tela. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zYbJhwzvaZs&t=9s>>

Para a utilização deste elemento, nosso grupo conta com um ritual já bem definido: inicialmente coloca uma toalha ou tapete no local da apresentação e, em cima, o Kamishibai. Então, começa uma interação com o público e a apresentação do conto, abrindo a moldura e mostrando imagens que darão suporte a narrativa.

Todas as práticas realizadas por mim – do ensino fundamental à pós graduação – tem contribuído significativamente em minha formação como contador de histórias. Entretanto, o grupo *Elefante Colorido* é, sem dúvidas, o lugar onde mais tenho experimentado essa arte e crescido profissionalmente.

## Capítulo 01. Quem conta um conto aumenta um ponto ou ainda os tipos de contadores de histórias que existem – ou que eu encontrei – e que aqui serão apresentados.

*[...]Num deserto de almas também desertas,  
uma alma especial reconhece de imediato a outra  
- talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum se perguntou.  
[fragmento de Aqueles Dois] Caio Fernando Abreu.*

O surgimento do contador de histórias pode-se dizer que data mais ou menos do aparecimento da linguagem oral. Quando ela – a palavra – surge, começa a existir também a figura de uma pessoa que conta as crenças e os ritos de um determinado grupo social, com a intenção de explicar o mundo e aquilo que está além dele. É da contação de histórias que passa a existir o mito.

A palavra mito, advinda da palavra grega *Mithus*, significa contar ou narrar algo para alguém e está bastante ligada à explicação do irracional e da origem do mundo. Como prática de povos ancestrais, ouvir a história e as lendas auxiliava a manter viva a tradição de um povo. Segundo Matias:

A prática de contar histórias é ancestral; pode-se dizer que coincide com o próprio desenvolvimento da linguagem oral e que a partir de então adquiriu especificidades de acordo com a cultura e o momento histórico. Integrante de rituais pagãos primitivos, propagadora da mitologia greco-romana aos povos

antigos, divulgadora dos valores da igreja católica na Idade Média, disseminadora de tradições para povos do oriente, para indígenas e para diferentes tribos africanas ao longo de gerações; lista-se uma pequena amostragem de sua presença. (MATIAS; 2010, p. 72)

Os anciões ficavam responsáveis por transmitir o conhecimento adquirido pelo grupo, seus rituais e seus valores. Não sei se é uma visão apenas romantizada da coisa, se li em algum lugar ou mesmo se estou inventando isso, mas sentava-se na volta de fogueiras e os mais velhos contavam, com gestuais e diferentes nuances na voz, histórias das vivências do povo para os mais jovens que, afeiçoados pela narrativa, ouviam com prazer. Existe, nesses grupos em que a cultura oral é de extrema importância, um local especial para os anciões.

Nas culturas orais, o conhecimento adquirido por várias gerações ao longo dos tempos é armazenado na memória. Nessas culturas, os anciões têm um lugar privilegiado porque representam a memória viva de seus antepassados. Referindo-se a eles, os povos africanos, que guardaram muito dos valores e das tradições da cultura oral, costumam dizer: 'Na África, cada velho que morre é uma biblioteca que se queima'. Isso porque, nesse modelo de cultura, em que as mudanças de uma geração a outra são mínimas, são eles que melhor poderão transmitir às novas gerações a riqueza cultural de seu povo. (MATOS e SORSY; 2013. p 3)

A prática de contar ao povo uma história para mantê-la viva era também um momento de comunhão que auxiliava na identidade

daquele grupo. Contar uma história, para o contador da cultura oral, tinha a ver com pensar o tempo, as entonações, os gestos utilizados e até mesmo os silêncios necessários para a narrativa. Tudo faz parte da criação da atmosfera e da unidade e sinergia do grupo. Aos ouvintes, por mais que conhecessem a narrativa, permaneciam se encantando, já que, a cada novo encontro para a partilha de uma história, todos já haviam mudado: os ouvintes não eram mais os mesmos e o contador também não.

Mesmo sendo entendido como parte da cultura ancestral, o contador de histórias oral, hoje conhecido como contador de histórias tradicional, ainda existe. No Brasil, a pessoa que mantém viva a tradição de um povo hoje, sobretudo a cultura sobrevivente dos povos africanos, além de ser conhecida como contador(a) de histórias da cultura oral é também conhecida como **Griô** ou Mestre Griô. Tramitando no Congresso Nacional, o projeto de Lei 1786/2011 institui a Política Nacional Griô, para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral.

O termo Griô é universalizante, porque ele é um abasileiramento do termo Griot, que por sua vez define um arcabouço imenso do universo da tradição oral africana. É uma corruptela da palavra “Creole”, ou seja, Crioulo a língua geral dos negros na diáspora africana. Foi uma recriação do termo gritadores, reinventado pelos portugueses quando viam os griôs gritando em praça pública. Foi utilizado pelos estudantes afrodescendentes que estudavam na língua francesa para sintetizar milhares de definições

que abarca. O termo griô tem origem nos músicos, genealogistas, poetas e comunicadores sociais, mediadores da transmissão oral, bibliotecas vivas de todas as histórias, os saberes e fazeres da tradição, sábios da tradição oral que representam nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade, onde o livro não tem papel social prioritário, e guardam a história e as ciências das comunidades, das regiões e do país. Em África, existem termos em cada grupo étnico: Dioma, Dieli, Funa, Rafuma, Baba, Mabadi... Os primeiros povos do Brasil também reconhecem no termo Griô a definição de um lugar social e político na comunidade para transmissão oral dos seus saberes e fazeres, a exemplo dos Kaingang do Sul, dos Tupinambá das Aldeias Tukun e Serra Negra (BA) e os Pankararu de Pernambuco, os Macuxi em Roraima, e tantos outros que participam da Rede Ação Griô Nacional contam sobre os Morubixabas, KanhgágKanhró... e o Griô contempla todos. [negrito do autor](disponível em: <http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-grio/> acessado em 18 de julho de 2018)

Além do contador de histórias tradicional e/ou o Griô, existe também outro tipo, que se apropria do texto escrito para preparar a sua narrativa. Neste caso, ao escolher por histórias, contos e textos de origem literária, e com a intenção de entreter, promover, ou junto a isso, utilizar-se da história como ferramenta para outro fim, nós temos o **contador de histórias contemporâneo**.

Podemos dizer que o contador de histórias contemporâneo surge a partir do contador de histórias tradicional. O seu objeto – a narrativa – segue sendo o mesmo. Entretanto, o lugar de onde se busca ela é que

muda. Se o primeiro busca histórias de vida/relatos, o segundo busca histórias escritas. Mas a linguagem, quando aproximada, torna a narrativa e/ou a leitura mais interessante. Segundo Walter Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN; 1994, p. 198)

Existem muitas variações do contador contemporâneo. Aliás, a nomenclatura *Contador de histórias contemporâneo*, utilizada por mim, não é a única existente. O pesquisador Giuliano Tierno de Siqueira, para tratar deste tipo de contador de histórias, nomeia-os como *Contadores da Cidade*. O autor também categoriza várias formas de se trabalhar com contação de histórias. SIQUEIRA apresenta as principais:

Como estamos tratando de um panorama nesse tópico, citarei formas recorrentes nas *performances* dos narradores de hoje.

Há contadores e contadoras de histórias que narram um conto a partir do trabalho corporal e vocal, explorando seus recursos e sua potência comunicativa e expressiva.

Há aqueles que se utilizam de músicas e canções para compor a sua narrativa, realizando a *performance* musical ou atuando em parceria com algum músico. Há narradores que realizam *performances* manipulando ou manuseando bonecos e objetos, utilizando recursos cênicos do teatro de animação.

Há os que se aproximam bastante do fazer teatral, utilizando em suas *performances* elementos cênicos: iluminação, cenografia e figurinos específicos para aquela determinada sessão de contos.

Há narradores que sugerem a participação e interação da audiência em praticamente toda a sessão de contos, aproximando o encontro artístico dos folguedos e festas populares.

Há o contador de histórias que associa sua atividade aos processos educativos. Há os que articulam o seu ofício como ferramenta à promoção da leitura e para a formação de leitores, atribuindo um sentido de mediação de leitura ao seu ofício.

Há muitos educadores e educadoras que encontram no ato de narrar um conto a possibilidade de mediar a produção de conhecimento por meio do encanto que as histórias podem produzir. (2010, p. 49)

É sobre este modo de contar histórias que nos debruçaremos nas práticas dessa pesquisa: o contador contemporâneo. Pensemos que é muito vasto o campo da narrativa e que o contador tradicional merece um recorte específico para sua prática. Mas, pensando em utilizar-se de elementos do teatro e da participação no espaço escola, neste momento, falaremos sobre o segundo modo aqui apresentado.

Este modo de contar histórias surge no contexto urbano desde a década de 40. Foi nesse período que surgiram projetos bastante conhecidos hoje como *Hora do conto* ou *Hora da história*. Geralmente, esses momentos acontecem em bibliotecas, livrarias e escolas, mediados, consequentemente, por bibliotecários, professores e/ou pedagogos. Mas vale ressaltar: estar presente desde os anos 40 não significa que é comum no espaço urbano desde essa época.

Pode-se afirmar que a arte de narrar histórias em espaços urbanos se configurou mais claramente no Brasil, sobretudo em relação aos processos formativos de novos contadores de histórias, com o estabelecimento de equipamentos culturais gratuitos e privados com interesse público (escolas, centros culturais, bibliotecas, livrarias etc.) no final da década de 1970 e início da década de 80 do século passado. E a partir de políticas públicas voltadas à promoção do livro e da leitura, como foi o caso do PROLER, promovido pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no início da década de 1990. (SIQUEIRA; 2010. p. 53)

A arte de contar histórias – mesmo sendo milenar – começa a ter força em grandes centros do Brasil nos anos 90, com o aparecimento de grupos especializados nessa prática. Dentre eles, destaca-se o Grupo Morandubetá, formado por Benita Prieto, Eliana Yunes, Lúcia Fidalgo e Celso Sisto. O grupo foi um dos pioneiros a, além de contar histórias, oferecer oficinas de formação para contadores.

Outro evento bastante importante para a área é o Encontro Internacional de Contadores de Histórias – Boca do Céu, que acontece desde 2001, em São Paulo. É organizado pela pesquisadora e contadora de histórias Regina Machado. Professora da Universidade de São Paulo, Regina Machado se intitula contadora de histórias desde os anos 80. Entretanto, suas práticas de narrar já fazem parte da sua pesquisa sobre ensino e aprendizagem em arte e educação desde os anos 70, quando narrava contos de Machado de Assis para seus alunos.



Uma discussão bastante comum entre artistas dessa área é a hierarquização do contador da história oral e o contador da história escrita. Alguns pesquisadores, inclusive, apontam que aqueles que utilizam como base para a sua apresentação o texto literário na verdade não podem ser considerados contadores de histórias. Mas sim, leitores de histórias.

Aqui talvez seja oportuno fazermos uma distinção entre contador de histórias e leitor de histórias. A arte do contador envolve expressão corporal, improvisação, interpretação, interação com seus ouvintes. O contador, como vimos, recria o conto juntamente com seu auditório, à medida que conta. O leitor, por sua vez, empresta sua voz ao texto. Pode utilizar recursos vocais para que a leitura se torne mais envolvente para o ouvinte, mas não recria o texto, não improvisa a partir dos estímulos do auditório. O mesmo se dá com o ator que interpreta um texto literário. Ele não pode recriar o texto, não pode interferir no estilo literário do autor. Essa questão gera certa polêmica em torno do que é contar histórias, mas talvez seja mais apropriado abordar a questão de outra forma: que contos são 'contáveis'? Se, como René Diatkine, considerarmos que contar pressupõe uma relação direta com o auditório, então podemos concluir que o conto de tradição oral é o que realmente se encaixa nessa arte, porque é ele que nos permite a liberdade de criar e recriar junto com a platéia. Embora o conto de tradição oral possa ser sempre o mesmo, ele é sempre outro, porque junto contador e auditório nunca são os mesmos. (MATOS e SORSY; 2013. p.8-9)

Reforço que não pretendo criar uma hierarquia entre um e outro. Meu desejo, neste momento, é apontar a diferença entre os dois para, sabendo a diferença, direcionar esta pesquisa para apenas um deles. Saliento, entretanto, que os autores aqui citados não apresentam também uma hierarquização entre um e outro. Apenas apontam as diferenças e defendem um ponto de vista.

Compactuo com a ideia de não existir essa hierarquia pelos motivos de entender a importância que cada um tem, seja em espaços separados o seja no mesmo espaço. Mas, para além disso, não acredito que apenas aquele que se utiliza do conto de tradição oral possa ser considerado um contador de histórias. A apropriação – no bom sentido da palavra – de um texto literário, o preparo correto para posicionar-se como contador e o entendimento da arte não apenas como ferramenta – mas sim como área de conhecimento e de deslumbramento – transformam a pessoa que se utiliza de um conto literário num verdadeiro e autêntico contador de histórias, sim.

Além do mais, aponto que, quando investidor e estudioso de técnicas de como fazer, o contador de histórias é, também, um artista, independente de ter como objeto o texto oral ou escrito. Aproxima-se muito do teatro, por estabelecer uma relação que se completa apenas na presença do espectador da manifestação, e na troca com ele. Em *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis define o contador de histórias da seguinte maneira:

[...] O contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra sua ou uma outra história, dirigindo-se

diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre a seu relato. Reatando os laços com a oralidade, situa-se em tradições seculares e influencia a prática teatral do Ocidente confrontando-a com as tradições esquecidas da literatura popular, como o relato do contador de histórias árabe ou do feiticeiro africano. (PAVIS; 2008, p. 69)

Falo da aproximação entre Contação de histórias e Teatro pelo fato de transitar entre os dois campos. Contudo, gostaria de explicitar que **contar história é diferente de fazer teatro e, assim como não existe uma hierarquia entre as práticas de contação de histórias, também não existe entre contar história e teatro.** Para explicar com mais clareza as especificidades de cada uma delas, recorro a Celso Sisto. Em seu livro *textos e pretextos sobre A ARTE de CONTAR HISTÓRIAS*, define:

Quem conta histórias, conta história não faz teatro! A confusão com a linguagem teatral costuma ser grande! O fato de o contador de histórias usar a emoção para proferir o seu texto, expressar-se corporalmente, trabalhar intenções, climas e ritmos e até marcações cênicas não transforma o que ele faz em encenação. É claro que todos esses elementos são elementos dramáticos, mas não são suficientes para caracterizar o trabalho do contador como um trabalho de encenação. O que acontece, com frequência, é ter-se trechos de uma contação dramatizados, vivenciados como se a história que o contador está contando acontecesse naquele exato momento. Mas o contador sabe que isso tudo já aconteceu e o fato de dramatizar determinadas

partes é apenas um recurso para tornar a história mais viva. (SISTO; 2012, p.65)

Essa confusão pode acontecer por conta do crescente número de artistas que transitam entre as duas artes. E talvez também pelo hibridismo comum nas práticas artísticas contemporâneas. Por esse motivo, talvez, que seja necessário, a todo o tempo, reafirmar a horizontalidade em todos os tipos de Arte.

Dib Carneiro, autor e crítico de Teatro Infantil, em entrevista, pergunta a Ana Luísa Lacombe: “Você acha que contadores de histórias sofrem preconceito no meio teatral? Qual? Por quê?” Como resposta, Lacombe afirma que:

Há uma onda de contadores de histórias. Uma enorme quantidade de artistas vendo neste filão mais uma possibilidade de ganhar um cachê e um espaço no mercado cultural. Tem muita gente boa e tem muita gente que só quer a sua fatia do pão e não entende nada da arte de narrar. Portanto há uma confusão entre: os contadores de histórias que não gostam que se use recursos teatrais porque acham que descaracteriza a arte de narrar e os atores que acham que a narração de histórias é um teatro pobre e mal acabado, por conta desses oportunistas. No meu ponto de vista, acho que as duas artes, a narrativa e a teatral, podem se misturar, se amalgamar e se apropriar de recursos uma da outra e de todas as outras linguagens artísticas, desde que isso seja feito com propriedade. (LACOMBE in CARNEIRO; 2014, p. 87)

Compactuo com Lacombe, afirmando que é necessário estar apropriado das práticas para realiza-las com seriedade e dedicação que merecem.

Finalizo este capítulo dizendo que, assim como já apresentado por outros autores aqui citados, essa pesquisa se detém em usar os elementos do teatro para pensar a performance do segundo tipo de contador de histórias aqui apresentado: o contador da cidade, como é chamado por Siqueira ou, como trataremos, o contador contemporâneo.

## **Capítulo 02. O que algumas pessoas dizem sobre elementos do teatro que serão apresentados logo mais e também o motivo pelo qual eles serão apresentados e relacionados com a arte de contar histórias na tentativa de dar, a Academia, aquilo que ela espera: academicismo.**

*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 ensina a olhar!*

**Eduardo Galeano**

Quando iniciei a escrita desta dissertação, passava-me pela mente tentar comprovar a eficácia da apropriação (no bom sentido) de alguns elementos do universo teatral pelo contador de histórias. São infinitas as possibilidades de utilização e infinitos os elementos do universo de uma das artes cabíveis na outra.

Dentro de toda essa grandeza, pensei, inicialmente, que já fazem parte da minha prática (por conta da formação como ator e do trabalho como contador de histórias) a utilização de: 01. a narrativa; 02. o corpo; 03. os adereços cênicos.

Deste modo, debruço-me sobre a tarefa de explicar, de forma breve, sobre cada uma delas dentro do universo teatral. Durante a escrita, farei comparações e aproximações, explicitando os motivos pelo qual esses três pontos anteriormente apresentados foram escolhidos.

Gostaria de iniciar dizendo que **a narrativa não é uma exclusividade do teatro**. E devo salientar que este trabalho não pretende tratar de exclusividades ou ineditismos. Entretanto, é inegável que a narrativa está para a criação das Artes Cênicas como o sopro divino está para criação do homem na Bíblia.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir ‘o puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida tirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN; 1994 p.205)

Os rituais pré-históricos, que se utilizavam da imitação (de elementos da natureza ou membros de tribos), construíam pequenas narrativas durante o seu acontecimento. Não pretendo adentrar em explicações sobre rituais e sobre povos primitivos, mas penso ser interessante trazer uma breve contextualização. No livro *O Teatro*

*explicado aos meus filhos* a crítica Bárbara Heliodora discorre, de forma simples e clara, a imitação em rituais:

Pensem na pré-história, por exemplo, enquanto o homem ainda estava aprendendo a falar; será que podem imaginar o quanto a chuva, naquelas condições difíceis em que os pequenos grupos viviam, era necessária? Mas, de vez em quando, sem que ninguém soubesse o por que, chegava a época de seca. Alguém, na tribo, teve um dia a idéia de imitar a chuva, e então todos faziam uma dança ou o que fosse, imitando a chuva para ver se assim ela chegava. O mesmo podia ser feito para a caça: alguém se fantasiava de caça, se cobria com a pele de um animal, e o outro fazia os gestos do caçador, e todos ficavam esperando que com isso aparecesse mais caça e, portanto, mais comida. (HELIODORA; 2010. p. 09)

Depois de apresentar estes pontos, a autora segue sua explicação contextualizando com um exemplo de tribos primitivas e sobre a criação dos primeiros ídolos. É importante visualizar a ideia de a narrativa ser uma forma artesanal de comunicação para Benjamin, e da sua presença nos rituais exemplificados por Heliodora. Os autores reforçam sua existência anterior ao fenômeno teatral. E também sugerem, como dito anteriormente, que ela foi vital para a sua criação.

E como o teatro é uma arte de pessoas ou, melhor dizendo, de presenças, a apresentação da narrativa acontece através da fala do narrador. Este pode ter a função de desempenhar um personagem específico na história encenada. Pode também fazer sua aparição apenas com a intenção de contar, aos espectadores, algo que não acontece na



área de jogo ou área de atuação<sup>2</sup>, mas que é importante para o entendimento do espetáculo. Um exemplo são os coros nas tragédias gregas: apresentam personagens e seus contextos, fazendo o prólogo do espetáculo ou, em algumas vezes, os desfechos.

Segundo o pesquisador Luiz Paulo Vasconcelos, em seu *Dicionário de Teatro* (2010):

Em termos gerais, aquele que expõe, por escrito ou oralmente, um fato. Em teatro, PERSONAGEM responsável por narrar acontecimentos ocorridos fora de CENA, comentar a AÇÃO da peça ou, ainda, ser porta-voz do pensamento do autor. O narrador tem sido usado no teatro quase sempre sob disfarces e nomes diferentes: o Palhaço do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1927); o Contra-Regra de *Nossa cidade*, de Thornton Wilder (1897-1975); ou o MENSAGEIRO da TRAGÉDIA grega. No TEATRO ÉPICO, o narrador constitui um importante recurso anti-ilusionista de narrativa dramática [...] (p. 166. Grifos do autor).

O verbete em questão apresenta exemplos da utilização do narrador em práticas que vão desde o teatro grego até práticas do teatro do século XX, elucidando sua importante participação para a construção de significado em momentos específicos de teatro.

Entretanto, ao iniciar pela narrativa, penso causar alguma confusão. Não seria ela, a narrativa, o elemento principal da contação

---

<sup>2</sup> Parte da CENA visível ao público, onde se desenrolam os acontecimentos dramáticos. Parte do CENÁRIO que pode ser ocupada pelo ATOR. Também chamada de “zona de atuação” (Verbetes **ÁREA DE ATUAÇÃO** Em “*Dicionário de Teatro*” p. 29).

de histórias? Sim. E é tão fácil, talvez, enxergá-la como elemento indispensável que não se faz necessário explicá-lo. Até mesmo o contador de histórias pode não estar presente fisicamente, mas a narrativa, sim.

É o caso, por exemplo, da leitura de um livro: existe uma história e existe um espectador, mas não existe um contador fazendo a mediação entre eles. BENJAMIN diz que “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (1994, p. 213). Nesse caso o próprio leitor assume os dois papéis: ele é o contador de uma história criada por alguém e também o ouvinte dela.

Mas a ideia inicial desta dissertação é apresentar elementos do universo teatral que também fazem parte das práticas de contação de histórias. Neste caso, insisto na narrativa. Claro, podemos pensar que existem práticas contemporâneas de teatro que não se utilizam, necessariamente, da sequência cronológica de uma história. Ou de uma história com início, meio e fim. Inclusive pode-se dizer que uma característica bastante marcante no Teatro do segundo pós-guerra é a mudança na forma como a dramaturgia é apresentada.

Se antes o teatro pretendia contar uma história com início, meio e fim, contendo ações muito bem desenhadas e conflitos visíveis e claros, isso muda no período citado. A construção da narrativa começa a ficar mais subjetiva, sendo necessária a reflexão do espectador. Mesmo com intenções bem definidas pelo encenador, a história contada pode mudar de acordo com a subjetividade e as experiências que compõem quem assiste.

O espectador precisa, a partir de sua própria subjetividade, refletir, construir ou sentir a obra. Mas, importante lembrar, não precisa validá-la ou ditar se, mesmo com as mudanças na forma de fazer, é teatro. Heliadora afirma que “na forma de dramaturgia a variedade tornou-se imensa, e apenas a validade em cena é que determina o que pode ser ou não teatro” (p. 116. 2010).

O segundo item, que aproxima teatro e contação de histórias é o corpo. Para as duas artes existirem, é necessário que se tenha um artista apresentando um texto. O que talvez seja importante lembrar é que nem sempre, no teatro, o texto aparece em forma de palavra falada. A história pode ser contada através do corpo do ator. E o contador de histórias pode utilizar-se disso em suas apresentações, ainda que priorize a palavra falada.

Minhas práticas – tanto como contador de histórias quanto como ator – foram melhorando significativamente a partir da conscientização do uso do corpo em cena. Esse entendimento, que adquiri com estudos feitos na graduação e também através da participação em grupos de teatro, foi pensado exclusivamente para o uso em práticas teatrais. Entretanto, percebi uma melhora como contador de histórias. Por esse motivo, penso ser interessante dissertar sobre.

Contudo, relembro: **não pretendo ditar regras**. Apenas apresentar pontos a partir de algumas referências e de reflexões geradas ao longo destes anos de prática. O corpo é a ferramenta de trabalho do ator. A principal. É, através dele, possível de se criar uma história e comunicar, sem dizer nenhuma palavra. Na cena, o corpo constrói subtextos e transforma o texto em ação física. A ação física é um ponto

chave na criação teatral. Data do final do século XIX e início do século XX.

A ação física é a matéria-prima da cena teatral. Stanislavski, ao estudar demoradamente os processos criativos do ator, percebeu que os sentimentos não podiam ser fixados. Isso fez com que o mestre russo chegasse a conclusão, passados quase 30 anos de estudos, que em cena não podemos ficar voluntariamente tristes ou felizes ou com raiva ou com angústia etc. Em cena, no entanto, quando estivermos interpretando ou representando um papel podemos usar a vontade a nosso favor e fixar aquilo que nos é mais palpável: nossos movimentos com intenções claras ou, dito de forma mais simples, nossas ações físicas[...]. Do ponto de vista das experiências de Stanislavski, a ação física é um conjunto de movimentos em que há um objetivo específico para cada um deles. [...] O conjunto sequenciado dos objetivos se constitui numa linha de ações físicas que o ator poderá repetir a qualquer tempo. As ações podem ser interiores e/ou exteriores. (OLIVEIRA, PINTANEL, RODRIGUES; 2014. p. 79)

Pensar o corpo e deixá-lo disponível na construção de um personagem ou no preparo de uma contação de histórias possibilita ao artista deixar que nele reverbere o texto. A partir do conhecimento do texto, utiliza-se o corpo para criar o conjunto de movimentos que os autores apresentam como linha de ação física.

Não podemos esquecer que o corpo é constituído também pela voz. Essa, bastante conhecida pelo contador de histórias, também é responsável por ações importantes, tanto na arte de contar histórias

quanto no teatro. Uma boa utilização da voz torna, ao espectador de ambas as artes, a experiência mais agradável ou interessante. Para o teatro:

O conceito de ação vocal é um conceito simples e ao mesmo tempo complexo. Simples porque agir vocalmente quer dizer que quando falamos queremos atingir algum objetivo. [...] é complexo porque envolve, no teatro, uma série de elementos que nem sempre temos consciência, mas que usamos no dia a dia como: articulação, projeção, ressonância, ritmo, intenção ou subtexto. É o conjunto desses elementos que garante que no palco os espectadores entendam o que se passa. (OLIVEIRA, PINTANEL, RODRIGUES; 2014 p. 70)

E para a contação de histórias:

A voz inclui elementos como o timbre, a altura, o ritmo, a intensidade. O contador de histórias deve encarar a voz como um prolongamento do corpo, como um membro a mais. Com a voz também se faz coisas que, a princípio, estariam na esfera do corpo: tatear, acariciar, afagar, socar, etc. (SISTO; 2015. p. 51)

Observamos que as citações dos autores se complementam, mostrando a importância da voz, e, como consequência, do corpo. Os dois são indissociáveis. Falar de corpo, ao menos para mim, também é falar de voz. Entretanto, é inegável que quando pensamos em práticas teatrais contemporâneas, as partituras de ação física, ou os gestos,

pausas e movimentos, ficam em evidência. E, quando pensamos em contação de histórias, é a voz que se sobressai. E não há nada de errado nisso, reforço. Mesmo por que considero errada uma hierarquia. Não me cabe estabelecer e nem acredito que exista, já que toda a forma de arte é de igual importância, reafirmo.

Espero ter conseguido me fazer entender até aqui. Já falamos sobre as narrativas e sobre o corpo. Esses são os dois primeiros pontos apresentados no início desse capítulo. Podemos dizer também que ambos são indispensáveis para estes artistas. Falemos agora sobre o terceiro ponto.

Os adereços compõem o teatro desde quando os homens começam a pensar na ideia de espetáculo. Antes mesmo da Grécia Antiga, no tempo dos rituais, eles já estavam presentes. São os adereços que complementam o trabalho do ator. Não só adereços como figurino, mas também como cenário.

Quanto ao outro aspecto do teatro, o de espetáculo, mesmo quando ainda tratamos de rituais dramatizados, o processo de evolução é sempre o mesmo: primeiro temos o intérprete, com sua máscara e sua roupa preparadas para ele adquirir a forma de personagem. Quando esse ator já aproveitou bem todos os recursos de seu próprio corpo, ele recorre aos ‘objetos de cena’: os primeiros são aqueles que ele pode carregar nas mãos; em estado mais adiantado de desenvolvimento são buscados recursos que estabeleçam o local da ação e, mais tarde ainda, qualquer tipo de cenografia indicativa ou decorativa, isto é, elementos independentes do ator que criam um ambiente específico para a apresentação. (HELIODORA; 2010. p. 17)

Não apenas na Grécia Antiga a utilização de adereços esteve presente no teatro. No período do Realismo, havia uma tentativa de aproximar ao máximo o espetáculo teatral da vida real. Então, se uma peça de teatro se passava em uma sala de estar, compunham o cenário todos os objetos necessários para criar a sala em questão. Sofás, poltronas, tapetes, lustres, abajures, etc. Ainda hoje utilizamos com a mesma finalidade apresentada pela autora: ampliar as possibilidades de uso do corpo, compondo o seu trabalho e também o espetáculo como um todo.

Entretanto, diferente dos outros dois pontos apresentados anteriormente — a narrativa e o corpo —, os adereços cênicos podem ser dispensados do espetáculo. Mesmo sem todos estes recursos, é possível que façamos teatro. E, embora ainda sejam utilizado, não datam de hoje as pesquisas sobre a utilização do mínimo necessário para se criar uma cena: em 1965, por exemplo, Jerzy Grotowski publicou *Em busca de um Teatro pobre*. A obra discorre sobre o conceito de Teatro Pobre e também sobre a encenação como ato de transgressão. Neste momento, nos interessa pensar o primeiro.

Grotowski afirma que chegou ao conceito de teatro pobre como resultado de um longo processo em que tentava definir o que especificamente é o teatro e depois de uma investigação detalhada sobre a relação ator-plateia. Grotowski exige que o teatro procure ver no que ele é diferente das outras categorias de trabalho artístico, principalmente da televisão e do cinema. O desfecho desse questionamento é o *teatro pobre*, despedido do caráter de espetáculo, da maquiagem e da

ornamentação supérflua, centrado na crença de que a técnica pessoal e cênica do ator é o cerne da arte teatral: “O teatro pode existir sem maquiagem, sem figurinos autônomos e cenografia, sem uma área de apresentação separada (palco), sem efeitos sonoros e de iluminação, etc. Ele não pode existir sem a relação ator-espectador, em uma comunhão perceptiva, direta, ‘viva’”. (SLOWIAK, CUESTA; 2013. p. 94)

**O Teatro Pobre é, com certeza, muito maior do que apenas a não utilização de aparatos e indumentárias cênicas.**

Um modo próprio de fazer teatro que se apresenta como um estudo concreto e elaborado. Entretanto, para essa pesquisa, o objetivo substancial é elucidar as potencialidades expressivas do corpo de um artista contador de histórias durante sua apresentação. E o entendimento de que essa prática teatral proposta por Grotowski abria mão da indumentária que compõe o espetáculo, por hora nos basta.

Os três pontos que apresentei ao longo deste capítulo servem para munir o contador de histórias com outras referências que podem auxiliar em sua prática. O teatro tem inúmeros outros pontos que poderiam ser considerados. A milenar arte teatral é complexa demais e não pretendo reduzi-la. Apenas, como é habitual na pesquisa acadêmica, fiz um recorte. Recorte esse que, num primeiro momento, pareceu-me suficiente. Se é que existe mesmo suficiência que dê conta de uma pesquisa acadêmica, ou mesmo de criação em arte.



## **Entre-lugar de escrita 02. Rodoviárias, trajetos, partidas, chegadas, procrastinação exacerbada, minha mãe e algumas histórias: um despretenso e não tão breve relato de recortes sobre coisas que me compõem.**

É preciso focar para escrever uma dissertação. Estou tentando ser o mais acadêmico possível. Busco referências, leio, releio. Mas devo confessar: manter o foco não é algo fácil pra mim. Boa parte do tempo me pego devaneando sobre os meus bichos de estimação, sobre as viagens que ainda não fiz, sobre os afazeres da casa, planejamentos de aula, as demandas de trabalho e, não sei por que motivos, sobre minha mãe.

Sinto um desejo enorme de falar sobre ela, de descrevê-la. Penso que isso aconteça por conta da dualidade antagônica que minha mãe (re)apresenta: uma senhora baixinha com pouco mais de um metro e sessenta que parece uma gigante sempre lutando pelos seus direitos; uma mulher que se diz pouco inteligente pelo fato de ter estudado apenas até a quarta série do ensino fundamental, mas que na verdade retém – e compartilha quando pode – mais conhecimento que uma coleção de *Barsas* ou, mais atual, um site de pesquisa; uma pessoa com mais de meio século de idade vivida, mas com a energia jovial de um adolescente. Não sei se é isso.

Talvez seja por que a experiência de vida dela me faça entrar em conflito com as convicções que tenho: abomino a ideia de meritocracia, mas falho em manter meu discurso quando vejo que minha mãe merece

todo o pouco de tudo que tem. Sei das suas lutas diárias para *dar conta* de sobreviver dentro do falho sistema instaurado em nosso país e, quando penso sobre elas, acabo caindo na armadilha de romantizar a sua história de superação. Também não sei se é isso.



**Figura 5:** Minha mãe e eu, no verão de 2016, quando ela milagrosamente aceitou tirar uma foto (é, ela não gosta muito). Foto: acervo pessoal.

O fato é que, enquanto tento focar em escrever a dissertação, entre xícaras de café ou refrigerante ou vinho, penso muito em minha mãe. E retomando momentos da infância e adolescência, quando ainda morava com ela, com meu pai e minhas irmãs, acabo me dando por conta de uma coisa: **minha mãe quase nunca me contava histórias**. Não contava para mim, nem pras minhas irmãs. E quando eu digo contar histórias, penso em histórias populares, dessas que a

gente aprende oralmente, ou dessas que encontramos em livros. Minha mãe não lia nem mesmo pra ela. Uma pena, penso.

Vez ou outra, nas noites, antes que eu fosse dormir na minha cama, eu deitava ao seu lado, na cama dela e do meu pai. Nessas noites, minha mãe *catava piolhos* na minha cabeça. Um ritual de quase sempre, que me fazia pensar que eu era muito piolhento. Só depois de *crescido* descobri que esses piolhos não existiam. Era minha mãe, me fazendo um cafuné. E enquanto passeava com sua mão entre meus cabelos, aproveitava para estalar os dedos dizendo, a cada estalo, “*óh, um piolho. Óh, mais um piolho*”. Vez ou outra, nessas noites, quando eu pedia uma história antes de dormir, quase sempre, era a mesma que ela contava.

Aliás, posso afirmar que não tinham outras. Sempre foi a mesma história. Já cansada – não só dos muitos falsos piolhos que tirava da minha cabeça durante o cafuné, mas também da rotina desgastante que é ser mulher-mãe-esposa-trabalhadora-dona de casa no Brasil dos anos 90 –, contava sempre “*era uma vez uma vaca chamada Vitória. Ela morreu e acabou a história*”. Depois disso, um beijo. Depois do beijo, a ida até a minha cama e a repetição, numa próxima noite escolhida aleatoriamente, do ritual que envolvia falsos piolhos e o repentino triste fim da vaca Vitória.

As outras histórias contadas por minha mãe, ainda na infância, eram todas sobre ela mesma. E, claro, não direcionadas a mim. Eram histórias que, por curiosidade, eu escutava enquanto minha mãe e suas irmãs, irmãos, cunhadas e cunhados conversavam entre si. Histórias que nem mesmo me lembro e, agora, tentando puxar da memória, talvez até inventando um pouco, penso que eram sobre: os tempos de infância e adolescência deles – os famosos “*na minha época era diferente...*”; ou a

vida de algum personagem que marcou a todos – um vizinho, um antigo patrão ou antigo amor, um parente distante que ficou rico; algum fato interessante da semana; a história da novela; a morte recente de alguém (que, nesse caso, não era a vaca Vitória).

Quase todas sobre a vida de alguém. Histórias de pessoas, que não pretendiam serem histórias. Eram apenas curiosidades. Ditas enquanto almoçávamos ou tomávamos café na mesa grande e farta, provavelmente em um domingo, quando a família toda se reunia casa de uma das minhas avós: *Vó Nina*, mãe da minha mãe ou *Vó Preta*, mãe do meu pai.

A possibilidade de participar de conversas onde circulavam essas histórias possivelmente de vida e de morte, só me fora oferecida a partir do meu crescimento e também do momento em que não mais morava, todo o tempo, com minha família. E quando digo que minha participação se deu no memento em que sai de casa, não quero dizer que esse foi um acontecimento realmente necessário para ganhar o direito de participação em conversas de gente grande. Apenas uma coincidência pelo fato de mudar-me de cidade na mesma época em que conclui o ensino médio para iniciar os estudos na graduação. Quase uma criança, ainda.

Pensei em ser mais sucinto e dizer, de modo genérico, que pude ter acesso às histórias da minha mãe a partir da minha vida adulta. Mas seria pouco sincero da minha parte. Sei que, por conta de acordos sociais, entendemos a vida adulta a partir dos 18 anos, quando nos tornamos, legalmente, responsáveis por nossos atos. Ou, segundo alguns estudos britânicos recentes (não adentrarei neles), aos 25 anos, quando termina o nosso processo de adolescência. Contudo, mesmo

tendo mais de 25 anos, morando longe da minha mãe e sendo responsável por meus próprios atos, resumir esse momento de participação nas histórias da família – e em especial nas histórias da minha mãe – ao fato de ser adulto, não me parece sincero. Isso levando em consideração que os meus critérios sobre a vida adulta não serem, necessariamente, a maioridade ou o fim da adolescência.

E tendo os meus próprios critérios, afirmo: estou *reprovado* em ser adulto por não dar conta de algumas especificidades. Dentre estes critérios, destaco o fato de não saber temperar o feijão com maestria; não saber combinar perfeitamente vinho e queijo sem pedir ajuda ao *Google*; acumular um histórico de desidratação de plantinhas; não ter uma relação saudável com a máquina de lavar roupas, que segue se alimentando de meias, me deixando com um expressivo número de pares desfeitos.

O fato é que entre a infância e a não oficial vida adulta – ou o agora – tiveram alguns pontos importantes em que me lembro de ouvir histórias de minha mãe. Histórias essas que me fizeram (re)conhecê-la e entender um pouco mais sobre ela. E mais do que isso, entender mais sobre mim mesmo.

A primeira história que me lembro de escutar, depois de adulto, foi sobre mim. A tentativa de uma vaga para cursar teatro numa universidade de outro estado foi feita em segredo. Me inscrevi na primeira leva do SiSU<sup>3</sup> no ano de sua implementação (2009) e só contei

---

<sup>3</sup> O Sisu é o sistema informatizado do Ministério da Educação por meio do qual instituições públicas de ensino superior oferecem vagas a candidatos participantes do Enem. Disponível em < <http://sisu.mec.gov.br/inicial> > acessado em 19 de agosto de 2019.

pra minha família quando tive o resultado. Fui aprovado para o curso de teatro. Obviamente, houve uma felicidade por ser um aluno de escola pública, oriundo da classe média, que havia sido aprovado no vestibular.

Mas, tão grande quanto a felicidade, foi também a resistência. “14 horas de distância é muita coisa”, disseram uns. “Sozinho, longe de casa, vai cair nas drogas”, disseram outros. “Mãe de verdade não deixa o filho ir pra tão longe assim”, disseram mais alguns, aproveitando para, como é habitual, reproduzir um discurso que lança a culpa de tudo sobre a mulher. Como se tentassem dizer que era ruim eu sair de casa para estudar e que a culpa disso acontecer era de minha mãe.

Tudo isso, penso hoje, por que ainda é difícil para as pessoas em geral entenderem a escolha por estudar Arte, seja ela qual for. E tenho a impressão de que todo o tempo que passou desde meu ingresso e saída da faculdade e inserção no mercado de trabalho, as coisas pioraram. Reproduzem-se, quase na velocidade da luz – atingida somente por cobranças e correntes de redes sociais – discursos vazios e malvados, alegando que a classe artística é composta apenas por drogados, vagabundos e baderneiros. Sei que alguns familiares alegariam que não, caso hoje eu mesmo lhes perguntasse. Mas sei também que não teriam dito o que disseram se, na época, estivesse me mudando de cidade para cursar algum dos, entre aspas, cursos tradicionais.

E dentre todos os comentários vindos de uma família que, como boa parte das famílias de classe média do Brasil, acha que sucesso é trabalhar para adquirir bens materiais, constituir família e ir à igreja, o mais preocupante, desde o início, era o do meu pai: “VOCÊ. NÃO. VAI!”. Assim, com pontos e caixa alta. Soava-me estranho na época, mas hoje entendo que esse era o jeito dele de demonstrar preocupação. Mas

falarei sobre meu pai daqui a pouco. Devo retomar a contextualização. O que aconteceu é que, mesmo com todas as forças contra minha saída da cidade, minha mãe decidiu que sim, eu cursaria teatro. Que ela me ajudaria, independente do que os outros pensassem ou dissessem. É ou não é a melhor mãe do mundo?

Depois de conversar com meu pai, convencê-lo a apoiar-me, os dois decidiram que ela iria comigo À Pelotas/RS para me matricular, conhecer a cidade e encontrar um local para eu morar. Fizemos tudo isso em apenas um dia. Chegamos pela manhã e retornamos a noite. Demoramos mais tempo indo e voltando do que na própria cidade.

E é nesse trajeto, nesse não lugar, que vi minha mãe se abrindo pra mim pela primeira vez. Foi em alguma das 14 horas de viagem que existem entre o ponto de partida e o ponto de chegada, na ligação entre Joinville/SC e Pelotas/RS, que minha mãe apresentou-me um relato sobre nós.

No desconforto daquela longa viagem, serena como alguém que espera sem pressa, disse: *“Quando você tinha seis anos, se apresentou pela primeira vez no prezinho. No fim da apresentação, me disse que queria ser artista. Eu, mãe, achava que aquilo era coisa de criança, que ia passar. Fiz vários outros planos. Agora você está indo pra faculdade, saindo de casa pra estudar Teatro. Não tinha como não deixar você vir. Era pra ser”*.

Não lembro grandes detalhes do que aconteceu de ação. Sei que não tinham piolhos imaginários e mudou-se a história corriqueira. E mais do que isso, aquele relato parecia me abençoar – daquele jeito que só as mães sabem fazer. E por mais que não lembre os detalhes, senti que estava protegido. O pouco medo que eu tinha do que estava por instantaneamente passou.

E devo dizer que não foi apenas um acalanto naquela longa viagem. A benção de minha mãe, apresentada a mim em forma de história, me serve como apoio nos momentos em que, por medo ou tristeza ou despreparo ou cansaço, repenso minhas escolhas como artista. Aquela história, tanto tempo depois, ainda acalma o coração e me faz crer que, mesmo nos momentos difíceis, *era pra ser a Arte*.

Outras histórias vieram de minha mãe. E não apenas dela: tios, tias, amigos. As histórias de vida, que pareciam inalcançáveis quando criança, agora são reais. Mas sei que isso não é uma exclusividade minha, de minha mãe. Sinto o desejo de escrever sobre momentos com ela, mas sei que cada pessoa tem algum momento especial com a sua gente. Claro, também sei que não são todas as histórias que me lembro. E se lembrasse, não caberia relatá-las aqui.

Mas antes de seguir para outro capítulo, daqueles que são um pouco mais acadêmicos e quadrados, relato mais uma história contada por minha mãe. Dessa vez, tendo como personagem principal o senhor meu pai. Início com um contexto.

Em 2012, quando eu cursava o terceiro ano da faculdade, meu pai teve uma piora significativa no seu tratamento contra um câncer. Quase não conseguia se alimentar e tinha perdido boa parte da visão. Diante de tal situação, em conversa com minha mãe, entendemos que seria melhor, naquele momento, que eu trancasse a faculdade e fosse passar um tempo na minha cidade natal.

Com a minha ajuda de minhas irmãs, foi possível, por alguns dias, facilitar a rotina de meu pai e, claro, de minha mãe. Ela, guerreira e incansável, passava quase 24 horas diretas, todos os dias de todas as semanas, acompanhando meu pai no hospital. Ia até a casa apenas para



tomar um banho, trocar as roupas e pegar alguma coisa que pudesse ser útil não só para seu marido, mas para todos os doentes que, assim como ele, estavam internados naquele quarto.

Com meu retorno a Joinville/SC, pude alternar as noites no hospital e flexibilizar a rotina de minha mãe. Um respiro para ela. Ainda doloroso, mas um respiro. Vinte e poucos dias depois da minha chegada, Seu Luiz – meu pai – faleceu. Pausa. Falta de ar.

Meu pai conversava muito pouco. Desde que me lembro, fora um homem de silêncios. Talvez fosse quieto pelo cansaço do trabalho como mecânico de caminhões, eu pensava. Talvez fosse quieto por que nunca deram brecha para que falasse, comecei a pensar depois. Ou, na melhor das hipóteses, sentia-se contemplado apenas observando seu entorno, sem muito demonstrar. Numa madrugada – quase manhã – de um gélido sábado nublado de inverno, o que mudou para minhas irmãs, para minha mãe e para mim, é que o silêncio também tomou conta de nós.

Ninguém sabia ao certo o que dizer. Éramos apenas uma família reunida, com algum vazio e um incômodo silêncio. Logo mais, permanecia o vazio, o silêncio e, somado a estes, o cheiro floral das coroas que chegavam numa sequência quase ritmada, aos montes.

Naquela manhã de sábado, depois de muitas coroas de flores, começaram a chegar pessoas. Muitas. Tantas pessoas que vinham prestar homenagens e falar que, de alguma maneira, meu pai tinha feito a diferença na vida delas, que então percebi: o silêncio do Seu Luiz não o impedira de ser admirado, não só por seus filhos e esposa, mas pelas pessoas com quem, por pouco ou muito tempo, conviveu.

O luto durou alguns meses e, dentre todos, quem mais sentia era minha mãe. Passei o resto daquele ano morando com ela, que fazia silêncio. Ficou com o peito trancado por um tempo, era perceptível. Chorava vez ou outra, quase sempre escondida. Resolveu as burocracias relativas a enterro e velório e, só então, pareceu respirar. Aposto que guarda, ainda, algumas histórias que viveram os dois – ela e meu pai. E, alguns anos depois é que compartilhou comigo uma delas. Depois dessa apresentação sobre acontecimentos, eis que chego à segunda história.

Em 2018, minha mãe veio me visitar na cidade de Pelotas. Já veio outras vezes desde que voltei a morar aqui, mas não é algo cotidiano. Nos encontramos muito mais em sua casa. Mas enfim, estive aqui naquele ano e ficou por algumas semanas. Numa das tardes, enquanto cozinhávamos nhoques de abóbora (uma receita ma-ra-vi-lho-sa que ela faz), começou a contar sobre sua infância, adolescência e seu casamento. Nesse dia, falava sobre meu pai, seus defeitos e qualidades. Lembrou-se da vez em que, já debilitado, meu pai constatou o motivo da doença: disse minha mãe que lhe disse meu pai que “Deus lhe deu” um câncer para, com certeza, ele morrer antes que ela. Acho que fiz a mesma cara de espanto para minha mãe que ela fez para o meu pai quando lhe contou isso.

Depois, seguiu explicando. Minha mãe disse que meu pai constatou: se ela morresse antes, ele não conseguiria viver e morreria logo em seguida. Entretanto, por ser uma mulher forte, se ele morresse primeiro, ela ainda poderia cuidar dos filhos e realizar outros sonhos. Passaram seis anos desde seu falecimento e só então descobri, entre conversas e nhoques, que além de ser silêncio, meu pai também era

cuidado e, acima de tudo, era amor. Amor que transborda, nos olhos marejados da minha mãe, quando conta uma história.

Segundo Adriana Falcão, em seu *Pequeno dicionário de palavras ao vento*, **gente** é “carne, osso, alma e sentimento, tudo isso ao mesmo tempo” (FALCÃO, 2011. p. 35). Se pudesse fazer uma observação sobre essa ótima definição, acrescentaria que gente também é história. Minha mãe é gente. Meu pai foi carne e osso, hoje é alma e sentimento. E é lembrança, é história. E é talvez por isso que, ao invés de escrever, fique muito tempo pensando em minha mãe.

Eu quis estar num programa de Mestrado, e quis escrever sobre contar histórias. Estou fazendo por desejo e vaidade exclusivamente meus. Entretanto, ela, com suas histórias e crenças, me constitui e me transforma, tanto quanto os teóricos que aparecem ao longo dessa dissertação. E por esse motivo, está tão presente aqui.

### **Capítulo 03. Sorte no jogo, sorte no amor, afetos e ambições de pesquisa: brevíssimo relato da experiência de aproximação dos elementos da linguagem teatral com contação de histórias na Especialização em Educação.**

#### ***O perigo da cultura***

*UMA GALINHA pensava tanto e se era tão culta  
que ganhou uma obstrução interior, deixando de pôr ovos.*

*Mataram-na no dia seguinte.*

***Gonçalo M Tavares***

Quando iniciei minhas pesquisas neste Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, na linha de Ensino de Arte e Educação Estética, tinha o objetivo de fazer, além de uma pesquisa teórica, um experimento prático. Ainda não sabia se as práticas seriam como contador de histórias ou como professor. Tampouco sabia qual o público.

O problema é que, além da escrita da dissertação e do cumprimento de créditos obrigatórios para permanecer no programa, também desenvolvia meu trabalho como contador de histórias e sou professor em uma escola particular da cidade de Pelotas. Conciliar os horários para realização de pesquisa teórica, trabalhar e realizar uma prática parecia-me inviável. Já estava um pouco desmotivado, desistindo de fazer um experimento, quem sabe até desistindo do programa de mestrado.

Aqui, uma quebra de continuidade para contar uma história: no curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, há uma disciplina obrigatória chamada de Encenação. Ela é dividida em Encenação I e Encenação II. Nessa(s) disciplina(s) é proposto ao aluno, além do estudo teórico de grandes encenadores do teatro, a experiência como encenador de uma montagem própria. O estudante, então, fica responsável por todo o processo (escolha/criação de texto, cenário, figurino, iluminação, etc), podendo ter outros alunos auxiliando-o e sendo supervisionado por um professor.



**Figura 6:** Cibele Fernandes, Melissa Vieira e Régis Riveiro atuando n’*A farsa do advogado Pathelin*, em 2015, no TEATRUA - 1º Festival de Teatro de Rua de Pelotas. Foto: Felipe Campal.

Quando cursei essa disciplina, realizei uma montagem teatral da qual me orgulho muito. *A Farsa do Advogado Pathelin*, texto de autor

desconhecido, foi escolhido por mim para tornar-se um espetáculo de rua. Passava-se num imaginário de sertão e apresentava a história de Pathelin e sua esposa, dois trapaceiros que tentavam enganar um vendedor de tecidos. O trabalho deixou de ser uma montagem acadêmica e nos apresentamos em festivais de teatro e eventos nas Cidades de Pelotas, Bagé e Pinheiro Machado, todas do Rio Grande do Sul.

O fato é que, segundo um professor, além das escolhas de direção feitas por mim e pelo grupo (foi um processo colaborativo), o sucesso do trabalho se devia ao fato de que eu tinha facilidade em *produzir qfetos*. E que por esse motivo, eu conseguia trabalhar com pessoas dedicadas e que se empenhariam no processo, para não me decepcionar. Ele disse isso, em uma aula, quando discutíamos sobre as montagens da turma, que isso era, talvez, o mais importante, no ponto de vista dele.

Na mesma época, meu namorado – hoje marido – me disse que, a produção de afetos pode ser importante, mas não é só isso que *melhorou* o meu trabalho. Segundo ele, e para sua inveja, eu tinha “*mais sorte do que juízo*”. Ele dizia isso se referindo ao fato de que, em alguns momentos, eu precisava de coisas muito específicas e elas “*apareciam na minha frente*”. Não vou trazer os exemplos que ele me deu, embora ainda me lembre, pois esta história era apenas um adendo e já está se estendendo. Voltemos ao relato sobre a pesquisa e, mais adiante, essa história se explicará.

Já estava pensando em deixar o experimento prático do Mestrado de lado. Achava que não conseguiria fazê-lo, por mais simples que fosse. Entretanto, isso me gerava uma frustração imensa, já que ele

seria, em minha opinião, importante. Qualificaria o trabalho. Defendo que, por estar bastante presente em escolas e bibliotecas, tendo muitas vezes um horário fixo semanal nesses locais, a contação de histórias deva ser realizada por pessoas capacitadas, a fim de promover, ao seu público, uma experiência artística.

É importante deixar claro que quando falo de pessoas capacitadas, não quero me referir a nenhuma técnica, modo de fazer ou método específico. Nem mesmo afirmar que existe um tipo certo de contar histórias. Refiro-me a pessoas que buscam conhecer diversas práticas e, quando possível, vivencia-las para compreender melhor seu próprio estilo de fazer.

Mas, como disseram-me, tenho *mais sorte do que juízo*. Já no último semestre para desenvolver a pesquisa, naquele momento de desespero que, penso, outros mestrandos também tem – que seu trabalho não é bom ou relevante o suficiente, que não há tempo hábil para escrever, que não tem como ler todas as bibliografias etc. –, chegou-me a hora da sorte. Saindo de uma aula, desacreditado no meu próprio trabalho, nos corredores do Centro de Artes da UFPel, encontro a professora Andrisa Kemel Zanella, que dá aulas à cursos do Centro de Artes e ao Curso de Pós-Graduação em Educação – área de concentração: Educação Infantil, da Faculdade de Educação.

A professora, então, perguntou se eu lembrava que, há bastante tempo atrás, ela havia me dito que ministraria uma disciplina para o já citado programa de pós-graduação. E, além de me lembrar, se eu aceitaria fazer uma prática sobre contação de histórias com a turma. Respondi afirmativamente. Combinamos um encontro posterior e

confirmamos as datas. Sabe a parte de ter sorte? Por vezes, diante desse tipo de acontecimento, corroboro com a ideia daquela frase.

Uma especialização concentrada em educação infantil, com uma turma que trabalha na área e, em boa parte, realiza contações de histórias. Foi mesmo, muita sorte. E refletindo sobre isso, pensei que as minhas práticas deveriam ser com aquele grupo. Explico-me: com a experiência de auxiliar no desenvolvimento técnico de professores que contam ou pretendem contar histórias, talvez, eu consiga fazer esta arte alcançar mais pessoas.

Combinamos dois encontros, cada um com três horas de duração. No plano de ensino da disciplina estava previsto apenas o primeiro encontro. Mas, durante nossa reunião para que eu programasse a oficina, entendemos que seria mais proveitoso, estender a discussão e realizar mais uma experimentação em outro dia. Assim o fizemos.

No primeiro encontro, a sala prevista para a realização da prática teve um problema técnico e estava sem luz. Já tinha colocado o meu material lá, pois ainda era o meio da tarde e estava tudo claro. Porém, como a aula iria até a noite e não havia previsão de conserto, precisamos mudar o plano. Começamos o encontro procurando outra sala no mesmo prédio. Depois de encontrar, arredamos as cadeiras que a enchiam para liberar a área de jogo. Iniciamos a aula com a professora responsável pela turma me apresentando. O grupo era formado majoritariamente por mulheres. Havia apenas um estudante homem.

Iniciei a oficina apresentando brevemente minha pesquisa. Falei sobre contadores de histórias, sobre como ela é usada e sobre suas aproximações com teatro. Em seguida, pedi para a turma que



respondessem a pergunta “*o que é necessário para realizar uma contação de histórias?*”. Depois de todos responderem, convidei-os para formar uma roda no espaço que havíamos conseguido liberar. Não era adequado como a outra sala, mas faríamos a aula ali mesmo. Em roda, puxei um alongamento simples, iniciando pela cabeça, depois ombros, braços e pernas. Fizemos alguns exercícios de respiração e vocais.

Perguntei ao grupo se, na intenção de soltar a voz, não poderíamos cantar uma música. Embora ainda pouco confiantes em mim, sugeriram aquela que, depois, descobri ser presença marcada nas aulas em que se experimentavam cantos: alecrim dourado. Depois de cantar, era hora de jogar. Não aprofundarei a escrita sobre jogos teatrais e jogos de regra. Mas, apenas para contextualizar o leitor, explico a utilização do termo jogo na perspectiva teatral a partir de LUZ:

No contexto teatral, os jogos são utilizados tanto na sala de aula como nas salas de ensaio, são métodos práticos para resolver problemas de encenação, de ensaios e de criação de cenas, se utilizados por um grupo de atores. Eles são também uma boa metodologia de trabalho com alunos em sala de aula, pois auxiliam no desenvolvimento, tanto intelectual como social dos alunos. (2014, p.22)

Dito isso, segue-se o relato. A proposta era iniciar com uma caminhada. Todo o espaço liberado de cadeiras era área de jogo e poderia ser ocupado pelos jogadores. Conforme o grupo ia ficando mais a vontade, fomos inserindo regras: não esbarrar nos colegas; não andar

em círculos; distribuir-se pelo espaço em relação aos outros jogadores; não conversar; quando desejar, explorar os níveis durante a caminhada. Depois que o grupo já estava bastante apropriado destes comandos, seguimos para os próximos.



**Figura 7:** Estudantes da Especialização em Educação participando de um jogo para exploração do uso do corpo e da voz. Primeiro encontro. Foto: Andrisa Kemel Zanella.

Agora era o momento de cada jogador, ainda caminhando, falar um texto à sua escolha. Um pouco de surpresa e resistência, mas vozes começaram a aparecer. Majoritariamente o grupo trouxe, mesmo sem combinar, um repertório de músicas. Segui pedindo que todos explorassem as possibilidades de expressão vocal, acelerando o ritmo de fala ou diminuindo-o, colocando intenções claras (raiva, tristeza, euforia).

Havia também um comando que, diferente dos outros comandos, não respeitava o tempo os as escolhas de cada um. Mediando o jogo, eu pedia para que todos *congelassem* ou *descongelassem*. Após todos terem experimentado por um tempo a utilização da voz, comecei a pedir que

eles *congelassem*. Mas, ao invés de recolocar todos no jogo, pedia para apenas uma pessoa ou duas ou três, por vez, voltassem a se movimentar. Com isso, podíamos observar mais atentamente o repertório de movimentos de cada um e as reverberações que a fala e as intenções dadas a ela causavam no resto do corpo. Então, após algum tempo de observação, todos voltavam a caminhar com o pequeno grupo escolhido, depois todos ficavam novamente parados e o processo recomeçava com outros jogadores.

Depois desse jogo, enquanto todos tomavam água e se recompunham da prática, perguntei se havia alguma observação que gostariam de fazer. Uma das jogadoras disse que nunca tinha percebido como uma determinada movimentação fazia com que sua fala mudasse de entonação (ela disse isso por perceber que, quando acelerava a caminhada, começou a falar seu texto com mais força, como se tivesse uma intenção mais agressiva). Apresentei novamente o ponto do corpo, dizendo que essa consequência corrobora com a ideia de não conseguirmos desassociar corpo de voz. É possível, sim, caminhar com muita intensidade e falar o texto calmamente. Entretanto, isso exige um treinamento bem mais intenso do jogador.

Outro depoimento era uma lamentação: uma jogadora reclamava de ter dificuldade para se concentrar. Tentava, a todo tempo, ficar séria, mas acabava, em muitos momentos, rindo. Os amigos da turma concordaram, mas entendi que tive alguma responsabilidade pelo ocorrido. Quando planejei esse encontro, no desejo efusivo de fazer jogos que comprovassem aquilo que eu acredito, não me passou pela cabeça a necessidade de trabalhar elementos pré-texto, como o foco, o estado de jogo ou a concentração.

Esses elementos são importantes para preparar o ator antes de ele entrar em cena. São desenvolvidos a partir de jogos. No exercício de caminhada proposto eles aparecem, mas de forma periférica. Expliquei isso para o grupo e coloquei um jogo de concentração para o início do nosso próximo encontro.

Partimos para o segundo exercício: uma experimentação de contação de histórias com objetos. Levei, para essa aula, cinco sacolas de pano, cada uma com oito objetos escolhidos aleatoriamente em minha casa. Boa parte deles era de cozinha: colheres, ralador, espátula. Alguns pedaços de tecido, garrafas, rolos de lã, etc. Dividi a turma em 5 grupos de, mais ou menos, 5 pessoas e entreguei, para todos, a mesma história. Cada grupo deveria utilizar-se dos objetos e adereços da sacola (podendo também negar alguns) e de qualquer outro objeto que estivesse na sala para contar a história a seguinte história.

**O surgimento da noite:** Antigamente não havia noite. Era sempre dia. O Sol brilhava esquentando a Terra. A Lua e as estrelas eram como o Sol. Tudo era luz e claridade na aldeia e na floresta. Os homens trabalhavam sem cessar e as mulheres trabalhavam sem descanso, pois era sempre dia, noite não havia. O Sol fazia seu percurso até o poente para então retornar pelo caminho inverso ao nascente. Mauá controlava o Sol, a Lua e as estrelas, não permitindo que ninguém deles se aproximasse. Certa vez, um homem quis saber como o Sol funcionava. Esperou que Mauá saísse para caçar e aproximou-se do Sol. Ao tocá-lo, o Sol quebrou, o mesmo acontecendo com a Lua e as estrelas. E a noite surgiu

engolindo tudo. Os homens que caçavam na mata ficaram perdidos na imensidão do escuro. As mulheres mal conseguiam encontrar suas redes dentro da maloca. Crianças e idosos lamentavam-se do fundo da noite sem luz. Mauá voltou para consertar o Sol. Ao ver o homem que o havia quebrado, Mauá lançou-se sobre ele e o atirou longe. Quando caiu, o homem transformou-se no macaquinho-mão-de-ouro, escuro como a noite e com as mãos douradas como o Sol que havia tocado. Não foi possível consertar o Sol para que funcionasse como antes. O Sol caminhava para o poente, mas não conseguia retornar, sumindo no horizonte e deixando a Terra na escuridão. Mauá então fez com que a Lua e as estrelas surgissem na ausência do Sol para iluminar um pouco a noite. E é assim até hoje. Este é o mito da criação da noite dos índios Waimiri-Atroari, que habitam Amazonas e Roraima, na região norte do Brasil. Mauá, para eles, é o ser criador que transforma os homens em animais e cuida dos elementos da natureza: quando está zangado, sopra a ossada da cabeça de uma onça para fazer o trovão. É o guardião da vida: ao nascer uma criança, Mauá está sempre por perto. Mauá protege, mas também se vinga. É um guerreiro como o povo Waimiri-Atroari. O macaquinho-mão-de-ouro que aparece no mito é respeitado pelos índios por acreditarem que ele já foi gente e porque, graças a ele, hoje existe a noite. [grifo meu] Disponível em <<http://www.brinquedoteca.org.br/fabulas-e-lendas/>> acessado em 03 de julho de 2019.

Outro elemento que deveria ser explorado era a voz: a partir do jogo anterior e da experimentação vocal realizada, os narradores deveriam pensar entonações, volume, timbre, para criar diferentes expressões. Também era opcional a utilização do texto inteiro ou apenas parte dele. Por conta de estabelecermos o tempo máximo de 3 minutos por apresentação, todos os grupos apresentaram recortes. O estabelecimento de tempo se deu para que todos tivessem a oportunidade de apresentar e ainda pudessemos conversar sobre a aula.

Ao fim das apresentações, tivemos considerações importantes pelo grupo e por mim. Uma delas foi a gestão do uso dos objetos por alguns grupos. Ao invés de coloca-lo como participante da história, serviu apenas para solucionar questões secundárias. Um exemplo: um grupo utilizou um pedaço de lã (tinham disponível um novelo) para amarrar o cabelo de uma das integrantes. Não havia uma intenção cênica do seu uso. Nem mesmo prender o cabelo tinha uma finalidade estética. Era apenas uma utilização banal.

Em outros grupos, os objetos se transformaram em acessórios para compor personagens. Alguém interpretava *Mauá* e, para isso, utilizava-se de uma colher de pau como lança. Ou então, a própria sacola onde estavam os objetos virava uma tanga. Alguns grupos utilizaram os objetos como próprios personagens da história, o que possibilitava, além da apreciação que já se basta, a possibilidade de criar imagens únicas. Por exemplo: um rolo de lã virava o sol, o ralador virou uma oca na aldeia e as colheres de pau, invertidas, tornavam-se os índios.

Nos dois casos relatados por último, percebia-se um uso mais efetivo dos objetos. O que os diferenciou foi o modo como sua participação criava a história. Em um dos casos, tornavam-se acessórios para a construção de personagens, na tentativa de tornar a contação de histórias mais teatral. No outro, viravam os protagonistas da narração. Novamente, reforço que não há erros. Mas o segundo, mesmo se apropriando de elementos do teatro, ainda se mantém evidentemente uma contação de histórias.



**Figura 8:** O grupo de alunos e eu, ao fim do primeiro encontro. Foto: Andrisa Kemel Zanella.

Destaque para todos os grupos na maneira como se apropriaram do texto e se utilizaram de nuances das vozes. Em alguns casos, leram juntos, em outros, dividiram e cada um lia uma parte. Em outros, apenas um leu e os outros encenaram/manipularam os objetos.

Ao conversar sobre, todos refletiram sobre a potência que pode ser a variação das intensidades de fala numa prática de contação de

histórias ou mesmo na leitura de uma história (alguns diferenciavam leitura de contação, sem que tivéssemos falado sobre isso). Finalizamos este encontro após o debate. Ainda pretendia mostrar algumas referências de teatro e contação de histórias para o grupo, mas já estávamos com o horário apertado. Deixamos para a próxima semana.

Uma percepção que tive, ao longo dos jogos e apresentações, é que havia uma dificuldade no grupo, como um todo, de atentar-se para as práticas que estavam acontecendo. Se alguém não estava no jogo ou na cena, era comum conversar com outras pessoas, sair da sala ou comer fazendo barulho. Embora não seja esse o momento de discorrer sobre isso, penso ser necessário, ao menos, constatar: temos dificuldade de ser espectadores. Talvez essa constatação só reforce a necessidade e a potência de estarmos envolvidos com Arte. Para que entendamos que ela é essencial quando se produz e quando se aprecia.

Para o segundo encontro, a sala prevista estava liberada. Iniciamos com um alongamento e aquecimento breve da voz, como na semana anterior. Depois disso, fizemos um jogo de concentração. O jogo foi divertido e começou de forma meio bagunçada, até que todos tenham aprendido. Depois, foi cumprindo seu objetivo. Logo após essa prática, lançamos a proposta do dia: enfatizar ainda mais o uso da voz.

Perguntamos – a professora da turma e eu – se alguém já havia tido contato com aquelas fitas antigas com histórias gravadas. Algumas pessoas conheciam, outras não. Explicamos brevemente o que era: fitas cassete de rádio, onde haviam histórias da *Disney* gravadas. Embora não tivessem contato com elas (eu mesmo, pra fazer a verdade, nunca ouvi uma), a maioria dos jogadores falou que sabia do que se tratava.



Levei diversos livros de histórias infantis do meu acervo pessoal. Deixei todos eles disponíveis para pesquisa. A proposta era gravar um áudio em aplicativo de troca de mensagens, narrando uma das histórias escolhidas. Os grupos tinham 30 minutos para realizar a gravação e enviar para o celular da professora da turma, que reproduziria todos para que escutássemos juntos.



**Figura 9:** Jogo de concentração no início do segundo encontro. Foto: Andrisa Kemel Zanella.

Formados por três pessoas, os grupos se espalharam pela Faculdade de Educação e gravaram suas histórias. Utilizaram sons de portas batendo, descargas em vaso sanitário, torneiras se abrindo, passos pesados, batidas. Quando os grupos retornaram, o momento de escutar as gravações foi extremamente gratificante. Para a maioria das pessoas o exercício de se ouvir foi bastante complicado. Mesmo causando algum estranhamento, naquele momento, criou-se no grupo uma atmosfera amistosa, de orgulho por compartilhar o seu próprio trabalho e por ouvir o dos colegas.

Ao fim dessas escutas, propusemos novamente o debate. Perguntei sobre a experiência e, de modo geral, todos afirmaram que estavam surpresos com os trabalhos dos colegas e com as soluções encontradas. Acharam os trabalhos bastante criativos. Aproveitei que falaram sobre criatividade para retomar com o grupo as respostas da pergunta feita no primeiro encontro.

Quando, sozinho, lia as respostas, pude perceber que um dos pontos que aparecia com mais frequência era justamente a **criatividade**. Outros pontos que apareceram foram: expressão facial; ludicidade; gostar de histórias; emoção. Mas esses todos e alguns outros ainda, quase sempre, vinham acompanhados da palavra criatividade.

A impressão que tive é de que trata-se a criatividade quase como uma característica biológica imutável do ser humano. Ou nasce criativo ou não nasce criativo. Sei que pensar na criatividade como algo estático não é uma característica exclusiva daquele grupo. Geralmente está associada à pessoas com alguma habilidade artística. E sim, a criatividade é isso também. Entretanto, tentei explicar que ela é um exercício, e que podemos desenvolvê-la a partir de práticas e experiências. Afinal de contas, todas as apresentações – tanto no primeiro encontro quanto no segundo – tinham sido bastante criativas, com soluções divertidas, que produziam sentimentos e pensamentos.

Uma das alunas/jogadoras disse que os encontros, além de a fazerem pensar novas maneiras de contar história, também a deixaram com o desejo de oportunizar aos estudantes o exercício de criar histórias com a voz. Outras disseram que a experiência de gravar foi ótima, pois além de usar recursos da voz e sons em geral, ainda podiam *escapar* de ficar em frente a todos. Não pensei que a gravação poderia

funcionar como um exercício para fugir da cena, mas parece que aconteceu. Por outro lado, possibilita ser uma primeira abordagem, menos conflituosa, para trabalhar essa questão.

Falaram também sobre as reverberações que a entonação de voz, durante a gravação, causava no corpo, corroborando com a ideia de que os dois se complementam. Por fim, falamos sobre como os processos de participar e de assistir ou escutar os outros servia para ampliar o repertório e repensar a própria prática.

**Não quero parecer pretencioso demais**, acreditando que transformarei a vida dos professores-contadores de história daquela especialização. Mas seguramente afirmo que a experiência foi válida e, mais que isso, afirmo que a arte é uma potência quando se está em qualquer que seja o lado: potência para o artista e potência para o espectador. Que sorte a minha essa experiência. Sorte, felicidade e reflexão. Muito mais do que juízo.

### **Entre-Lugar de escrita 03. Imagens de uma pesquisa na melhor fonte que existe e é informal, porém efetiva para descobrir o mistério acerca da definição de criatividade.**

Nesta pesquisa, não me aprofundei sobre conceitos de criatividade por vários motivos. Os principais, penso, a maioria das pessoas deve imaginar: 01. o tempo; 02. a relação com o tema inicial dessa pesquisa. Tive outros motivos, mas esses destacaram-se. Entretanto, como dissertar é falar sobre um assunto, resolvi trazer umas definições não acadêmicas sobre criatividade.

Como explicado no capítulo anterior, o entendimento de que a criatividade é uma característica exclusiva de pessoas que tem habilidades artísticas ou não convencionais é bastante comum. Também tenho a impressão de que se entende a criatividade como um talento que, ou se nasce com, ou jamais terá. Tão dramático que chega a ser artístico.

Busquei algumas definições e as apresentarei brevemente. Primeiro, o site de entretenimento *Hypeness*<sup>4</sup> apresenta criatividade como “*a capacidade que todos nós temos de encontrar uma solução criativa para os desafios que a vida pessoal ou profissional nos coloca.*” Essa definição, apresenta um ponto de vista interessante. A matéria de onde foi extraído, apresenta dados acadêmicos interessantes sobre o estudo da

---

<sup>4</sup> Disponível em < <https://www.hypeness.com.br/2015/07/5-licoens-que-podemos-aprender-com-a-conferencia-anual-sobre-criatividade-cpsi-nos-eua/>>. Acessado em 24 de agosto de 2019.

criatividade na Universidade de Buffalo, em Nova Iorque. Mas os dados acadêmicos não serão utilizados por nós agora.

O tema ficou latente em minha cabeça após a prática realizada no capítulo anterior. Dias depois daquela experiência, numa conversa informal com colegas de trabalho, falamos justamente sobre o tema. E, em dado momento, eu disse que na infância não tive muito contato com formas de arte, além daquelas experimentadas na escola. Minha família não fruía arte. Como então, me tornei criativo? Com as experiências da faculdade? Talvez.

Foi então que uma colega me disse que não podia esquecer da minha mãe. Contra argumentei dizendo que ela não era artista e não tinha como hábito consumir arte, assim como toda a minha família. E a tréplica então, apresentada por ela, foi-me esclarecedora. *“Sua mãe, talvez, não teve acesso à arte, mas isso não significa que ela não seja criativa. Afinal de contas, ela é cozinheira, costureira. Faz várias coisas para ‘se virar’, como você mesmo já disse”*. Realmente. Minha mãe é uma pessoa extremamente criativa. E o convívio com ela me fez ter várias referências.

Falei tanto da influência dela sobre minha formação e, em nenhum momento, por pura desatenção, tinha percebido que o maior exemplo de criatividade que eu tinha — e ainda tenho —, estava bem próximo de mim.

Por isso a segunda definição e, talvez a mais importante, é apresentada a partir de imagens de uma conversa com a pessoa que já foi apresentada nessa dissertação, e que fez — e ainda faz — grandes contribuições para minha formação como gente. E como artista,

professor, e, a partir de agora, documentado neste trabalho, como pesquisador: minha mãe.

Na imagem que será apresentada a seguir, percebe-se *Dona Marlete* afirmando que a criatividade está associada a uma habilidade tida como artística. Posteriormente, elucida a definição trazida pelo site *Hypeness*, a partir da apresentação do conceito através da aplicação no cotidiano. Por fim, prática comum do universo materno, demonstra, gratuitamente, o seu amor. E é retribuída.



**Figura 10:** Diálogo por *whatsapp* (aplicativo de mensagens) com minha mãe. *Prints* de tela de celular.

## Possíveis considerações finais ou viveram felizes para sempre.

### **Quadrilha**

*João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
que não amava ninguém.  
João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história.*

**Carlos Drummond de Andrade**

Na pesquisa acadêmica, objetivamos elucidar temas, gerar novos debates e, como consequência, novas reflexões. Um ciclo. E quando escrevemos, projetamos que esse ciclo se repita com o maior número possível de pessoas.

O que pode ser curioso, nesta pesquisa, é que o meu desejo era, única e exclusivamente, discorrer sobre um assunto que me é tão caro e potente na pesquisa acadêmica e no próprio universo artístico: o exercício de contar histórias na perspectiva de um contador de histórias contemporâneo e ator.

Iniciei essa escrita, então, com ambições pequenas. Não queria ser um gerador de reflexões mil, apenas queria falar. Falar faz parte do ofício, parte de mim. Entretanto, antes mesmo de concluir, essa dissertação adentrou naquele ciclo acadêmico. Pois reverberava, gerando reflexões em minhas práticas como pesquisador-professor-

artista, sobre a arte de narrar e sobre os elementos do teatro que podem auxiliar no seu desenvolvimento. Enquanto a escrevia, descobri inúmeras outras tantas questões que já me tocam.

Conto histórias, na maioria das vezes, esperando um *final feliz*. Anseio por eles – os finais felizes – para poder começar, depois deles, uma nova narrativa. Repetir o ciclo, o rito, com uma história diferente. De repente, me vi aqui, escrevendo essa dissertação. Construindo esse texto que é um lugar único. E que não tem final. Que ironia.

Eu, que tanto questiono o universo acadêmico e que repetidamente afirmo minha dificuldade em manter-me nele, penso que gostaria de pesquisar ainda mais a fundo. Buscar mais referências, construir outros lugares imaginários, outros caminhos teóricos e poéticos. E tenho a certeza de que, seja na Universidade ou fora dela, assim o farei. Talvez esteja dizendo isso apenas no fervor da escrita, não sei. Mas, não posso negar: o desejo de seguir é latente.

E é assim que contradigo minha fala inicial desse capítulo. Se não pretendia gerar novas reflexões, apenas discorrer sobre o assunto, eu mesmo já transformo meus pensamentos a cada leitura que faço desse trabalho.

Quando apresentei os pontos que aproximam o universo teatral da contação de histórias, tentei ser cauteloso para não criar confusões acerca dos espaços que ocupam cada uma dessas Artes. E quando fiz os recortes de pontos, achava que aqueles três apresentados – narrativa, corpo e adereços – dariam conta de tudo o que pensava. Enganei-me. E nunca fui tão feliz por me enganar.

Escrevia o texto que foi apresentado para a banca de qualificação, e já começava a refletir sobre outro aspecto potente. Depois, ao realizar



uma prática com o grupo de estudantes do Curso de Pós-Graduação em Educação – área de concentração: Educação Infantil teve novamente a impressão de que é necessário pensar mais um ponto. O **espaço**.

Primeiro, pensemos que é necessário munir professores e educadores – que são também contadores de histórias, pois eles são o elo entre o educando e o saber. Tiche Vianna Marcia Strazzacappa, no artigo *Teatro na Educação: reinventando mundos*, iniciam suas reflexões falando sobre a importância do professor no processo de educação em Arte:

O professor é um intermédio entre aluno e o conhecimento, assume um papel importante na formação desse indivíduo. O contato do jovem ou adolescente com o conhecimento institucionalizado depende do nível de credibilidade e de confiança que o professor conquista pela coerência de suas atitudes em relação às falas, pois a ação (fazer) pode ser muito mais convincente do que o discurso (falar)! (VIANNA, STRAZZACAPPA; 2012, P.115)

Esse recorte do artigo das autoras serve como ponto de partida na reflexão sobre o espaço. Explico: ter um conhecimento mais amplo sobre a contação de histórias dá ao professor a capacidade de enxergar nessa arte uma potência não só como ferramenta para se alcançar outros objetivos. Estar instrumentalizado e tendo subsídios para pensar a sua própria prática, ajuda educadores a compreender, para além de ferramenta, a contação de histórias como uma arte. E, sendo arte, é tida como um campo de conhecimento rico que merece, deste modo, um

espaço bem definido, em todas as suas esferas. Tanto no aspecto físico como no aspecto tempo ou cênico.

Pensar o espaço onde acontece a contação de histórias é interessante. Acredito que esse seja um ponto que, muitas vezes, passa despercebido. Sobretudo no contexto da contação de histórias como ferramenta. Mas o cuidado com esse elemento se faz necessário, já que o espaço ajuda na criação de uma atmosfera – tanto para a contação de histórias como para o teatro. E, dentro de uma atmosfera, artista e espectador aumentam seu vínculo e tornam o acontecimento um ritual único e ainda mais profundo.

Pensemos na mais simples contação de histórias: a leitura. O livro, por si só, é um lugar. E quando se completa o livro-lugar com o entorno onde está o espectador – um espaço confortável, sem muitos ruídos e numa temperatura agradável, por exemplo – é possível que adentremos ainda mais na história.

O leitor, que assume papel de contador e espectador, munido da história, que também com o entorno onde está inserido se torna um lugar, criam uma atmosfera própria e tornam a experiência ainda mais especial.

Mas para além do leitor solitário, é possível que criemos uma atmosfera ainda mais lúdica, sinérgica e possamos potencializar a experiência, quando preparamos um espaço. Um espaço que aconchegue espectadores e o contador de histórias.

Este trabalho também serve para seguir resistindo dentro de nosso campo. Por isso, reforço: somos uma área de conhecimento complexa, cheia de desdobramentos e possibilidades. E até compreendo

a sua utilização na condição de ferramenta. Pode ser também. Mas deve ser feita sempre com a cautela e sem más intenções.

Quando utilizada dessa forma, deve-se deixar claro aos beneficiados: ocupa esse lugar aqui, nesse recorte no espaço-tempo, apenas por ser uma ciência completa e digna. Somos área de conhecimento. E torço para que essa pesquisa sirva como afirmação disto.

Outro ponto que me deixou intrigado e gerou-me reflexões – mesmo que tardias – foi o entendimento dos participantes da oficina por mim ministrada sobre criatividade. A ideia de que ser criativo é uma característica de alguns escolhidos, como se fosse um dom, estava presente naquele grupo. Depois, na primeira resposta de minha mãe – apresentada anteriormente num *print* de tela de celular – foi associada a apenas artistas. Essa ideia já foi apresentada pela artista e pesquisadora Fayga Ostrower no fim do século passado:

Consideramos a criatividade um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades. As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana, e unicamente o trabalho artístico é qualificado de criativo. Não nos parece correta essa visão de criatividade. (OSTROWER; 1987, p. 5)

Porém, naquela conversa informal e não tão despretensiosa com minha mãe, ela dá um exemplo de ser criativa no seu cotidiano (quando

aproveita legumes e verduras que estão passando do ponto para criar pratos quentes no restaurante onde, vez ou outra, trabalha). E comprova o verdadeiro significado de criatividade, segundo a mesma autora.

O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. (1987)

Trazer o exemplo de minha mãe, informalmente, juntamente com as definições apresentadas pela autora, faz-me refletir sobre a minha própria história aqui narrada: sou constituído por subjetividades e características únicas. E também sou – e fui – rodeado por um entorno criativo. Não só nas experiências com arte na escola durante o ensino básico, a graduação e o mestrado, mas também pelo dia-a-dia ao lado da minha mãe e de suas resoluções diárias de problemas.

Por fim, durante a escrita dessa dissertação, pude não só me testar e me descobrir pesquisador, como também pude me sentir mais seguro ao me afirmar artista. Este trabalho não tinha a pretensão de ser egocêntrico. Entretanto, tudo o que foi apresentado, mesmo já

estivesse em meu caminho em outros tempos, parece agora ser visto de uma perspectiva muito mais palpável.

Em muitos momentos da minha atuação como contador de histórias, me vi inseguro de fazer a transposição dos elementos do teatro para essa prática. Às vezes por acreditar que seria julgado por outros artistas. Outras vezes por acreditar que estaria ultrapassando limites entre uma arte e outra. De qualquer modo, sinto que a pesquisa realizada para este programa de mestrado, me torna um artista mais seguro para experimentações.

Ao realizar contações de histórias, sobretudo após o período de qualificação da pesquisa, ousei-me mais como artista. Utilizo os elementos necessários sem o sentimento de criar confusões sobre cada uma das artes.

Sim, tenho dificuldade de me afirmar artista. Uma falha que pareceu, durante bastante tempo, irreversível. Afirmar-me como artista me parecia ocupar um lugar de pessoa que sabe tudo, entende de tudo. E é claro que ainda não sei de muitas coisas. Entretanto, me conheço muito mais a partir das reflexões que fiz ao longo desse processo e consigo visualizar um caminho coeso que, com certeza, me forma e me assegura: **sou artista**.

E no Brasil, hoje, talvez, ser um pesquisador – artista (não especificarei como contador de histórias por achar mesmo que isso pode ser deslocado para outras práticas de Arte) é estar o tempo todo munido protegido para batalhar pelo espaço e pelos direitos. É entrar, todos os dias, num campo de batalha. Que sorte a minha poder ter este trabalho como escudo. Mais uma proteção, junto com as *benção* em formato de histórias que recebi de minha mãe.

## Referências

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

CARNEIRO NETO, Dib. **Já Somos Grandes: teatro infantil - entrevistas, críticas, debates, balanços & Rumos**. São Paulo: Giostri, 2014.

FALCÃO, Adriana. **Pequeno Dicionário de Palavras ao vento**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2011.

HELIODORA, Barbara. **O Teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de vida e formação**. Rio de Janeiro: EDUFRRN, 2004.

LUZ, Aline de Abreu da. **Contação de Histórias e Teatro no Ensino Fundamental**. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

MATIAS, Lígia Borges. “O valor da narrativa na pós-modernidade”. In: TERNO, Giuliano (org). **A arte de contar histórias: abordagem poética, literária e performática**. 1ª ed. São Paulo: Ícone, 2010. p.71-88.

MATOS, Gislayne Avelar, SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias**. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

OLIVEIRA, Adriano Moraes de; PINTANEL, Elias de Oliveira; RODRIGUES, Maurício da Ros. “Sobre ação vocal”. In: OLIVEIRA, Adriano Moraes de; PINTANEL, Elias de Oliveira (org). **Sobre o teatro na região de Pelotas**: Primeira abordagem de pesquisa. Pelotas: UFPEL – GEPPAC, 2014.

\_\_\_\_\_. “Sobre ação física”. In: OLIVEIRA, Adriano Moraes de; PINTANEL, Elias de Oliveira (org). **Sobre o teatro na região de Pelotas**: Primeira abordagem de pesquisa. Pelotas: UFPEL – GEPPAC, 2014.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre A ARTE de CONTAR HISTÓRIAS**. 3ª ed. Belo Horizonte: Aletria, 2012.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações Editoras, 2013.

SIQUEIRA, G. T. **O Narrador. Considerações sobre a arte de contar histórias na cidade**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP para obtenção do título de Doutor em Artes. São Paulo, 2016

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6ª ed. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

VIANNA, Tiche e STRAZZACAPPA, Marcia. Teatro na educação: reinventando mundos in FERREIRA, Sueli (org): O ensino das artes: construindo caminhos. Campinas, Papirus, 2012.



## **Anexo**

Atestados de colaboração na Especialização em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação- área de concentração: Educação Infantil, nos dias 05 e 12 de junho de 2019.



