

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC – SP

ELAINE CRISTINA GOMES

NARRAÇÃO DE HISTÓRIAS: A PERFORMANCE COMO LEITURA

MESTRADO EM  
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC - SP

SÃO PAULO  
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC – SP

ELAINE CRISTINA GOMES

NARRAÇÃO DE HISTÓRIAS: A PERFORMANCE COMO LEITURA

MESTRADO EM  
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC - SP

SÃO PAULO  
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC – SP

Elaine Cristina Gomes

NARRAÇÃO DE HISTÓRIAS: A PERFORMANCE COMO LEITURA

MESTRADO EM  
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC - SP

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Diana Navas.

São Paulo

2015

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

## **AGRADECIMENTOS**

A arte de contar histórias está presente em minha vida desde a infância. Agradeço por esse cultivo à minha avó materna, Augusta, e ao meu tio-avô, Sebastião, que viveram por muitos e muitos anos, sempre me contando histórias à beira do fogão à lenha.

Embora não tenha conhecido, quero agradecer aos meus avós paternos, Aurélia e João, por incentivarem os seus 12 filhos a contarem histórias.

Ao meu pai, João, que sempre teve muito orgulho em ter uma filha professora e com vontade de estudar. Por toda ajuda física, material e pela riqueza natural em contar tantas histórias. Domingas, minha mãe, que não mediu esforços para incentivar a continuar o mestrado, a superar a distância entre os caminhos da vida em São Paulo. Ao meu irmão, Cristiano e à sua família, com a preciosidade da alegria por meio do João Pedro, lindo sobrinho, inspiração da arte de viver.

À Dionice, amiga eterna, que esteve presente em todos os dias nesse tempo de pesquisa, que me fez continuar, ensinou-me a não desistir e acreditar que tudo é possível, desde que tenhamos coragem. Aos mestres invisíveis e tão presentes, com força, estímulo, coragem e fé, dando proteção, percepção e superação, removendo todos os obstáculos.

Ao Senac São Paulo, especialmente à toda equipe da Unidade Senac Aclimação. São 17 anos acreditando na educação profissional e colaborando com o desenvolvimento do nosso aluno, por meio das linguagens artísticas e da arte de contar histórias. À Silvana Lazari, pela bolsa de estudos autorizada, pela confiança e pelo espaço cedido às histórias, em todos os anos em que foi minha gerente. À Irecê Nabuco de Araújo, pela sequência dessa aprovação, por gerenciar o ensino profissional e a sua equipe com toques de poesia. À Daniela Mendes, coordenadora dos cursos, por concentrar todas as suas forças em nome da educação, acreditando que aprender só é possível com movimento e com ações conjuntas. À Maria Luiza Santomauro, por incentivar

todas as minhas produções artísticas e educacionais. À Maria Emília Vaz Martins, por todo o valor atribuído à arte de contar histórias.

A todos os meus alunos e alunas, que estiveram comigo nesses 24 anos de arte e educação. Quantas histórias, por meio da arte e da literatura! O quanto aprendi e o quanto ainda quero aprender com todos vocês.

À minha orientadora, Profa. Dra. Diana Navas, pela riqueza de ideias, de palavras e de respeito. Mestre emancipadora, que constrói junto com os seus aprendizes, que nos mostra, a cada encontro, o quanto o conhecimento nos dignifica, o quanto a literatura pode nos mostrar os encantos e as possibilidades em perceber o mundo.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, pela generosidade, pelo compartilhar de conhecimentos, pelas considerações tão atentas e precisas. À Profa. Dra. Ana Haddad, pelas colaborações, orientações e energia empregadas na leitura e qualificação da pesquisa.

À Ana Albertina assistente da coordenação do Programa de Literatura e Crítica Literária, da PUC-SP, por solucionar problemas, orientando-nos sempre com disposição e carinho.

Finalizando, agradeço aos amigos que encontrei e aos que reencontrei durante o período de curso na PUC-SP. Aos amigos mestres e doutores, atores em outras universidades, em especial ao Prof. Dr. Wagner Romão, obrigada pela história compartilhada.

À professora-guardiã das palavras Diana Navas

GOMES, Elaine C. **Narração de Histórias: a performance com leitura**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2010. 125p.

## RESUMO

O presente estudo tem por objetivo discutir o papel da performance na narração de histórias. Almeja-se verificar como as diferentes linguagens envolvidas na performance – voz, gestos, sons, figurino – contribuem para a construção de diferentes leituras do texto literário pelo público receptor. A relevância deste tema reside, em especial, no fato de o tema ocupar um lugar ainda pouco explorado nos estudos literários, bem como em possibilitar o estudo da literatura em diálogo com outras formas artísticas. A pesquisa está organizada em três capítulos. No capítulo I, intitulado *A influência dos movimentos artísticos e a tradição oral e escrita na arte de contar histórias*, apresenta-se, inicialmente, o conceito de performance, suas relações diretas com os movimentos futuristas e surrealistas e a performance no contexto contemporâneo. No segundo, *A audiência como coautora e a narrativa em performance a partir do conto A Moça Tecelã, de Marina Colasanti*, discutiremos o papel do espectador diante da performance, ou seja, o processo de recepção do texto literário pelo público. Aqui, apresentamos o corpus de nossa pesquisa – o conto *A moça tecelã*, de Marina Colasanti e sua apropriação pela contadora de histórias. Em *A recepção e prática narrativa*, último capítulo deste estudo, apresentaremos e analisaremos os elementos envolvidos na performance a partir da narração de *A Moça Tecelã*, relacionando as inúmeras hipóteses de aprendizado, de compreensão e interpretação do texto literário suscitados pela performance. A partir da recolha de impressões dos receptores, e tendo como base os estudos de Zumthor – que nos assegura que a performance só acontece naquela atmosfera construída no momento do acontecimento – podemos observar que quando o narrador, a história e a audiência se encontram, a performance possibilita um conjunto de leituras.

**Palavras-chave:** literatura; narração; histórias; performance; arte.



GOMES, Elaine C. **Narrative Stories: reading with performance.** Masters dissertation. Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifical Catholic University of São Paulo, Brazil, 2010. 125p

### **ABSTRACT**

The aim of the present study is to discuss the role of the performance in narrative stories. It seeks to verify how different languages involved in the performance – voice, gestures, sounds, costumes – contribute to the construction of different readings of the literary text by the receiver public. The relevance of this issue lies specially in the fact it stands in a little explored place in literary studies, as well as enabling the study of the literature in dialogs with other artistic forms. The research is organized in three chapters. In chapter I, entitled *The influence of artistic movements and the oral and written tradition in the art of storytelling* presents, initially, the concept of performance, its direct relations with futuristic and surrealistic movements and the performance in the contemporary context. In the second one, *The audience as co-author and the narrative in performance from the tale The Weaver Girl, by Marina Colasanti*, it will be discussed the role of the audience towards the performance, thus, the process of the literary text reception by the audience. Here, it is presented the corpus of the research – the tale *The Weaver Girl*, by Marina Colasanti and its appropriation by the storyteller. In *The reception and narrative practice*, last chapter of this study, it will be presented and analyzed the elements involved in the performance of the narrative *The Weaver Girl*, listing the numerous hypotheses of learning, of comprehension and interpretation of the literary text raised by the performance. From the collection of the impressions of the receiver, having as base the studies of Zumthor – which ensure that the performance only happens in the built atmosphere for that specific moment – it is possible to observe that when the narrator, the story and the audience meet each other, the performance allows a set of readings.

**Keywords:** literature; narration; stories; performance; art.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo I - A influência dos movimentos artísticos e a tradição oral e escrita na arte de contar histórias .....</b>	<b>14</b>
1. <i>Conceito de Performance .....</i>	<i>14</i>
1.1 Influência Futurista .....	18
1.2 Influência Surrealista .....	20
1.3 Performance hoje e os contadores de histórias .....	23
2. <i>O caminho percorrido pela palavra ao longo dos tempos e o papel do narrador.....</i>	<i>31</i>
2.1 O oral e o escrito.....	31
2.2 A performance e a escrita.....	35
2.3 Os dois eixos: o texto e o narrador .....	36
<b>Capítulo II - A audiência como coautora, a performance como leitura e o conto <i>A Moça Tecelã</i>, de Marina Colasanti .....</b>	<b>39</b>
1 <i>A performance como leitura e o papel do espectador-leitor na estética da recepção.....</i>	<i>39</i>
1.1 Como a performance contribui para ampliar os sentidos e (re) significar o texto literário .....	42
1.2 A performance e a narração de histórias .....	44
1.3 Diferentes narradores de histórias geram diferentes performances .....	48
1.4 Marina Colasanti e <i>A Moça Tecelã</i> .....	54
<b>Capítulo III - A recepção e a prática narrativa.....</b>	<b>60</b>
1. <i>O receptor na narração de histórias e as múltiplas leituras.....</i>	<i>60</i>
1.1 Explorando a atuação prática do narrar histórias.....	60
1.2 Apropriando-se do texto.....	78
2. <i>Entre o ouvir e o ler uma história .....</i>	<i>81</i>
2.1 Da pesquisa e os seus resultados .....	83
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>95</b>
<b>Referências .....</b>	<b>98</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>101</b>

## INTRODUÇÃO

Atualmente, percebemos a necessidade de observar a literatura adicionada a outras formas de expressões artísticas e socioculturais, pois é compreendido na contemporaneidade que não é possível conhecermos um objeto de estudo compartimentando-o. Acompanhando o caminho de diversas áreas do conhecimento, podemos constatar que nada existe isoladamente. E no campo literário-artístico não é diferente; muito pelo contrário, cada vez mais as linguagens se (con)fundem, tornando-se cúmplices umas das outras.

Um aspecto ainda pouco explorado nos estudos literários é a teoria da performance. Diante das discussões entre o tradicional e o moderno, percebemos que a performance é o meio que mais fragmenta e, ao mesmo tempo, insere vários movimentos e meios em sua realização. Partindo das narrativas em performance, como se constrói o texto literário, em que lugar está a sua força: na performance do narrador ou na palavra escrita porém oralizada? A audiência prefere ouvir ou ler uma história? O texto estaria mais próximo das pessoas por meio das linguagens empregadas – voz, recursos visuais, música, instrumentos, cores – reunidas em uma performance?

O presente estudo tem como objetivo discutir o papel da performance na narração de histórias. Ao mesmo tempo, almeja desconstruir a ideia, muitas vezes defendida ou, na maioria das vezes, apresentada, de termos a narrativa em performance como a linguagem teatral. O nosso propósito central é discutir a performance do narrador atrelada à força do texto literário, questionando se a performance pode ser concebida como uma forma de leitura sensorial.

Para a realização deste intento, a pesquisa está organizada em três capítulos. No capítulo I, intitulado *A influência dos movimentos artísticos e a tradição oral e escrita na arte de contar histórias*, apresenta-se, inicialmente, o conceito de performance, suas relações diretas com os movimentos futurista e surrealista, e a performance no contexto contemporâneo, haja vista que os movimentos citados são primordiais para o surgimento de tantos outros meios expressivos, como a performance, a body art, o happening etc. Tal contextualização revela-se fundamental para situar o leitor na origem da performance e seus desdobramentos nos contextos artísticos e

contemporâneos, tendo como referencial teórico as considerações de Argan, Chipp e Eco. Ainda neste capítulo, propomos um diálogo reflexivo entre o oral e o escrito, a partir de uma perspectiva cronológica a fim de que possamos compreender essa transição. Aborda-se também dois eixos fundamentais para a narrativa em performance: o texto e o narrador.

No segundo, *A audiência como coautora e a performance como leitura e o conto A Moça Tecelã, de Marina Colasanti*, discutiremos o papel do espectador diante da performance, ou seja, a recepção do texto pelo público. Almeja-se aqui demonstrar como a plateia torna-se coautora do texto, da performance, o que será evidenciado por meio da minha prática profissional de narrar histórias. Apresentamos também o corpus ficcional da pesquisa, o conto *A Moça Tecelã*, da autora Marina Colasanti, e o processo de apropriação desta narrativa pela contadora de histórias. As considerações de Benjamin, Iser e Busatto foram essenciais para a fundamentação das ideias apresentadas.

Em *A recepção e a prática narrativa*, último capítulo deste estudo, apresentamos e analisamos os elementos envolvidos na performance, tendo por base a narração de *A Moça Tecelã*. Almejamos relacionar as inúmeras hipóteses de aprendizado, de compreensão e interpretação do texto literário, contando, aqui, com as reflexões de Machado e Cohen. Neste capítulo, apresentamos ainda as questões elaboradas e respondidas por ouvintes de diferentes faixas etárias e profissões, as quais têm como propósito principal verificar as impressões dos receptores e relacioná-las com os estudos de Paul Zumthor. Intentamos demonstrar como a performance acontece em um momento único, em uma atmosfera permitida e construída no momento do acontecimento, possibilitando diferentes leituras.

## CAPÍTULO I

### A INFLUÊNCIA DOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS E A TRADIÇÃO ORAL E ESCRITA NA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS

#### 1. Conceito de Performance

A palavra performance tem origem na língua francesa antiga: *performance*, de *performer* – *acomplir* – *fazer*, *cumprir*, *conseguir*, *concluir*. Significava também promover alguma tarefa ao sucesso, como é muito citada e utilizada na contemporaneidade em diferentes segmentos profissionais. Em outros percursos, origina-se do latim, prefixo *per* mais *formare*, *ou seja*, *tomar forma*, *dar forma*. No dicionário Aurélio, a palavra performance é formada pelo prefixo *per*, de origem latina, que pode assumir o significado de movimento, por meio, proximidade, intensidade ou totalidade, como *percorrer*, *perdurar*, *perpassar*, *presença*. O dicionário etimológico de Antônio Geraldo da Cunha, por sua vez, define performance como o modo sob o qual uma coisa existe ou se manifesta. Define, ainda, que o termo se refere à materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, assim como o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais.

Essa prática, citada por Cunha, era comum na Idade Média. Quem assim o afirma é o medievalista, romancista e estudioso da voz Paul Zumthor, que reflete em seus estudos acerca da ontologia da performance, relacionando a aproximação entre a vida e a arte.

Podemos considerar, entretanto, que essa prática já acontecia desde os primórdios da civilização. O próprio homem das cavernas, quando representava o real, recriava essa realidade a partir de sua vida diária. Representação encontrada nas paredes das cavernas, que conhecemos por meio da arte rupestre, a performance é, portanto, inerente ao homem, constituindo-se a expressão artística como arte viva. Uma forma de se ver a

arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, que estimula o natural, o espontâneo, a verdade. Segundo Zumthor, no uso mais geral do termo, performance é o modo imediato de um acontecimento oral e gestual.

Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe em relação, a cada momento recriado, do seu ar físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular nessa situação dada. (ZUMTHOR, 2014, p.41)

Na ordem do indizivelmente pessoal, como afirma Zumthor, podemos considerar a peculiaridade de cada etnia por meio da performance, haja vista ela ser algo ímpar de acordo com o país, período cronológico, interesses ou manifestações. Embora muitos afirmem que a performance tenha surgido e seja de domínio do século XX, a retomada da cronologia do tempo, das manifestações humanas em seus tempos pré-históricos, permitem-nos perceber que os praticantes da voz são responsáveis por essa performance implícita no olhar, no tom, no ritmo, nas letras verbalizadas. Zumthor, quando se refere à - performance como presença, recorre aos *griots* que, presentes em alguns países da África, revelam-se como os grandes conselheiros e narradores de histórias, como responsáveis pela tradição oral verbalizada por meio de uma performance corporal, na sua totalidade de gestos, expressões, voz a serviço da história e da recepção. Os trovadores, que em praça pública declamavam seus versos e seus jograis também realizavam essa arte performática, mesmo sem ter essa denominação.

Quanto mais abrimos os campos de pesquisa, mais vamos concordando com a afirmação de Zumthor: a peculiaridade em cada etnia, cultura, pode ser identificada pela presença corporal. Outro exemplo são os *rakugokas*, japoneses que, durante a apresentação, interpretam sozinhos várias personagens em uma história, com o uso das expressões corporais e gestuais, estimulando a imaginação do público. No Brasil, podemos citar os repentistas no nordeste do país, que criam famosas *emboladas*, versos desafiadores para os componentes da dupla formada, os quais são criados na hora da

apresentação, exigindo muita criatividade e rapidez. Essas concepções permitem-nos afirmar que a performance é algo heterogêneo, o que torna muito difícil uma definição precisa, exata. De qualquer forma, entretanto, é visível que a predominância da performance provém das questões culturais e orais de diversos cantos do mundo.

Dessa forma, há uma corrente ancestral da performance que passa pelos princípios que pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisiacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no cabaret do século XIX e na modernidade. (COHEN, 2012, p.41)

No século XX, a arte da performance e a própria palavra tomam força e sentido por meio das manifestações artísticas e dos movimentos de vanguarda na modernidade. Seus primeiros trabalhos começam a aparecer em 1910, o que veio a ser chamado de *performance contemporânea*. Diante dos movimentos, o futurismo inaugura as atividades e ideias organizadas em diversos manifestos. Reunindo pintores, poetas, músicos e artistas das mais variadas linguagens artísticas, o futurismo defendia, como a palavra sugere, o futuro. E com o futuro, a ideia literal de movimento, dando espaço para as engenhocas, as máquinas, tudo que pudesse significar progresso, variações, novidades, expansões. Tudo acontecia muito rapidamente havia a proposta de peças teatrais-sínteses, de trinta segundos, por exemplo. Os saraus, realizados em plena praça pública, reuniam as diversidades culturais, e os questionamentos sociais e artísticos ocorriam por meio das palavras.

Em 1916, entretanto, no percurso da história da arte e de seus períodos, é que a performance toma força com o movimento dadaísta. Marcel Duchamp's é o grande nome do Dadá, nome dado pelos integrantes do movimento, escolhido ao acaso em um momento de procura de palavras em um dicionário. E quando o grupo de artistas se depara com a palavra Dadá, que significa "cachorrinho" em francês, é inaugurado o movimento. Embora pouco importasse a significação do nome ou sua relação com as obras propostas pelos vanguardistas, o que importava era justamente o que estava se abrindo naquele momento: a arte conceitual. Duchamp's, como o grande artista desse

período, questiona a arte e os seus padrões até então apresentados e valorizados principalmente pela elite burguesa. Duchamp's repensa a arte como conceito e não como técnica ou habilidade, execução pelo artista. As molduras não existem mais, as esculturas não possuem mais pedestais, e o ready-made (objetos prontos) chega com toda sua força, principalmente quando Duchamp's vai para Nova York que, após a segunda guerra mundial, torna-se o palco das artes e dos grandes movimentos, lugar até então ocupado pela Europa.

É preciso dizer que a performance, no dadaísmo, tem como personagens principais a dança e a encenação apresentadas de formas bem diferentes do que então a sociedade europeia estava acostumada. Na linha da história, é no movimento surrealista que as experiências cênicas começam a acontecer em edifícios, nas ruas, nas longas caminhadas, movimento propiciado também pelas questões sociais, ideológicas e artísticas. E a partir da década de 60, vai dar origem ao *happening*, cuja tradução literal é acontecimento, ocorrência, evento.

Torna-se necessário, aqui, contextualizar que o eixo central que conduziu o surgimento da performance como arte se desloca para a América com a fundação, em 1936, na Carolina do Norte, da *Black Mountain College*. A instituição tinha como objetivo a experimentação nas artes e a incorporação das vivências europeias. Grande parte dos professores da Bauhaus<sup>1</sup> se transfere para lá, constituindo-se a Bauhaus como primeira instituição de arte a organizar oficinas de performance. Como já dissemos, o indizível na performance é peculiar aos seus manifestos em diferentes países e, na Inglaterra, não foi diferente. Na origem inglesa, performance significa realização, feito, façanha ou desempenho. Vem do verbo "*to perform*", utilizada no contexto de exposições em público. A performance, a partir do happening, segue seu caminho, fazendo parte, integrando outros movimentos também artísticos: action painting, body art, teatro ritual, teatro dialético e as novas

---

<sup>1</sup> A *Staatliches-Bauhaus* foi uma escola de arquitetura e de vanguardas artísticas na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado de modernismo arquitetônico, sendo a primeira escola de design do mundo.



percepções de dança. Já a *performance art* é o nome dado pelos norteamericanos, incluindo conceitos mais sofisticados de arte e tecnologia.

No Brasil, a performance reúne experiências como as já citadas, bem como eventos mais rudimentares. Neste aspecto, é importante ressaltar artistas pioneiros da arte da performance brasileira: Flavio de Carvalho, no teatro, Helio Oiticica e Ligia Clark, nas artes visuais. O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, que tem como objetivo libertar o homem de sua solidez e a arte dos lugares comuns. Performance, revela-se, assim, como a arte de intervenção modificadora, como necessidade que tem por intenção primordial causar uma transformação no receptor.

No caminho dos movimentos de transformação e provocação estética ao nosso receptor, fazendo parte das vanguardas artísticas, as quais afirmam a arte da performance como meio artístico, está também o futurismo, movimento que será apresentado, de forma mais detalhada.

### **1.1 Influência Futurista**

O poeta bilíngue e diretor de revista F.T. Marinetti, responsável pela controversa revista literária *Poesia* (Milão), em 20 de fevereiro de 1909, anunciou o movimento do futurismo na primeira página do jornal parisiense *Le Figaro*. Essa expressão *futurismo* provocou a imaginação de escritores e artistas de todo o mundo. Também atraiu a atenção de muita gente a insistência de Marinetti para que o artista desse as costas para o passado e as convenções, e se dedicasse à vida agitada, barulhenta da nascente cidade industrial. Um grupo de pintores se reuniu com poetas em volta de Marinetti para definir as implicações desse manifesto nas artes visuais.

No primeiro momento, publicaram o “Manifesto dos Pintores Futuristas”, em fevereiro de 1910. A partir desse momento, nomes importantes para a poesia e artes visuais foram se juntando a Marinetti, formando um grupo coeso, denominado de “Futuristas”. Importante é ressaltar que, erroneamente, na

pintura o futurismo foi considerado como uma derivação do cubismo, mas, na realidade, suas raízes, bem como suas metas, eram muito diferentes. O futurismo se aproxima muito mais da pintura alemã, do movimento que acabou tendo o nome de expressionismo. A confusão em nomear sua origem é decorrente da leitura dos artistas franceses do “Manifesto”. Mesmo assim, a confusão se estende, uma vez que vários artistas do futurismo pertenciam ao movimento cubista. Depois de muitas pesquisas, leituras e reuniões, declaram que a semelhança é superficial, visto tanto o objetivo como o efeito de sua pintura serem diferentes.

Os poetas acompanharam o ritmo dos pintores e, em 1912, Marinetti publicou sua teoria da poesia “palavra livre”, como se as palavras pudessem ter vida própria, aparecendo de repente dentro de uma pintura, evocando sons e associações extrapictóricas. Seguiram publicando manifestos para a música, com experimentos instrumentais. Exemplo disso foi uma bateria de máquinas barulhentas, intitulada “A Arte dos Barulhos”, em março de 1913. Outros grupos realizaram experiências com a fotografia e com o cinema. Peças de teatro foram encenadas, anunciando para muitos o chocante e compulsivo, a atividade posterior ao movimento dadaísta. A arquitetura também promulgou o seu manifesto em 1914, com o jovem arquiteto Antonio Sant’Elia, que republicou suas propostas arquitetônicas, seus projetos extraordinários, os quais serviram de inspiração para muitos jovens arquitetos e para a arquitetura futurista.

O princípio futurista do “dinamismo” tinha como norte o meio expressivo: a importância dos pintores sobre o processo mais do que sobre o resultado ou sobre as coisas. Nesse período, o nome mais citado é o de Henri Bergson, em virtude de sua ênfase na intuição e sua brilhante capacidade de sintetizar as múltiplas experiências dos sentidos e da memória, no mesmo instante, transformando em coerência a simultaneidade dos vários movimentos em outros movimentos posteriores, como o surrealismo. Uma das citações do “Manifesto Técnico, 11 de abril de 1910” afirma que o anseio pela verdade dos futuristas já não podia ser escondido pela *forma* ou *cor* tradicionais. O gesto não poderia ser um momento parado; a sensação dinâmica do gesto poderia

ser eternizada, uma vez que tudo corre - tudo se move e volta rapidamente. Uma figura nunca se apresenta estável diante de nós, mas aparece e desaparece inconstantemente: “para pintar uma figura, não é necessário fazê-la: basta criar sua atmosfera” (Pintura Futurista: manifesto técnico, 1914).

Nesse contexto, podemos pensar que a performance surge nesse instante do acontecimento, o qual os futuristas vão acentuar com convicção em seus experimentos. O movimento, os gestos, a sensação que a obra de arte pode provocar ou propor, depende daquilo que somos, experimentamos, vivenciamos ou lembramos. Nada está definitivamente pronto; o que realmente importa é mostrar a sua força, seja por meio da pintura, dos objetos, dos gestos, das peças teatrais, fundindo assim a peça de arte com a alma do espectador. Ainda seguindo na linha do manifesto e atribuindo a força da performance na arte moderna a partir do futurismo, seus representantes irão nos assegurar que o público também deve ser convencido e, para tanto, deve-se esquecer totalmente a cultura intelectual, haja vista que o objetivo não é assimilar a obra de arte, como algo que precisa de explicações, mas se entregar de corpo e alma. Neste aspecto, é nítida a influência futurista no movimento que a performance revela: o movimento que muda as formas, ressaltando o repertório do público, que também pode mudar as formas a partir de sua percepção em relação ao que está sendo apresentado. Isso porque o futurismo, assim como a performance, provocarão reações e sensações, não entregando “a coisa” pronta. Ao contrário, solicitam ao público que construa junto com o artista e que, ao mesmo tempo, participe da obra de arte, com a força da sua individualidade e do seu próprio movimento.

## **1.2 Influência Surrealista**

Assim como discutido no futurismo, algumas correntes irão defender o elo estabelecido entre o dadaísmo e o surrealismo; outras vão garantir que o surrealismo é produto de uma mentalidade própria da época. Duchamp's defende o dadaísmo e assegura que ele jamais teria aderido ao surrealismo. O

movimento vai reunir diversos literatos e artistas, entre eles Breton, médico psiquiatra e estudioso de Freud, cuja teoria possibilitou uma extensa pesquisa em relação à psiquê humana. Estamos aqui mencionando meados de 1917, época em que as pesquisas seguem focando o inconsciente que, até então, acredita-se pensar por imagens. Considerando que a arte formula imagens, este é visto, então, como o meio perfeito para trazer à tona os conteúdos profundos do inconsciente. O Manifesto Surrealista é de 1924 e, em 1928, Breton publica *Le Surréalisme et La peinture*, tratando da estética surrealista. Breton continuaria afirmando que o inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada pela arte, mas, devido à familiaridade com as imagens, a própria dimensão da arte.

A arte, pois, não é a representação, e sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos. Tal como na teoria e na terapia psicanalíticas, na arte é de extrema importância a experiência onírica, na qual coisas que se afiguram distintas e não-relacionadas para a consciência revelam-se interligadas por relações tanto mais sólidas quanto mais ilógicas e incriticáveis. A relação da arte-inconsciente não exclui a totalidade da história da arte, mas considera-a de uma nova perspectiva: em favor da imagem inconsciente, tentar-se-á desacreditar a forma, entendida como reapresentação de uma realidade da qual se tem consciência. (ARGAN, 1992, p.360)

Considerando a representação por meio da performance, podemos atribuir ao surrealismo muitas influências no campo da representação das imagens. Argan (1992) menciona a forma como a reapresentação da realidade e o surrealismo se apropriam da espontaneidade dadaísta, seja na fotografia ou no cinema, na produção de objetos de “funcionamento simbólico”, distanciados de seus significados habituais, como quem narra as coisas mais incríveis da maneira mais normal e aparentemente objetiva. Entre tantos nomes importantes para o movimento surrealista, podemos destacar o mais surrealista dos pintores, Max Ernst (1891-1976), que aprofunda a crítica em relação à forma como representação, atrelando a interpretação da realidade ao procedimento e ao estilo.

A operação é mecânica, mas o dinamismo da ação é suficiente para ativar a imaginação, que na impressão gráfica vê algo muito diferente do simples decalque de um objeto real. Assim se determina um processo de estímulo à imaginação, que ultrapassa a mera transcrição automática do imaginado. Observou-se com razão, que em Ernst, não é o sonho que cria a imagem, e sim o inverso: a imagem se desenvolve no quadro por meio de um jogo complexo de associações alógicas. O próprio artista afirma assistir ao processo “como espectador”; não pinta o sonhado, sonha pintando. (ARGAN, 1992, p.361)

A performance também estabelece terra firme na desconstrução do sentido figurado, representado pelos principais artistas do movimento surrealista. Uma vez que estamos no mundo moderno, não são os mitos “perigosos”, mas os conceitos. O conceito que propõe aos cidadãos reflexões e questionamentos, exigindo a participação ativa nos acontecimentos mundiais e sociais.

É por essa via que o surrealismo também vai se introduzir nos desenhos de Picasso, sempre acidamente crítico em relação à sociedade de sua época. Picasso deixa claro em suas obras seu interesse pela humanidade mais do que pela natureza. Sua exploração conceitual é indistinta do inconsciente, a qual não é de ninguém, mas pertence a todos. Sendo assim, não é casual que Jung, o teórico do inconsciente coletivo, tenha redigido ensaios sobre Picasso. Jung reconhece a contribuição de sua produção para a nova teoria pós-freudiana, fundamental para a interpretação do drama do século XX. É notório que não existiria o Picasso surrealista sem o Picasso cubista, mas sem o Picasso surrealista tão próximo da humanidade, não existiria o artista histórico-político de *Guernica*, de *Massacre na Coréia*, das alegorias da *Guerra e da Paz*.

Assim como ocorre com artistas do movimento surrealista, os meios em que os conceitos iam sendo apresentados também foram determinantes para a compreensão e participação do espectador. Não só no que concerne à performance, como estamos abordando, mas também as contribuições estéticas por meio das instalações artísticas, da vídeo-arte, do objeto de arte, assemblage, dança, música, cinema, site-specific, que provocam o público a olhar e participar das obras e manifestos apresentados, tornando-os coautores

do espaço físico, do tempo em diversos contextos: sociais, econômicos, históricos, culturais e artísticos.

### 1.3 Performance hoje e os contadores de histórias

A maioria das definições de performance enfatizam a natureza do meio, oral e gestual. Mas, como assegura Zumthor, aplicar nos estudos literários as percepções literárias, num corpo vivo, provoca um problema de método de elocução crítica. Como associar o espaço, o corpo e o tempo em relação à performance, partindo de todos os estudos e manifestações performáticas a partir da linha cronológica das artes visuais e do campo da tradição oral no campo literário?

Podemos pensar no corpo, que é o corpo do *performer* (aquele que realiza a performance), mas também no corpo do leitor de “literatura”. Teríamos que considerar, assim, a voz como ponto principal desse corpo, tais como nas transmissões orais da poesia, considerando o efeito da voz não somente nela mesma, mas em sua qualidade de emanção do corpo, como a representação da forma por meio do som.

No começo dos anos 1930, eu fazia meus estudos secundários. Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint – Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebemos dessas canções? (ZUMTHOR, 2014, p.32)

A visão de Zumthor, ao relatar as canções que ouvia e que faziam com que ele quase perdesse o seu trem, está relacionada ao seu envolvimento com a performance dos cantores, que fazia com que ele não percebesse mais nada além das sensações daquele momento. Ele mesmo continua relatando que enquanto uns continuavam cantando, outros distribuía o texto, que era vendido em folhas soltas. Mas não era o texto que lhe conquistava, e sim o jogo. Havia um jogo que se percebia no barulho das ruas, nos sorrisos das meninas que saíam das lojas, na cantoria de quem vendia os folhetos, mas

também de quem cantava; existia ainda a beleza do céu de Paris, no começo de inverno. Toda essa atmosfera criada e sentida fazia parte da canção. Mesmo insistindo em comprar o texto, conta Zumthor, na tentativa de poder levar consigo todas essas sensações, como se a canção do texto fosse responsável por tudo aquilo, sua leitura não ressuscitava nada. Foi, então, que começou a cantar de memória a melodia.

A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha percebido, sem ter a possibilidade intelectual era, no sentido pleno da palavra uma "forma": não fixa, nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala de contos, de Zielform: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. (ZUMTHOR, 2014, p.33)

Em oposição à ideia de forma como algo pronto, Zumthor, sessenta anos depois, pode compreender o que sempre buscou - depois das suas experiências pelas ruas de Paris, - em que lugar na sua vida havia ficado aquele prazer sentido. Para isso, recorreu em alguns momentos de saudade à literatura. A forma da canção do camelô de canções, que ao passar dos anos o estudioso pode decompor, analisar segundo todas as regras do texto, se reduziu a um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, segundo ele, no instante em que o discurso é vivido, ele nega a existência da forma. Essa forma, com tal efeito perceptivo, só existe na performance, naquele instante em que tudo acontece.

Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dansein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2014, p.34)

A performance não é simplesmente um meio de comunicação; quando comunica, ela marca o momento. É o conhecimento daquilo que se transmite naquele instante do acontecimento e, quando este acontece, também modifica

o conhecimento já pré-concebido, como se transformasse aquilo tido como razão ou mesmo já conhecido. É o saber-ser mencionado por Zumthor. A posição do seu corpo no ato da leitura, por exemplo, é determinada pela percepção. A sua pulsação pode ser alterada com uma leitura dentro do seu próprio quarto, ou ainda, você pode sair dançando, sem ouvir literalmente a música, mas a sua ação poética dentro do texto o faz dançar. “A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda”. (ZUMTHOR, 2014, p. 36)

A performance não apenas se liga ao corpo, mas pelo corpo ao espaço, valorizando a noção de teatralidade, sem explorar todas as linhas teatrais, que chegaram bem antes da performance como arte. O corpo presentificado por meio da voz, do gesto, tempo e espaço. Assim percebida, a performance se torna um conjunto de leituras e de manifestações poético-visuais.

A performance é um jogo, um desdobramento do ato e de seus atores. Uma ponte que liga a voz ao gesto: como a voz projeta o corpo no espaço da performance e tende a conquistá-lo, capturando o seu movimento. A pronúncia da palavra não existe como ocorre com a palavra escrita, em um contexto puramente verbal, mas participa de um processo mais amplo em sua totalidade, promovendo o envolvimento dos corpos de seus participantes, sejam eles atores ou público. Por meio de outras pesquisas, Brecht<sup>2</sup> criou para o seu trabalho a noção de *gestus*, desenvolvendo o jogo físico do ator, uma certa maneira de dizer o texto e, ao mesmo tempo, o locutor verbalizar a sua crítica em relação ao próprio texto que acabou de narrar. O então *gestus* mostra que uma atitude corporal encontra sua resposta numa inflexão de voz e “auto-diálogo”. O gesto tem a capacidade de simbolizar essa virtude expansiva das palavras.

---

<sup>2</sup> **Eugen Berthold Friedrich Brecht** foi um destacado dramaturgo, poeta alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido.



Do texto, a voz em performance extrai a obra. Ela se subordina a esse fim, funcionalizando todos os elementos aptos a carregar, ampliar, indicar sua autoridade, sua ação, sua intenção persuasiva. Usa o próprio silêncio que ela motiva e o torna significativo. (ZUMTHOR, 1993, p. 220)

A forma é o olhar do outro. Toda forma é um rosto que nos olha, o que se torna uma forma quando está mergulhada na dimensão do diálogo. Nesse aspecto, podemos perguntar: o que é uma forma relacional? Em quais lugares a performance está inserida na era contemporânea?

Para entendermos a contemporaneidade, precisamos pensar, inicialmente, qual caminho o homem, em suas manifestações, esteve trilhando no decorrer de todos esses séculos. Pierre Lévy (1993) vai chamar nossa atenção para esse paralelo na linha da história: no começo, o homem das cavernas precisava de uma única pessoa para se comunicar, o que ainda podia ser feito também por meio das pinturas, sons silábicos, gestos etc. Na modernidade, com o advento da televisão, uma pessoa, por meio da TV, falava para muitas pessoas, como o grande detentor do conhecimento, da notícia. Na contemporaneidade, entretanto, com a chegada da internet, todos estão falando, dando a sua opinião, promovendo a notícia em qualquer tempo, a qualquer momento (LÉVY, 1993, p.87). Tudo se torna muito rápido e a própria palavra movimento já deixou de ter sua força assim como era na pré-modernidade, quando o futuro prenunciava sua existência, suas ideias e provocações.

A partir desse contexto, no final dos anos 60, surgiu um meio chamado *body art*, que tem como ponto de partida a redescoberta e ressignificação do corpo. A vivência é o que importa e não mais apenas a contemplação desse corpo, mas toda a sua experimentação artística no espaço. A verdadeira manifestação estaria localizada no processo e não no seu fim. Podemos contextualizar o *meio* como o instrumento pelo qual a arte se concretiza. Neste sentido, a *performance* seria um meio. Os *meios* mais tradicionais são: a pintura, o desenho, a gravura, a escultura. Entretanto, é no século XX que inúmeras

técnicas vão surgir, tais como invenções fotográficas, o cinema, vídeo, computador, instalações. Todas irão e poderão dialogar com as tradicionais, dando origem a outras possibilidades de meios expressivos, como o teatro e a literatura.

Todos os recursos da tecnologia, principalmente os oferecidos por programas especiais de computador, ou um livro, um filme, um outdoor, uma luz, um objeto industrial, elementos da natureza, um banquete, uma ligação telefônica, um anúncio no jornal, um conjunto dessas e outras coisas; qualquer meio pode servir para expressar uma ideia e dar corpo a uma obra. (COSTA, 2004, p.50)

Na *body art*, o artista se torna ao mesmo tempo criador e criatura, transformando o seu corpo no espaço de experimentações estéticas. A *body art* nasceu de um grupo de artistas vienenses, que realizavam rituais ao som de Mozart, embora tenha antecessores nas vivências com Yves Klein na obra *Pincéis Vivos*, por exemplo. A *body art* e seus artistas propõe a recusa da realidade em prol das emoções no instante do processo de elaboração da obra a ser composta e apresentada. Podemos dizer que a *body art* é um *meio* diretamente ligado á outro *meio* que é a *performance*. Dessa forma, podemos mais uma vez afirmar que a *performance* está ligada á um conjunto de outras leituras, sejam elas escritas ou corporais. A escrita, salvo exceções, constitui-se por um contágio corporal a partir da voz. Como afirmou Zumthor (1993), isso tornou difícil esclarecer a confusão institucionalizada, no fim da Idade Média, entre os termos ator e autor.

Nas veredas da estética relacional e dos movimentos, a *performance* também faz parte das grandes possibilidades de comunicação interativas na contemporaneidade. E com o advento das redes comunicacionais, como menciona Lévy, a *performance* de que estamos tratando como meio artístico tornou-se uma constante prática que ultrapassa amplamente o domínio exclusivo das artes. O meio que mencionamos como sendo a *performance* - pintura, escultura, cinema, dança etc, - parte do princípio de que o meio é o veículo pelo qual a arte se concretiza. Arlindo Machado afirma que “[...] a história da arte não é apenas a história das ideias estéticas (...) mas também e

sobretudo a história dos meios que nos permitem dar expressão a essas ideias”.(1993, p. 42)

Os espaços de reflexão e atuação, um lugar que apontava para o conceito, ou então, delimitava o campo de intervenção do receptor na obra de arte, partindo das rupturas apontadas por Marcel Duchamp's no dadaísmo, hoje modificaram-se. Podemos observar a consistência dessas linguagens em uma cultura interativa, apresentando a transitividade do objeto cultural a ser explorado, ultrapassando largamente o domínio exclusivo da arte, ampliando cada vez mais o conjunto dos vetores de comunicação.

Para Bourriaud, o surgimento de novas técnicas como a internet, a multimídia, sinalizam um desejo coletivo de criar espaços de convívio e novos tipos de contatos. Logo, a performance atuaria com ênfase na “sociedade do espetáculo” (2009, p.36). A busca constante pelo movimento, ligada ao marketing e à propaganda, na espetacularização que se cria, leva-nos a perceber que a performance não estaria em lugar melhor, levando-se em conta, no que se refere à propaganda, que até mesmo os carros possuem a melhor performance, ou que buscamos a excelente performance na entrevista de emprego. A palavra está presente em diversos espaços e contextos, para além de sua origem ou proposta artística como meio de expressão. A proposta está no espetáculo, muito mais do que na palavra e o que esta representa. Em tempos recentes, a performance é uma forma de arte difícil de definir, mas se relaciona com as questões e provocações estéticas que, como já mencionamos, vão além da arte.

O performer geralmente é um artista plástico e a performance pode se realizar por meio de gestos intimistas ou em uma grande apresentação de cunho teatral. Sua duração pode variar de alguns minutos até mesmo a várias horas. Pode também acontecer em um único momento, como na abertura de uma exposição, ou repetir-se em inúmeras ocasiões, realizando-se com ou sem roteiros; pode ser improvisada ou ensaiada por meses. A performance não deixa de ser, como na sua essência, um trabalho de arte, diante de uma plateia viva, embora também possa acontecer relacionada com outros meios. Assim

vamos abrindo caminhos para as performances literárias, como a performance pode ser compreendida como leitura, abordando essa possibilidade por meio das narrações de histórias.

O ato de contar histórias implica o que vamos aqui denominar como eixos de narrativas. O primeiro deles seria o narrador. Como a performance pode contribuir para ampliar os sentidos e significar o texto literário por meio desse narrador?

Conforme discutido, desde os primórdios da nossa história humana, o homem está representando o seu cotidiano por meio de signos ou símbolos. A história foi mostrando inúmeras manifestações, sejam elas artísticas ou sociais. A presença do narrador sempre foi pronunciada, sendo válido aqui observar que o narrador mencionado também está na figura de um líder, diretor, artista, o que demonstra que sempre existiu um narrador para as histórias e para os acontecimentos.

Contar histórias é diferente de encenar a história como nas peças teatrais. O ato de narrar está mais ligado à performance do que à encenação teatral, diferente do que a maioria das plateias acredita, e como também uma grande parcela dos próprios contadores de histórias se apresentam. Os recursos de várias linguagens artísticas e comunicacionais estão presentes em uma apresentação; no entanto não são elas que caracterizam a narrativa, mas sim o conjunto de todas elas. Sendo assim, a narrativa em performance deve potencializar o texto, a história a ser contada e, aqui, está o nosso segundo eixo: a história.

No teatro buscamos o gesto exato de cada personagem, sua voz, seu pensamento, de tal maneira que ele se apresente inteiro para quem esteja assistindo. Na narrativa este personagem será concebido pelo ouvinte por meio dos elementos oferecidos pelo narrador; muitas vezes não mais que meia dúzia de palavras, as quais fornecem elementos suficientes para que a personagem crie vida na imaginação do ouvinte. (BUSATTO, 2003, p.74)

A história escolhida pelo narrador fará com que este passe por todas as cenas desse texto, sinta as emoções e sensações de cada lugar proposto pelo autor. Como dito por Busatto, o contador não irá encenar a história, mas fará a

sua performance como manifestação artística que reunirá gestos, olhares, entonação e modulação de voz, inserindo ou não um recurso visual para mediar esse caminho percorrido durante o texto contado. Percorrer outras linguagens artísticas está justamente ligado ao que cada história pede, o que a história me conta e o que “eu” conto para ela. É como uma troca, um diálogo entre história e narrador.

Podemos inserir, nesse momento, então, o terceiro eixo, a audiência. Como está o espectador no momento da narrativa em performance, qual o lugar da plateia nesse instante? Apesar de normalmente realizada em grandes grupos, o que se observa é que a narração é individual e pessoal, independente da idade que se apresente, cada pessoa terá naquele momento a sua história de vida como repertório para imaginar e recriar a história ouvida. É como se tudo que tivéssemos absorvido de nossas experiências fosse sendo “guardado” em alguma mala invisível e, nesse momento, o momento da história, quando é pedido para criarmos, fôssemos até nossa mala de grandes guardados e “pegássemos” a imagem. Nesse instante de segundos, o ato de ouvir histórias se torna libertador, porque não existe certo ou errado, a imagem certa ou criada determinada pelo narrador, mas existe a sua imagem. Nesse momento, a audiência, o público, torna-se coautor da história, juntamente com todos da plateia ou junto com o narrador. É essa potência que dá ao texto toda a sua magia, o seu encantamento, justamente porque valoriza as experiências de cada indivíduo, independente da sua idade, condição social, lugar onde nasceu, bastando unicamente as suas vivências e a sua imaginação.

Ao relatar como foi a experiência de ouvir um determinado conto, cada pessoa mostra que ouviu “um” conto, o seu. Algumas coisas chamaram sua atenção, outras não. Às vezes ela é a personagem e vive com ele suas aventuras, uma pessoa observa o cenário como alguém que vê de fora o desenrolar da trama, outra pessoa se emociona e uma outra, ainda, se pergunta sobre a adequação de tal ou qual episódio e assim por diante. O que importa é que o conto estabelece uma conversa entre sua forma objetiva, a narrativa, e as ressonâncias subjetivas que desencadeia, produzindo um determinado efeito particular sobre cada ouvinte. (MACHADO, 2004, p.24)

Uma vez que o contador de histórias não interpreta o que o autor “quis dizer”, ele faz uma releitura do texto literário e, assim, a criação de um novo

trabalho artístico vai surgindo. O narrador faz sua leitura e quem o assiste, por sua vez, faz sua leitura da releitura. Sendo assim, diferentes contadores geram diferentes performances, recorrendo ao texto oral ou escrito.

## **2. O caminho percorrido pela palavra ao longo dos tempos e o papel do narrador**

### **2.1 O oral e o escrito**

A origem da palavra oralidade continua nos conduzindo pelo caminho que estamos percorrendo por meio da performance, dos movimentos artísticos e suas relações com outras manifestações culturais e sociais. Oralidade é uma palavra derivada de *oral*, adjetivo relativo à boca, que pertence à boca. Feito ou dito de viva voz, ou seja, transmitido de boca em boca. Podemos atribuir à oralidade a transmissão dos conhecimentos armazenados na memória humana antes do surgimento da escrita.

Por muitos séculos, a oralidade foi o principal meio de comunicação dos homens. Uma era em que os anciões eram os mais sábios, justamente por viverem mais e, assim, acumularem experiências devido aos anos vividos. A memória auditiva e visual eram os recursos de que dispunham as culturas orais para a permanência do conhecimento e garantia da herança cultural para as gerações posteriores. Muitas culturas irão, aliás, entregar sua identidade cultural nas mãos de contadores de histórias ou cantores, até mesmo outros tipos de arautos, sob a guarda de pessoas que possuíam tal memória do povo e de seus acontecimentos.

Na África Central, por exemplo, este papel era desempenhado pelos *griots*<sup>3</sup>, contadores de histórias que narravam de aldeia em aldeia os ensinamentos adquiridos em audição de seus ancestrais ou por seus mestres. Podemos classificar essa oralidade como primária, ou seja, como aquela que não é

---

<sup>3</sup> Os **griots**, jali ou jeli de origem francesa, são contadores de histórias, vivem hoje em muitos lugares da África Ocidental, incluindo Mali, Gâmbia e Senegal. A palavra poderá derivar da transliteração para o francês “guiriot” (BUSATTO, 2003).

influenciada por nenhuma forma escrita. Nela, a palavra tem como função a gestão da memória social, a lembrança e vivências sensoriais dos indivíduos. Outra característica dessa oralidade primária é não deixar resíduos táteis, o que nos diz que uma sociedade oral se baseia exclusivamente na memória humana. A oralidade primária não irá conter nenhum tipo de equipamento para armazenar ou recuperar a memória de informações. Comparando com o que podemos caracterizar de oralidade secundária, segundo Lévy (1993), ainda que tenhamos uma grande diversidade técnica nas últimas décadas, há uma persistência dessa oralidade primária nas sociedades modernas, visto que as representações e maneiras de ser ainda são transmitidas oralmente, independentemente da escrita e dos meios de comunicação eletrônicos.

Presente em todas as civilizações de todos os tempos, a arte da narrativa é uma das mais antigas práticas do homem. Desde o surgimento da linguagem, essencial para a cooperação e a sobrevivência dos primeiros grupos de caçadores e coletores, é provável que já houvesse algum tipo de relato, uma troca de informações ao menos possivelmente fazendo uso não só da palavra como de outros sons, gestos e mímica. (MEREGE, 2010, p.16)

Em muitas culturas, havia pessoas preparadas para passar adiante não só histórias de suas vivências, mas também ensinamentos do dia-a-dia, cantos sagrados, genealogia de reis e rainhas, a história dos seus heróis, enfim, tudo o que pudesse perpetuar a história daquele povo. Embora em muitas sociedades fosse praticamente obrigatório esse narrador estar na pessoa de um homem, as mulheres detiveram esse histórico de narradoras de histórias. No ocidente, eram as mulheres mais velhas encarregadas desse ofício, consideradas como guardiãs dessa memória familiar ou ainda mesmo tribal. Dependendo da sua cultura ou sociedade eram denominadas sábias, bruxas ou simples alcoviteiras. Mas, de qualquer forma, eram elas as detentoras do saber tradicional popular e continuariam a transmiti-los, ainda que muitas vezes contra os interesses dominantes, em cada cultura ou enfrentando a cultura oficial letrada. Essas “velhas narradoras” são frequentes também nos contos orientais e na literatura europeia da Idade Média.

Paul Zumthor nos apresenta outros “detentores” dessa oralidade: os oradores, menestrelis e os trovadores, em meados do século XIV, na Península Ibérica, mais propriamente no sudoeste da Europa. Pode-se afirmar que, por todos os povos, as histórias começaram a se disseminar além do seu continente ou país de origem. Existem, inclusive, algumas teorias para explicar essa difusão. Segundo Campbell (1998), as histórias seriam transmitidas por meio das fronteiras, do contato estabelecido entre povos com diferentes costumes e, tal como nos dias atuais, apropriação de culturas diversas, o que alguns antropólogos irão chamar de aculturação, ou seja, a mistura de culturas.

A voz ritual é pronunciada segundo as formas de linguagem particulares, num tom que pode ser o do canto determinado, num espaço-tempo, que é o dos deuses, a palavra secreta e imperativa que permite ao grupo viver, ocupar o espaço de sua assembleia. (ZUMTHOR, 2010, p.99)

A oralidade e a performance sempre estiveram indiretamente ligadas. Mesmo a performance não tendo esse nome na Grécia antiga, por exemplo, podemos dizer que o teatro, que antecede a performance, já estava presente na vida dos gregos e de seus ancestrais (e por que não dizer dos deuses?). A tradição oral na Grécia antiga era de extrema importância no ensino da arte da retórica, ou seja, a divina arte de falar em público. Os sofistas<sup>4</sup> da Grécia do século V afirmavam que a retórica, a arte de falar bem, era o princípio fundamental para demonstrar a capacidade do orador em desenvolver bons argumentos e conhecimentos. Além do poder da retórica, ainda na Grécia antiga, a transmissão de um texto pela voz supunha a presença física simultânea daquele que a escutava, o que implicava uma ligação concreta, uma imediatividade, uma troca corporal: olhares e gestos (ZUMTHOR, 2010).

Na cronologia da história, na linha do tempo traçada, poderíamos encontrar infinitudes de pesquisas, relatos, teses contextualizando e conceituando toda a trajetória, origem e desenvolvimento da escrita por tantas culturas espalhadas pelos continentes. Mas fixemos na oralidade e na escritura: a discussão em

---

<sup>4</sup> A palavra sofista, do grego sophistes, deriva das palavras sophia ou sophos, que significam sabedoria ou sábio, originalmente usada para descrever a experiência em um conhecimento ou ofício.



pauta é justamente a presença do escrito, a origem da escritura, a qual seria destinada a um fim, a leitura. Na oralidade, todos os textos estavam na cabeça do orador; com a chegada da escritura, esse mesmo orador ditava as palavras para o escriba. A Idade Média também foi uma idade da escritura; nela, a escrita existe, mas o que vale é o que é dito, pronunciado pela voz e percebido pela audição. A lei nesse período não é o texto escrito, mas o que é dito pela palavra do rei (ZUMTHOR, 2010).

Os escritos, entretanto, acabaram crescendo cada vez mais, já não sendo possível, em muitas ocasiões, o Rei guardar tanta informação para dizer em meio à praça pública. Da mesma maneira, também os romances ditados para os escribas se tornavam muito longos, difíceis de memorizar. Com os escritos e o aprendizado da leitura, nasce a possibilidade de cada pessoa ter o domínio do texto, podendo decidir o que ler, em que lugar e por onde começar. A liberdade começava a se anunciar, visto que não era mais preciso esperar o escriba ditar ou o orador reunir a multidão em praça pública e falar da maneira que lhe convinha ou lhe era ordenado. Era na ausência da leitura para todos, que os costumes que ditavam o modo de vida davam ao corpo humano e às suas exigências um lugar convincente para que não fossem geradas resistências, durante tempos incontáveis.

No entanto, a atividade desses homens da pena, orgulhosos de sê-lo, deixa para o ouvido e a voz um papel que pode ser determinante na constituição da escrita. As representações copistas nas miniaturas valorizam quase sempre o ouvido. Em parte, escrever, depende ainda da ordem da oralidade, e essa dependência longe de se atenuar, torna-se manifesta depois de 1200: a cópia direta sem a intermediação de um leitor, às vezes praticada numa época mais antiga, pouco convém a uma produção desde então relativamente acelerada. (ZUMTHOR, 1993, p.102)

Foi com o surgimento das bibliotecas e, tempos depois, da imprensa, que os poetas e os escribas acabaram distanciando-se do público. A valorização do código escrito e a leitura silenciosa deslocaram a concentração para aquilo que ficou registrado, ou seja, para o texto escrito (GUMBRECHT, 1998), ao contrário da oralidade e de seus valores, como já citado anteriormente, em que tudo era concentrado e validado pela palavra do Rei. A prática dessa

oralidade, entretanto, nunca foi completamente abandonada, ainda podemos vê-la em nossos dias, em diversas manifestações públicas.

Se pensarmos no conjunto oralidade, escrita e memória cultural, podemos perceber que antes da escrita não havia diferenças entre os meios artísticos, e nem o que era denominado popular ou erudito.

## **2.2 A performance e a escrita**

A performance é, antes de tudo, uma expressão cênica. Para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo no exato instante de sua execução. Neste sentido, Cohen (1989) afirma que o artista é o sujeito da sua própria obra. É a linha tênue entre o teatro e a performance, entre o ator e o performer. Ampliando para as linguagens artísticas, podemos assegurar que ela se mantém na soleira das vanguardas e das artes cênicas, sendo dessa forma uma linguagem híbrida, que guarda aspectos da primeira, enquanto movimento, e da segunda, enquanto meios artísticos.

O termo movimento artístico tenta dar a ideia da modificação incessante dos processos de criação, assinalando as faixas de tempo em que determinados valores predominaram na arte. Fala-se em movimento abstracionista, por exemplo, para expressar a predominância da representação não figurativa durante certo tempo em algumas partes do mundo. (COSTA, 2004, p.9)

Conforme já mencionamos, a influência dos movimentos está diretamente relacionada aos meios expressivos. A performance, assim, pode reconceituar e dar novos contextos aos movimentos e linguagens artísticas, assim como ao próprio corpo. Para Zumthor, a performance pode significar um acontecimento oral ou gestual. Outro pesquisador medievalista, Hans Ulrich Gumbrecht, em concordância com Zumthor, afirma que a poesia antecede a literatura e que era transmitida oralmente, quase sempre cantada e acompanhada de instrumentos musicais. Mesmo o texto sendo rico em sua descrição de ideias, palavras, para Zumthor (1997), o texto é um pedaço do tempo, localizado naquele espaço da

página, nas mãos de quem o escreveu; mas, em algum outro momento, ele, o texto, foi a palavra viva.

Situada num espaço particular, a performance projeta a obra poética num cenário. Nada seria concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significativo, onde entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes. (ZUMTHOR, p.220, 1993)

E quando foi contada ou cantada estava presente na performance de quem a verbalizou, naquele momento, naquele instante de tempo. Mesmo que alguém em algum tempo posterior tente reproduzi-la, jamais será a mesma, pois dependerá do performer, da plateia, das condições locais. Neste sentido, diferencia-se da escrita, haja vista que uma vez registrados os escritos, a cópia poderá ser estabelecida ou a mesma leitura feita incontáveis vezes.

### **2.3 Os dois eixos: o texto e o narrador**

Definindo a performance como a presença da voz física como nos assegura Zumthor, é preciso considerar todas as consequências dessa presença, como as manifestações corporais, o ambiente e o público. Teremos a voz como elemento principal, que abarcaria todos os demais. Mesmo porque Zumthor está ligado diretamente em suas pesquisas à Idade Média, cujos textos escritos não possuíam a mesma sonoridade óbvia dos textos medievalistas falados, como era nessa época: Falado, declamado ou cantado, o texto tinha voz e era um acontecimento performático.

Em seu livro *Oralidade e cultura escrita – a tecnologização da palavra* (1988), Walter Ong procura estabelecer contrapontos entre o oral e o escrito, pesquisando cada um como culturas distintas. O autor define oralidade como arcaica e conservadora e a escrita como desenvolvida de conhecimentos abstratos, com raciocínios ímpares, o que não poderia acontecer em uma sociedade apenas oral. A partir disso, Ong classifica, em alguns momentos, os povos orais como sábios, e os povos da escrita como tendo mais conhecimento

analítico. O autor também nos permite refletir acerca das questões de alteridade entre os povos, como cada sociedade e cada cultura se localizam no tempo e no espaço a partir da oralidade e da escrita. Seus apontamentos, nesse momento da pesquisa, em que estamos identificando a voz que está implícita no texto durante a sua leitura, é essencial. Não estamos falando aqui da voz das personagens, do narrador ou do autor. E, sim, da voz presente quando o texto é narrado ou até mesmo escrito. Sendo assim, toda a cultura escrita possui uma voz, uma oralidade. Podemos exemplificar a impossibilidade de separação por meio das festas, reuniões informais, relacionamentos íntimos, todos acontecimentos no campo da voz, em qualquer tempo, em qualquer época.

Vich e Zavala (2004) revelam a importância dos oradores anônimos, principalmente no que se refere à tradição oral. É como se o texto estivesse escrito na voz dos narradores que representam a comunidade, que vai se recriando na voz de outros narradores de geração em geração. E são nessas narrativas orais que a comunidade participa de forma fragmentária, ou dialogada, mas com a mesma importância do narrador, conferindo outras vozes ao texto narrado.

A oralidade que serve da escritura também é “contaminada” por ela. É por isto que Berg (1997) vê a literatura como um produto da mestiçagem cultural. Alfredo e Ecléia Bosi consideram que não há cultura homogênea, e sim coexistência entre várias culturas. Estas, conforme apontam estudos de Maria Ignez Novais Ayala e, principalmente, de Nestor Garcia Canclini (1998), possuem forte tendência de se misturarem, num processo chamado hibridização. Isso não poderia ser diferente quando se trata do encontro entre as culturas oral e escrita. (QUITES, 2006, p. 56)

Como exemplo de hibridismo, entre cultura oral e escrita, ou ainda, entre texto e voz, retomamos os repentistas e os emboladores do norte e nordeste do Brasil. Segundo alguns antropólogos, o próprio Brasil se divide em oral e escrito em suas regiões, tendo como referência oral o norte e nordeste, e escrito analítico, o sul e sudeste. Mas, aqui, em nosso exemplo, é clara a presença do texto e voz nos repentistas e emboladores: versos estritamente

escritos para serem ouvidos por meio da leitura em voz alta, denominada literatura de cordel, embora o termo seja hostilizado por alguns literários.

Ong (1982) é um dos autores que ignora o termo literatura oral, argumentando que literatura vem do latim *litera*, significa letra, servindo para as formas verbais e artísticas desenvolvidas na forma escrita. Em contrapartida, Zumthor defende o uso do termo Poesia Oral, termo que parece ser mais bem aceito pelos teóricos e estudiosos do assunto. Considerando o que estamos tratando como cultura híbrida, ficaria muito difícil tentar uma forma de classificação fragmentada ou isolada para a literatura oral. A escrita surgiu como um recurso visual baseado no som - e quem explica é Ong. O texto e a voz, ou seja, a literatura oral, surge dentro cultura popular de diversas etnias, devido à necessidade de convivência, de notícias, de conselhos, da vida em sociedade, estimulando o imaginário e a inteligência. Independente da escolaridade, o texto e a voz se misturam e, sem dar nomes aos seus autores, a literatura vai se misturando à vida dessas comunidades em diferentes contextos.

No Brasil ainda permanece o costume em remeter a literatura oral à cultura Ibérica, ou seja, ao passado, aos imigrantes que aqui chegaram das mais variadas formas. Entretanto, é importante ressaltar os diversos fatores e contextos em que essa literatura está inserida na contemporaneidade, estabelecendo conexões com outras linguagens artísticas, inserindo aspectos inovadores e provocadores do ponto de vista estético e performático.

## **CAPÍTULO II**

### **A AUDIÊNCIA COMO COAUTORA, A PERFORMANCE COMO LEITURA E O CONTO A MOÇA TECELÃ, DE MARINA COLASANTI**

#### **1. A performance como leitura e o papel do espectador-leitor na estética da recepção**

A definição da palavra leitura está sintetizada na seguinte frase: leitura é ação de ler algo, ou ainda, é o hábito de ler. Mas a palavra deriva do latim “lectura”, que significa: escolha, eleição, leitura. Partindo das definições, podemos dizer que leitura é a forma como se interpreta um conjunto de informações, que podem ser visuais ou um determinado acontecimento, interpretações pessoais, livros, textos etc. A prática da leitura faz com que o leitor desenvolva o seu senso crítico, prático, amplie os seus conhecimentos, adquira repertório imagético, étnico e enriqueça o seu vocabulário cultural.

A dimensão da palavra na contemporaneidade ampliou-se muito, além da definição primária do latim que citamos. Podemos dizer que, nos meios tecnológicos, a leitura é um processo de decodificação de dados armazenados em um CD ou pen-drive, por exemplo. Na atualidade, usamos a seguinte expressão: o computador não está lendo o CD. E ainda temos o registro de informações feitas por instrumentos de medidas, por exemplo, a leitura da água ou da luz. Assim, é necessário partimos para além do significado da palavra, dirigindo-nos para o conceito de leitura.

A leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata: só há pouco tomamos consciência disso: a época na qual entramos não está mais em condições de nos ocultar esse fato. Em todos os horizontes se esboçam os movimentos de uma desalienação, a longo prazo, da palavra humana; movimentos que, de crise em crise, não cessam de superar os contrários. (ZUMTHOR, 2014, p. 62)

Nesse momento, podemos continuar abordando os três eixos propostos no início dessa pesquisa, incluindo agora a fundamental participação da audiência

na história durante a performance do contar histórias. De que maneira a história é lida? Ou seja, como o narrador lê a história, e como a audiência lê a história narrada pelo contador, que leu de alguém que contou ou mesmo de algum texto impresso?

A performance como leitura nos apresenta as possibilidades de leitura no campo das artes, que é o campo da performance, e, neste caso, diríamos leitura de imagens. Não vamos, entretanto, abordar, nesse texto, como é muito comum ouvirmos, a releitura do texto ou da imagem. Estamos tratando aqui da leitura da história por meio da performance.

Como assegura Zumthor (2014), a leitura não é um ato isolado, mesmo que não seja uma leitura em performance, que seja uma leitura individual, solitária, o leitor e o livro, por exemplo. Ainda assim existe a possibilidade da performance do próprio leitor. Quantas pessoas, ao lerem uma história, deixaram o livro e saíram dançando pela sala? Quantas pessoas não mudaram seu jeito de se comportar, de se vestir ou de “encarar” a vida? A leitura como performance também se realiza nesses instantes do leitor em total envolvimento com a história, a leitura em diálogo.

A “compreensão” que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o “prazer do texto”; desse texto ao qual eu confio, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo eu. O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois. (ZUMTHOR, 2014, p. 63)

A autora canadense Linda Hutcheon (1994) também defende a ideia de comunidade cultural interpretativa, isto é, reflete como o desenvolvimento da performance e sua recepção dependem da cultura, do local e do momento. Qual será o significado literário para cada indivíduo com formações distintas? Em contrapartida, como será a leitura dessa performance partindo da pluralidade cultural ou da homogeneidade cultural?

Siefried J. Schimdt (1997) escreve um artigo intitulado “Sobre a escrita de histórias da literatura” apontando outro aspecto. O estudioso salienta que por meio das mídias, obteremos dispositivos intersubjetivos, ou seja, criação de

grupos sociais, com interpretações diversas, induzindo leituras de obras de arte e literárias. Sendo assim, os leitores poderão construir seus significados, a partir dos seus processos de socialização nos seus respectivos grupos sociais.

Sendo assim, a prática da performance, enquanto texto literário, pode ser uma alternativa complementar no ensino da literatura, pois pode ampliar ainda mais as possibilidades de leitura e fazer criativo, desenvolvendo o senso crítico e o autoconhecimento. (QUITES, 2006, p. 72)

Iser (1999) nos assegura que a leitura compreende em sua definição, ao mesmo tempo, absorção e criação no processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor. Seja a obra artística visual ou literária, a performance e o conhecimento do que está sendo transmitido estão interligados. A performance pode mudar o conhecimento. É muito mais que um meio de expressão. Quando a participação é ativa tanto por parte da recepção quanto do performer, todos os sentidos se tornam aguçados, a sensibilidade da percepção está acionada.

Recorrendo a Merleau-Ponty, no que se refere à Fenomenologia da Percepção, podemos pensar nos estados de hospedagem no próprio corpo, nesse caso no corpo do leitor. Como hospedamos a raiva dentro nós? Por quanto tempo ela fica hospedada? E o amor, a saudade, o drama? Em qual lugar do corpo é mantido esse sentimento como hóspede? E a história ouvida, lida, em que lugar do corpo do narrador e também do leitor se localiza esta hospedagem? Os estudos de Zumthor (2014) afirmam que os sentidos não são apenas instrumentos de registros, mas sim de conhecimento; assegura, ainda, que se trata de acúmulo de conhecimentos da ordem das sensações e que, por algum motivo, não afloram no nível racional, mas constituem células onde todo o resto se constrói. Isso, que ele denomina “resto”, está passando em frenéticas correntes por todo o corpo de sensações, de conhecimentos e memórias.

Partindo do ponto das percepções, a performance também é composta por meio de gestos, indumentária, instrumentos musicais e diversos recursos visuais, a fim de potencializar a sua prática, ou seja, seria a sua leitura a partir



das apresentações ou intervenções propostas. Intervenções que estarão sendo realizadas aos olhos do espectador, do ouvinte atento que, nesse instante, também é o leitor presente.

Três elementos constituem o ato performático: *savoir faire*, *savoir dire*, *savoir être*. *Savoir faire* se refere ao fazer e ao saber do performer ligado à comunicação por meio da visão, ou seja, os gestos, a expressão corporal e facial, a indumentária e o cenário. *Savoir dire* é o elemento que engloba a palavra falada, portanto, a voz e suas variações de volume, timbre e ritmo. *Savoir être* é a relação entre o espectador e o performer, que também é coautor do acontecimento (MATOS, 2005).

A reunião desses três saberes: o *fazer*, o *dizer* e o *estar*, quando correlacionados ao processo da leitura em performance, tem como objetivo propor ao ouvinte uma leitura diferente daquela que poderia ser realizada individualmente, talvez lendo o texto impresso. Nesse caso, compreendemos que a leitura não seria mais apenas da poesia e sim da performance inserida como leitura do texto.

### **1.1 Como a performance contribui para ampliar os sentidos e (re) significar o texto literário**

A performance é o ato da presença no mundo e em si mesma. Nela, o mundo está presente (ZUMTHOR, 2014, p. 67). Podemos dizer que, durante o ato da leitura, existe uma vontade de recuperar algo perdido em tempos de modernidade. A contemplação do texto lido, com todas as suas nuances trafegando pelo próprio exercício pessoal e repertório único do leitor, exercitando o ritmo, a respiração e a imaginação, que salta muitas vezes na identificação com a personagem central, ou ainda, com o drama vivido além da personagem, mas de todo o enredo.

Assegura Zumthor que o livro não pode ser imparcial, uma que vez que ele é a literatura, e esta é diretamente ligada ao leitor. O estudioso afirma que se

trata de um jogo com dois elementos: a presença do leitor e a intensidade da demanda poética. É o que ele denomina “situação performancial”, na qual a presença corporal do ouvinte e do intérprete resulta na presença plena, incorporada de “poderes” sensoriais. Na leitura, essa presença subsiste na presença do invisível, uma voz que também é presente por intermédio do escrito. Podemos aqui mencionar os relatos de pesquisa de Michele Petit. Seus trabalhos reúnem experiências a partir das dinâmicas sociais, entre elas, a mediação de leitura. Em um desses registros está a fala de um leitor, afirmando que na solidão do seu quarto de hospital, a única visita sempre presente era a voz da personagem do livro que ele estava lendo. Realmente, como afirma Zumthor (2014), a diferença de um texto escrito e de um texto transmitido em performance reside na intensidade da presença.

Durante duzentos, trezentos ou quatrocentos anos, a parte da sociedade que dominava os Estados, sociedade dita culta, participando da Instituição literária, funcionou conforme segundo modelo de comunicação: isso nos parece uma eternidade; mas do ponto de vista das longas durações históricas, isso terá sem dúvida um episódio, importante, certamente, mas nada garante que se perpetue. Eu me recuso a prognosticar, como alguns o fizeram, a morte da literatura. Desejo que ela perdure; mas o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético. (ZUMTHOR, 2014, p.69)

A performance possibilita ao repertório do ouvinte e também espectador a enunciação e, nesse sentido, vai ao encontro das grandes ações literárias, uma vez que a narrativa não entrega, mas provoca a imaginação e participação do seu leitor, o momento único em que é possível cantar junto, compartilhar a própria performance, instante que só existe quando transmitido oralmente.

Zumthor assegura que o olhar é diferente de ler: o olhar registra todos os elementos de uma situação, cuja percepção está totalmente ligada a todos os outros sentidos. O latim medieval denominava essa ação como *signatura*, justamente o que o olhar transformava em “*signum*”, ou seja, o que este percebeu. E dessa percepção resulta o *speculum*, mais uma palavra-chave da cultura medieval (ZUMTHOR, 2014). Mas tanto um quanto outro é o reflexo do que chamamos, nos dias atuais, de interpretação. A performance, nesse

sentido, não corresponde a uma maneira de comunicação “espetáculo”, mas corresponde ao processo de leitura e interpretação.

Quando o ato da leitura é iniciado, existe uma imediatez em decifrar os códigos escritos. É praticamente o que acontece com todo o indivíduo alfabetizado e tendo adquirido o hábito de ler: a ação é de decifração rápida, uma relação entre o perceptível e o mental.

Essa imediatez foi sentida e explorada por todas as civilizações da escrita que, cada uma a sua maneira (segundo a plasticidade de seu sistema gráfico), procurou compensar. Daí a formação de caligrafias, fenômeno universal, como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial. O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe; é encontrar a visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam ao seu exercício. (ZUMTHOR, 2014, p. 72)

A performance desvela nossa forma de ver o mundo na medida em que nos proporciona outras maneiras de olhar esse mesmo mundo. A leitura se enriquece com a profundidade do olhar. Logo, só acontece no momento da presentificação enriquecedora de todas as percepções e sensações, que envolvem o único instante em que a leitura acontece por meio dessa comunicação expressiva.

## **1.2 A performance e a narração de histórias**

Há alguns anos, a “arte de contar histórias” vem sendo retomada não apenas por educadores ou terapeutas, mas por pessoas de diversas áreas do conhecimento e com os mais diversos interesses. Outra iniciativa parte de grupos que estão procurando se reunir para partilhar sabedoria, afeto por meio das narrações de histórias (MEREGE, 2010).

Uma das possibilidades, talvez, seja também a necessidade de transmitir os conhecimentos, as experiências que estão dentro de cada pessoa, que, com o passar da era moderna, estão se tornando incomunicáveis. A experiência da arte de narrar histórias está em vias de extinção, a prática de narrar histórias e de narrar devidamente essas histórias está cada vez mais rara (BENJAMIN,

1994). As pessoas estão perdendo esse hábito. Como já citamos no primeiro capítulo, narrar histórias é, no entanto, tão primitivo quanto a arte rupestre, constituindo-se como parte da necessidade de expressão humana. Mas quando se pede em um grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. A faculdade de intercambiar experiências, como afirma Walter Benjamin, está realmente com os seus dias contados.

Como exemplo, e ponto de partida para continuarmos a discutir esse assunto, vamos ler e por que não ouvir, a história de *Nasrudin*. Podemos dizer que Nasrudin é, para o oriente, o que Pedro Malasartes para o ocidente. Mas, para tanto, a plateia precisaria conhecer um pouco das histórias do oriente e suas personagens bem como o ocidente. No imaginário popular, tanto Nasrudin quanto Malasartes são contadores de causos e cheios de “espertices”. Narram histórias que desafiam a percepção de quem as ouve. A história a seguir nos convida a experimentar ouvir o que parte de dentro de nós, que sabe muitas coisas da vida, pode contar para a parte de dentro de nós que não sabe, mas pode aprender.

*Era uma vez um sábio chamado Nasrudin, e todas as vezes que uma vila, povoado, cidade ficava sabendo da presença de Nasrudin, todos ficavam entusiasmados. Nasrudin está passando por aqui, vamos falar com ele, vamos pedir que ele conte algumas de suas histórias para nosso povo. Sim, porque quem viaja pelo mundo tem o que contar. Certa vez aconteceu assim, uma vila ficou sabendo que Nasrudin estava passando por perto, e o povo decidiu falar com ele. E um dos seus representantes foi até lá. Nasrudin, já que você está passando por aqui, vá até nosso povo, conte um pouco de suas histórias. Ele olhou, olhou e falou: - bom, sendo assim, diga ao seu povo que amanhã às oito horas da noite em ponto eu estarei lá. E assim foi. O povo todo ficou se preparando, colocando suas melhores roupas e esperando Nasrudin chegar. E quando ele chegou, às oito horas da noite em ponto, ele falou: - Já que vocês me chamaram até aqui, vocês já sabem do que eu vou falar? O povo inteiro respondeu: - Não, não sabemos! Ora, se vocês não sabem do que eu vou falar, então eu vou embora! E foi embora. Não era possível, o sábio esteve ali, e não contou nada! Mas nesses grupos, sempre tem alguém que tem uma grande*

*ideia. E uma pessoa falou: - Vamos tentar mais uma vez, chamar Nasrudin até aqui; só que quando ele perguntar, todos respondem: sim, sabemos! Aí não vai ter jeito, combinado? Combinado. Foram falar com ele, e, no dia seguinte, as oito horas da noite em ponto ele chegou, colocou sua mala sobre a mesa e disse: - Boa noite, já que vocês me chamaram mais uma vez até aqui, vocês já sabem do que eu vou falar? Sim, sabemos! Ora, se vocês já sabem do que eu vou falar, então eu vou embora! Foi embora. Não era possível, o sábio esteve ali mais uma vez e não contou nada. Mas nesses grupos, sempre tem alguém que tem uma grande ideia e falou: - Vamos falar com Nasrudin mais uma vez, só que, quando ele perguntar, essa parte daqui para lá, responde: sim sabemos! E essa parte dali para cá diz: não, não sabemos! Aí não vai ter jeito, combinado? Combinado. Foram falar com ele e, no dia seguinte, às oito horas da noite em ponto ele chegou, colocou a sua mala sobre a mesa e disse: - Já que vocês me chamaram mais uma vez até aqui, vocês já sabem do que eu vou falar? Sim!!! Não!!! Ora, minha gente, sendo assim, a parte que sabe conta para a que não sabe e eu vou embora.*

Nasrudin é um viajante, e, seguindo as palavras de Benjamin, “quem viaja tem muito para contar”. E como na história de Nasrudin, é ele, o protagonista, que nos convida a intercambiar as nossas próprias experiências com os outros. Essa viagem pode estar em diversas partes do mundo, mas também pode ser a viagem das suas próprias vivências e, o principal, a qualidade dessas experiências na era moderna, em que a informação se dá a todo instante, em qualquer lugar e por todas as pessoas.

A literatura oral sofreu alterações, como acréscimo de informações relativas à época e aos valores da comunidade onde era narrada, à omissão de detalhes que para aquele narrador eram insignificantes. Não podemos esquecer que o contador de histórias sempre incluía elementos muito pessoais ao conto, e com isso transformava em matéria viva adaptada às necessidades dos seus ouvintes. (BUSATTO, 2003)

Portanto, assim como a nossa personagem já apresenta na história suas características peculiares, como ritmo, tom e respiração, sentidas pela leitura silenciosa de quem lê, também há a oralidade de quem conta, aqui, no caso, o narrador de histórias. A grande lição das vanguardas artísticas é quebrar com a

barreira da obviedade, propondo o desconhecido diante de algo já conhecido (ECO, 1991). Sendo assim, a performance propõe essa ruptura diante do texto literário, promovendo a potência do texto para além do escrito. Busatto (2003) traça uma linha do tempo mostrando o caminho de diversas histórias, contos que povoam nossa imaginação na contemporaneidade que vivemos. Mas, em sua cronologia, também nos mostra a influência dos contadores de histórias e como se tornavam performers para narrar tais histórias. Lembrando-nos que todas essas histórias escritas e hoje publicadas passaram pela “boca” de um narrador de histórias.

As narrativas orais eram contadas por inúmeros narradores anônimos. O narrador assume, assim, um papel muito importante para o imaginário popular, como alguém que vem de longe e, como consequência, alguém que observa o mundo com diversos e por diversos olhares. Alguém que estaria portando as notícias e os bons conselhos. A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte de todos os narradores de histórias.

Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos, através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias próprias. (BENJAMIN, 1994, p. 199)

Reforçada a ideia nos estudos de Benjamin (1994), podemos seguir afirmando que a dimensão real do mundo narrativo na sua extensão histórica só poderá ser compreendida se for levada em conta a interpenetração desses tipos de narradores: aquele que está em contato com o mundo, porque segue se movimentando fisicamente nele; e aquele que está em contato porque se movimenta mentalmente e emocionalmente nesse mundo, sem sair do seu lugar de origem, ou até mesmo o lugar que escolhe para ficar. Ainda nas palavras de Benjamin (1994), o viajante, o marinheiro, o pescador e o camponês sedentário, todos juntos, transformam-se em uma terceira categoria, os artífices, aqueles que transformam a história do lugar em comunhão com as histórias de terras distantes.

Segundo Benjamin (1994), “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”. Podemos atribuir a falta de bons contadores de histórias à ausência de boas histórias, que resulta da pobreza das experiências vividas na contemporaneidade, principalmente quando se trata do lado épico da verdade, uma característica advinda da modernidade. O narrador precisa retirar das suas próprias experiências o que ele conta, a sua própria vivência ou a relatada pelos outros. Quanto mais histórias adquiridas, vividas e sentidas, mais experiências com riqueza de vivências ele terá, logo o que já mencionamos: a sabedoria.

### **1.3 Diferentes narradores de histórias geram diferentes performances**

O que acontece quando alguém conta uma história, que efeito é esse que une as pessoas numa experiência singular, é o que indaga a professora e estudiosa do assunto, Regina Machado (2004). O que acontece quando diversos contadores de histórias narram suas histórias de diversas maneiras? Como é a performance escolhida por cada um deles mesmo contando a mesma história?

A partir da década de 70, podemos afirmar que houve uma retomada da arte de contar histórias simultaneamente em alguns países como França, Canadá, EUA, Inglaterra e Brasil. Embora seja um movimento curioso, uma vez que já discutimos a tradição oral como algo milenar em diversas culturas do mundo, o que constatamos é que por conta da modernidade e da agilidade de informações, as pessoas deixaram de se comunicar por meio da narrativa, o que está possivelmente atrelado à aparente ausência de tempo. Paradoxalmente, por conta dessa mesma modernidade acelerada, é que as pessoas parecem estar tentando encontrar alguma possibilidade de calma, principalmente nos grandes centros urbanos e, nessa busca, recorrem às narrações de histórias. As narrações de histórias, são automaticamente remetidas ao teatro. É comum ouvirmos nas escolas “a pecinha de teatro” ou “o

teatrinho dos idosos” e assim por diante. É como se não reconhecêssemos mais a arte que acompanhou e acompanha muitas gerações. E por conta desse movimento, advindo com força nos anos 70, muitas pessoas confundem narração de histórias com teatro. Sim, existe a presença de uma linha tênue entre os dois meios de expressão, mas, mesmo assim, não são iguais. Eles podem se completar, entretanto, a performance está ligada ao teatro por meio das expressões corporais, enquanto a narrativa em performance não tem com princípio encenar ou dramatizar um texto.

Que contar histórias é diferente de representar histórias, todos sabem, porém iniciada a narrativa começam a surgir os primeiros indícios da representação: o corpo de uma personagem, a voz de outro. A linguagem teatral é um recurso didático rico, mas tem elementos distintos daqueles da narrativa. No teatro buscamos o gesto exato de cada personagem, sua voz, seu pensamento, de tal maneira que ele se apresente inteiro para quem esteja assistindo. (BUSATTO, 2003, p. 74)

Nas palavras da dançarina Isadora Duncan: “nunca ensinei passos aos meus alunos. Eu lhes disse que apelassem ao seu espírito, como eu apelei ao meu. Arte é presença, do ser presente”. E como nos ensinou o grande contador de histórias Guimarães Rosa: “mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”. Cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Coragem é o que o coração bate, se não bate, bate falso. (ROSA apud DUNCAN, 1996, p.48)

Não existe uma receita, uma fórmula mágica para contar histórias, o que existe é a pergunta clara e objetiva: o que eu quero quando conto uma história? Não podemos confundir narração de história com espetáculos da arte de contar histórias. No teatro tradicional que conhecemos, todas as cenas são entregues ao espectador, sobrando bem pouco para a imaginação. Mas, como dissemos anteriormente, estamos distanciados da arte de narrar, e familiarizados com o teatro, com o cinema, com as narrativas prontas no apertar de uma tecla ou em um ensaio no centro de um palco. Perdemos as relações no íntimo das famílias, das histórias contadas ou mesmo lidas na hora de dormir, do professor que gentilmente oferece uma história aos seus alunos, que declama



uma poesia antes de encerrar ou começar a sua aula. Esse instante mágico tem desaparecido, cedendo lugar ao imediatismo e, mais uma vez, às coisas prontas.

E é com esse movimento de resgate dos contos da tradição oral que os espaços narrativos estão sendo reabertos além da casa, além da escola. Alerta-nos Busatto (2003) de que, no processo narrativo, apenas uma personagem estará conduzindo o ouvinte por toda a história, o narrador. Todas as sensações, sentimentos vividos pelas personagens, pelas paisagens do texto serão transmitidas pelo contador. Segundo o folclorista e músico-brincante Antônio Nóbrega, o contador precisa ter um valor para si mesmo, para entregar aos outros esse mesmo valor. Dessa maneira, esse valor precisa estar arraigado na força do texto escolhido e, principalmente, na memória cultural do narrador em questão. A narrativa não entrega, como já dissemos, mas ela sugere o imagético em cada ouvinte. Assim, para uma boa performance narrativa, não precisaríamos aqui fazer a voz do lobo mau, por exemplo. E, sim, modular a voz de tal maneira que identificaríamos sua força e suas intenções. (BUSATTO, 2003)

Justamente nesse instante é que a arte de narrar histórias é democrática, no momento em que o narrador não descreve a personagem, a cena e, não descrevendo, todos os ouvintes poderão recriar a sua própria história a partir da história contada pelo narrador que sugeriu, mas não dramatizou, não “entregou”. A intenção narrativa é propiciar perguntas para as pessoas e não respostas que chegam ao fim (MACHADO, 2004).

Numa narrativa nos apropriamos dos elementos do teatro, mas com moderação e bom senso. Falei que imagem verbal não quer dizer mímica da ação, mas num determinado momento pode ser a própria ação, sem que isso configure numa cena teatral. Vamos supor que a personagem, que é você, com o lenço que você usa, enxuga uma lágrima que a personagem do conto deixou cair. Isso não significa que você irá se transformar nesta personagem, sentar numa cadeira e criar toda uma cena de tristeza e choro, agir como a personagem agiria, falar como ela falaria. (BUSATTO, 2003, p. 78)

Podemos perceber as mais variadas formas de ler visualmente as histórias, uma vez que, ao contrário das escolas tradicionais de teatro, a narrativa não

entrega a cena pronta, não determina. Não tendo objetos de cena, mas, sim, recursos visuais, expressões faciais que poderão sugerir a composição da personagem ou de suas localizações na história, o espectador-leitor terá mais oportunidades de ler e reler a história, de acordo com a sua percepção e memória.

Nos dias atuais, os fatos já chegam acompanhados de explicações, o que faz com que sobre muito pouco para a imaginação da recepção. É como se o homem de hoje não pudesse cultivar o que não se abrevia, em nome da pressa, do tempo que “corre”, sem saber exatamente o motivo de tanta pressa. Rubem Alves (2012) nos convida à reflexão. Em seu texto intitulado “Escutatória”, afirma que, em muitos lugares, são oferecidos cursos de oratória, todos querem falar melhor, principalmente em público. Mas muitos não conseguem parar para ouvir o que está sendo contado, as pessoas estão em constante pressa, já pensando no que irá falar antes que o outro termine a sua pronúncia. Alves (2012) atenta-nos para os interstícios das palavras, vãos de momentos que nos permitem refletir, imaginar. As pessoas não param para escutar e até mesmo degustar o que estão lendo ou ouvindo, querem o fato pronto e, preferencialmente, já acompanhado da opinião ou crítica de algum especialista, sem se dar conta de que existe uma larga diferença entre comunicação e informação.

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1994, p. 204)

Embora Benjamin tenha anunciado essas questões na década de 30, ainda é certo que, nos dias atuais, ainda estamos carentes de boas narrativas. Provocar a reflexão do público durante a narrativa em performance faz com que o repertório de cada audiência seja aguçado. O que viveu, de que maneira viveu e o que guardou em sua bagagem cultural, determinará a interpretação e as passagens da história para cada espectador. Essa reflexão se dá por meio da comunicação e não da mera informação, que hoje já vem acompanhada de inúmeros recortes, dados prontos, deixando pouco para o leitor.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – 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 retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Dessa maneira, seus indícios estarão presentes de muitas formas no que é narrado, seja na qualidade de quem viveu ou na qualidade de quem relata. E quem narra uma história agrega em seu corpo a própria história e tudo o que ela pode significar naquele instante de absorção intelectual pelo texto e sensorial pelo corpo. Mais uma vez, atrelamos nesse contexto o emprego da performance, que transmitida por meio desse corpo no espaço, o espaço da narrativa em performance.

Octávio Paz (1974), nos anos 70, possuía muitas críticas em relação à modernidade, o tempo capitalista que transformara o corpo em mero instrumento de trabalho, uma força de produção, e que o reprime o corpo como fonte de prazer. O autor nos aponta também a condenação desse prazer em relação à imaginação, uma vez que o corpo não é apenas uma fonte de sensações, mas também de imagens. Assim como nas vanguardas artísticas, o corpo e a imaginação ignoram o futuro, tudo está acontecendo naquele instante presente.

Gumbrecht (1998) assegura: “ao corpo é dado a vivência imediata somente no estado presente; os estados passados e futuros do corpo só podem ser trazidos para o presente pela lembrança”. Seguindo esse pensamento, o corpo do narrador, durante a performance narrativa, deve estar livre de automatizações, padrões e preconceitos, deve estar pronto para o impulso, para o imprevisto e para a ação. E, para tanto, torna-se necessária a busca por experiências “culturais-corporais”, a busca de contatos com diferentes povos com diferentes ritos, crenças, posturas, costumes, para a construção ou reconstrução imaginária de seu próprio corpo.

Zumthor (2014) assegura que o corpo é o ponto de partida referente ao discurso; é ele que nos dá a medida e as dimensões do mundo, uma ordem de

linguagens espaciais, tal como: a noção de direita, esquerda, alto, baixo, projeção perante o universo. São essas projeções e essas linguagens que irão nos apoiar durante a narrativa em performance, portanto, o texto poético está inserido nesse universo, uma vez que ele é transmitido por esse corpo, que se realiza no conjunto de diversas linguagens e mesmo de diversos textos.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é conta-la inteira. (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Relembrando o conto de Nasrudin, podemos dizer que a parte de dentro de cada um de nós que sabe, se alimenta de boas histórias, as histórias que são sentidas no campo intelectual e no campo sensorial. A parte que sabe está inter-relacionada com o narrador que figura entre os mestres, os sábios, camponeses, pescadores e aqueles que nunca saíram de suas terras, mas conhecem cada pedacinho do seu chão, do seu povo, da história do seu lugar, do seu lar. A parte que não sabe pode aprender as coisas do mundo por meio das narrativas, principalmente as realizadas em performance, porque são elas que potencializam o texto, remetendo-nos à reflexão. Reflexão que permite que a interrogação seja constante, porque é na curiosidade que o mundo se movimenta e não na resposta pronta, no mundo explicado da informação.

A potência está em sua negatividade, como muitos teóricos irão defender: a potência do não. O que não está posto é o que reúne força para um texto continuar por séculos, provocando diversas interpretações. Como disse Rubem Alves, o vão de cada momento, de cada frase, de cada palavra. No corpo do narrador-performer está o texto, a história sentida e vivida por aquele indivíduo que se reconhece na sua plateia, porque também aprende com ela. E nas palavras de Zumthor (2014, p.65), “o saber é um longo, lento saber”.

#### 1.4 Marina Colasanti e *A Moça Tecelã*

Marina Colasanti nasceu em Asmara, na Etiópia, atual Eritreia, em 26 de setembro de 1937. Viveu sua infância na Líbia e na Itália onde permaneceu por 11 anos. Como escritora, publicou 33 livros, entre contos, poesia, prosa, literatura infantil e infanto-juvenil. Seu primeiro livro, intitulado *Eu Sozinha*, lançado em 1968, sendo seguido por uma produção amplamente premiada.

Em meio a esta vasta produção está o conto eleito como corpus. Escrito em 2004, *A Moça Tecelã* é um texto repleto de metáforas, o que dificulta esboçar alguma adaptação.

*A Moça Tecelã*, chegou em minha vida como um presente. Trabalhando há mais de dez anos no curso “O Contador de Histórias”, na rede Senac- SP, pude conhecer muitas pessoas, muitos alunos compartilhando da mesma vontade: a de aprender a contar histórias. Entre tantos alunos, uma delas, Marcela Mantovanni, hoje arte educadora atuante e contadora de histórias, em uma de nossas aulas, ofereceu como presente *A Moça Tecelã*. Quando li pela primeira vez, vi ali a minha própria história, e uma grande motivação para começar, recomeçar, reconstruir; além disso é evidente a beleza do texto e as possíveis mensagens intrínsecas que permeiam cada linha e o quanto cada pessoa, ao ler ou ouvir o conto, pode imaginar, criar, recriar por meio da sua própria história de vida.

Certa vez, estudando com a Profa. Dra. Regina Machado (ECA-USP), contei uma história que ela havia contado há muitos anos; Fátima, a fiandeira. E ela, ao término da narrativa, disse-me: essa história não é minha, nem do autor, ela te pertence. Cada conto é narrado a partir do que ele diz para cada ouvinte, para cada leitor. De todas as histórias que venho contando ao longo desses anos, muitas continuam no meu repertório. Acontece dessa maneira com *A Moça Tecelã*, principalmente quando a audiência é composta por mulheres.

Minha interpretação ao ler era de que a força do texto estava na sua construção, nas metáforas, mas principalmente nas imagens que eu ia criando a partir do meu repertório. Sempre estive ligada à ideia de linhas, fios condutores de caminhos, sendo assim, logo pensei em tecer as linhas que vão transformando, dando forma, construindo. Não sei lidar com tear, mas sei lidar com o tricô, algo tão popular do nosso artesanato e, ao mesmo tempo, tão feminino. O conto me trouxe essa possibilidade de construir e desconstruir, mas a personagem estava desconstruindo um grande sonho, desta forma, não poderia ser uma peça de tricô pequena. A moça da história trabalhou muito para construir, da mesma maneira, fui tecendo uma peça grande com o ponto básico do tricô. Minha intenção, ao narrar histórias, é sempre permitir que a história preencha a imaginação dos ouvintes, que o texto tenha sua força na voz do narrador. Para tanto, utilizo o mínimo de recursos visuais; neste caso, roupa preta e o tricô em tons de vermelho. Enquanto a moça está tecendo tudo o que precisa para ser feliz, o tricô vai se compondo, - vou tricotando enquanto conto a história. O meu olhar está no tricô, em cada ponto, mas está também nos olhos da audiência, de modo que a comunicação é mantida: narrador, história e público.

Mas quando a moça decide desfazer a peça, desconstruir, a reação do público quase unânime é de reprovação. É nesse momento que eu começo a desfazer o tramado do tricô, e o público reage no mesmo instante. Frases do tipo: “não faça isso”, “demorou muito”, “é muito difícil”, “nunca vai ser igual novamente” etc, são comuns. Depois, muitos esperam para me falar ou eu mesma percebo sua necessidade em dizer que o texto disse muito de suas próprias realidades ou ainda ajudou a tomar uma decisão importante na sua própria vida. Devido a diversas e inúmeras reações das pessoas, e pela força do texto de Marina Colasanti, e tudo o que a história também significa para mim, selecionei-o como meu corpus ficcional para dialogar com o objeto pesquisado: a narrativa em performance. Desta maneira, a adaptação é feita, lendo a história e reescrevendo-a, revendo cada palavra, cada sentido e também costurando com o meu repertório de experiências e de criações.

## **A Moça Tecelã, de Marina Colasanti**

*Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo, hora a hora, em longo tapete que nunca acabava. Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimenta-la à janela. Mas durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados para que o sol voltasse a acalmar a natureza. Assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias. Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado, de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila.*

*Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer. Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado.*

*Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta.*

*Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma e foi entrando na sua vida. Aquela noite, deitada contra o ombro dela, a*

*moça nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade. E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.*

*- Uma casa melhor é necessária – disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer. Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. – Para que ter casa, se podemos ter palácio? – perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.*

*Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira. Afinal, o palácio ficou pronto. E, entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.*

*- É para que ninguém saiba do tapete – disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: - faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos! Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que queria fazer.*

*E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo.*

*Só esperou anoitecer. Levantou-se, enquanto o marido dormia, sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear. Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário e, jogando-a veloz de um lado para outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha.*



*E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu.*

*Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.*

### **A Moça Tecelã, por Elaine Gomes**

*Era uma vez uma mulher que morava no alto de uma colina. E tudo o que ela precisava para ser feliz, estava ali, no tramar, no tecer do seu tear. Se ela precisasse de um dia de sol, ia escolhendo as linhas amarelas, laranjas, avermelhadas. Mas se quisesse frutas vermelhas, linhas vermelhas, a verde para as hortaliças e para os dias de chuva as linhas eram prateadas, quase transparentes. E as noites de lua, noite escura, os seus jardins, o tramar ia ficando cada vez mais colorido, a felicidade estava de fato morando ali. Mas ela ficava pensando quem poderia dividir tanta alegria e beleza com ela? Sonhava com o riso das crianças correndo pelo jardim...*

*Foi assim que ela decidiu, decidiu desenhar, tramar aquele homem nas linhas do seu tear. Foi escolhendo linhas brancas para as vestes, ela gostava de homens com cabelos pretos, então linhas pretas, e quando ela foi terminando de tramar o chapéu a porta da cozinha se abriu e ele entrou na vida dela. E quando ele entrou, entrou também o desejo de felicidade. Nos primeiros dias, ela ia lhe falando do seu desejo de ter filhos, e ele ia concordando. Até que em uma tarde ele chegou mais cedo do trabalho e viu o tear. Ele viu que tudo o que tinham ali, estava desenhado no emaranhado das linhas.*

*No dia seguinte, quando ele chegou, chegou também uma lista de pedidos, pedindo palácios, cavalos raros, pedras preciosas, dizendo que já que ela*

*queria uma família, eles precisariam de uma casa maior para as crianças. E ela, como estava muito apaixonada, ia realizando os pedidos dele. Mas era visto que ela já não tinha mais tempo para as cores do sol, das plantas, frutas, hortaliças, o sol, este ela já não via mais... E quando o primeiro palácio ficou pronto, o que sobrou para ela foi um quartinho no sótão e com um cadeado bem grande, para que ninguém descobrisse o seu segredo. Mas ela já estava ficando muito distante da sua felicidade, e em todas as tardes que ele chegava e não olhava mais para ela, não falava mais do sonho de ter uma família, ela ia ficando mais triste. E na última tentativa de felicidade, ela ainda olhou para ele, perguntou da família, e quando mais uma vez ele desconversou, ela viu que de fato a felicidade não estava mais ali. Ela esperou na calada da noite, ele chegou como sempre, se arrumou e foi deitar-se. Ela foi até a beirada da cama, olhou para ele, olhou para tudo o que havia tramado e desenhado nas linhas do seu tear e decidiu que o que queria mesmo era ser feliz. Foi pé ante pé até o seu tear. Olhou de longe para tudo, e começou a desmanchar, começou a desmanchar os palácios, cavalos raros, pedras preciosas... E começou a desmanchar ele também, começou a desmanchar os pés, as pernas, os braços e quando ele acordou, nem deu tempo, desapareceu.*

*Na manhã seguinte, ela foi até a sua varanda, viu que o sol precisava das suas cores amarelas, avermelhadas, as frutas, as hortaliças, foi tecendo a sua felicidade mais uma vez, e ela parou e pensou por um instante, mesmo que um desejo não tenha se realizado, mesmo que um sonho tenha durado pouco, sempre há uma maneira de recomeçar.*

### **CAPÍTULO III**

#### **A RECEPÇÃO E A PRÁTICA NARRATIVA**

##### **1. O receptor na narração de histórias e as múltiplas leituras**

A percepção do público, conforme estamos observando e discutindo, ocorre a partir do conjunto de linguagens artísticas que se apresentam no momento único da narrativa em performance. Como a leitura se constrói a partir desse conjunto possível de linguagens? É no afã de respondermos a essa indagação que apresentamos, a seguir, a descrição da prática narrativa, a fim de evidenciarmos, em especial, o processo de recepção e da apropriação da história escolhida pelo narrador, no caso desse trabalho, por meio do conto *A Moça Tecelã*.

Quais são as atmosferas propostas no ato da narrativa em performance que reverberam no espectador, independentemente da faixa etária ou condição social? A performance é também uma maneira de ler para as diversas audiências, a partir da leitura prévia do narrador?

##### **1.1 Explorando a atuação prática do narrar histórias**

Descrever a prática de narrar histórias em performance, em anos de trabalho, é poder ler a partir de diversos ângulos as inúmeras possibilidades de percepção. O ato de contar histórias em público implica um conjunto de linguagens expressivas, as quais as pessoas começam a ler, cada uma no seu tempo.

A experiência estética da escuta depende do ritmo do narrador, que conduz o público pelo conjunto de linguagens às quais estamos nos referindo: espaços, recursos visuais, gestos, figurino. Essa experiência se inicia com a preparação do narrador em conjunto com a história.

De nada adianta a intenção se a pessoa não souber se deixar conduzir pela história. Para isso é preciso conhecer a história, para compreender como determinada história *pede* para ser contada. E para poder contá-la do modo como ela pede é necessário conhecer diferentes formas e recursos possíveis de ser escolhidos dentro de um repertório. Então a técnica é um conjunto de diversos conhecimentos que possibilita escolhas de determinados modos de contar, configurando um ritmo a partir de certa intenção. (MACHADO, 2015, p. 117)

Um grande exercício para obter essa percepção é dividir a história escolhida em partes ou cenas, como por exemplo, na história a seguir:

### *Os Sete Sapatos da Princesa*

*Era uma vez um reino em que havia uma princesa que gastava sete pares de sapatos por noite. Ninguém podia explicar esse mistério. Vai então que Joãozinho, um rapazote que andava correndo mundo e que saíra de casa com a benção do pai, tinha chegado a essa terra e ouviu falar desse misterioso caso. O rei daria a mão da princesa em casamento a quem descobrisse tudo como era. Mas quem o tentasse e não descobrisse – era ali na certa – daria a cabeça a degolar.*

*Procurou o rei, combinou dormir num aposento próximo do quarto da princesa. Mas a princesa ordenou à aia que pusesse dormideira no chá de Joãozinho, como fazia com todos os outros. O rapaz, que era esperto, no entanto, não bebeu. Fingindo que estava a dormir, Joãozinho notou um baúzinho debaixo da cama da princesa. Pela meia-noite ela chamou:- Calicote! Calicote! De dentro do baú saiu um diabinho:- É hora! É a hora, princesa! A princesa vestiu-se e pôs no baú seis pares de sapatos novos. Com o que tinha nos pés, eram sete ao todo. O diabinho pegou o baú e acompanhou a princesa e tomaram uma carruagem que partiu.*

*Passaram por campos de flores extraordinárias. Flores de bronze, de prata, de ouro, de diamante, de rubi, de esmeralda. Joãozinho apanhou uma para amostra e guardou no bernal. Chegaram a um rico palácio iluminado, cheio de criados, convidados, música e movimentação festiva. Foram todos para a sala de jantar e Joãozinho escondeu-se debaixo da mesa, metendo no bernal um ou*

*outro osso de peru ou galinha caído do serviço. Começou o baile e a princesa dançava rasgando um par de sapatos em cada contradança, trocando-o pelos novos. Calicote lançava os sapatos velhos para um canto e Joãozinho ia se apoderando de um pé de cada par de botinas estragado. Perto das duas horas, a princesa disse: - Calicote. É hora! – Sim, princesa! Vamos! Voltaram do mesmo jeito. Calicote entrou no baúzinho que foi escondido debaixo da cama.*

*Pela manhã, o rei perguntou a Joãozinho a solução do enigma. O moço pediu que fosse dado um banquete com a presença do bispo e da princesa. Realizou-se o banquete e, à hora da sobremesa, Joãozinho perguntou em voz alta se no jardim real existia flor de bronze, de prata e de ouro, e ia mostrando, as que colhera, durante sua jornada noturna. E mostrava os ossos de galinha e de peru de ouro. A princesa ia ficando cada vez mais pálida; depois mostrou os sete sapatos que trouxera, fazendo a princesa desmaiar. Correndo ao quarto Joãozinho veio com o baú e pediu para o bispo benzer. O bispo benzeu e o baú deu um estouro, soltando no ar um cheiro de enxofre que ninguém podia suportar. A princesa abriu os olhos, voltando a si, exclamou cheia de alegria:- Graças a Deus, estou livre! Perdera o mau fado que uma fada infernal lhe dera, quando tinha doze anos, com inveja da sua grande beleza. Joãozinho casou com a princesa, vivendo todos muito felizes.*

Cada parágrafo corresponde à mudança, à passagem da história para outro acontecimento. Perceber o que cada cena, cada personagem, cada paisagem nos oferece, remete-nos ao nosso repertório de experiências. Dessa maneira, podemos perceber a história e nos preparar para narrar, indagando, conversando com a própria história:

- Quais são os cheiros, aromas da história?
- O que significa movimentação festiva a partir do nosso repertório de festa?
- E o gestual, como eu posso representar a postura do rei, da rainha, do diabinho, da princesa? Eu preciso ter uma coroa para ser rei ou a postura do rei já me diz, já permite a comunicação com a audiência?
- Qual a imagem que eu tenho dessa cena, dessa passagem?

- Qual o estilo, o gênero musical?
- O que há no bosque?
- Quantos pares de sapatos a princesa usou?
- Como era a sua carruagem? E a figura do diabinho?

O exercício pode ser realizado dividindo toda e qualquer história. Nessa história, o exercício pode ser aplicado da seguinte maneira:

1. Divide-se a história pelas mudanças de cena;
2. Nessa história temos quatro passagens;
3. Podemos dividir a classe, o grupo, a turma ou até mesmo realizar em um único grupo e contar as quatro passagens seguindo o roteiro:
  - a. Na primeira cena, como se fosse uma fotografia;
  - b. Na segunda, só com gestos do corpo;
  - c. Na terceira cena, somente com sons do corpo;
  - d. Na quarta com expressões do rosto.

A dinâmica permite estabelecer os sentidos por meio da história. Permite ainda a apropriação da história, a sua preparação para ser narrada. Mas o mais importante é preparar o narrador junto com a história, o que ocorre, percebendo-se as imagens que a história apresenta ou quais são os gestos, o jeito das personagens. E os sons, quais são os sons, memórias de cada som. E as expressões, como cada personagem se expressa, quais são as referências. Além de perceber as personagens, os ambientes dentro da história, o exercício proporciona a percepção do narrador junto com a história. Como ele irá narrar depois de ter sentido, percebido a história. Quando a história faz parte do seu corpo, está inteira com o narrador, tanto que ele já pode criar. O narrador pode desenhar na história, cantar com a história, incluir um instrumento musical, ou seja, a sua performance acontece a partir da sua identificação com a narrativa escolhida. Podemos pensar ainda na interpretação durante a leitura. Qual a mensagem implícita no conto? As atitudes de cada personagem reverberam em que tempo? Podemos associar aos nossos tempos? De que tempos a história trata? Permite adaptações contemporâneas?

Assim também acontece no nosso corpus de estudo, o conto *A Moça Tecelã*. A ação de ir tricotando durante a narrativa da contadora, faz com que cada ponto laçado, seja uma palavra que se alterna entre o gestual, o olhar, a intensidade e a modulação de cada palavra, por meio da voz. Os pontos vão sendo tramados, os desenhos são sugeridos, mas não descritos; são linhas que sugerem as passagens, no caso, os pedidos materiais do grande amor da moça. Enquanto ela, a narradora, está descrevendo e tramando, a sugestão de construção da história é clara, a personagem também está construindo a sua história, mas quando percebe que o seu objetivo de vida não corresponde às expectativas do seu amado, ela, a personagem, resolve desmanchar, a grande desconstrução. Nesse momento, o gestual é bastante relevante: o tirar as agulhas da trama que é propositalmente muito extensa – porque denota esmero, tempo para elaborar e desenhar os seus sonhos – aponta para o desconstruir.

O ritmo nesse momento também se faz muito importante. A voz da narradora acompanha a decisão da personagem e o desmanche, a desconstrução, ocorre de forma rápida. Podemos dizer que é uma questão de interpretação; nesse caso, a pressa em desconstruir é, a seguir, substituída pela calma quando ela começa a tramar tudo novamente, no seu tempo, dialogando com a atitude da personagem da história.

Poderíamos dizer que nesse conto, ao contrário dos Sete Sapatos da Princesa, teríamos três cenas, três passagens: a descrição dos seus desejos, dos seus sonhos, de tudo o que a personagem almeja e, ao mesmo tempo, o que ela já possui; a chegada da segunda personagem, o homem que ela também constrói por meio da trama, mas desconstrói quando os seus sonhos que pareciam realizados não mais correspondem à sua realidade; e a reconstrução, quando ela decide mais uma vez recuperar os pontos perdidos, sugeridos pelas laçadas do tricô.

Conforme já afirmado, é importante observar que a voz da narradora também vai acompanhando essa reconstrução, sugerindo a calma, a ponderação. É preciso que o contador de histórias utilize dos seus recursos

internos, a sua percepção diante da história anteriormente lida e interpretada por ele.

Diante de outro modo, tanto o educador como o contador de histórias se formam aprendendo principalmente a escutar, formando pouco a pouco uma disposição interna para escutar sempre as suas perguntas importantes a cada momento da sua trajetória. A escuta é um termo que se refere à observação, à percepção, à curiosidade e ao contato com imagens internas. (MACHADO, 2015, p. 104)

Dos recursos internos podemos considerar a observação: como o contador de histórias observa o mundo a seu redor, as pessoas, fatos, objetos, a natureza; como se apresenta a sua percepção, a expressão, a imaginação diante dos acontecimentos, dos seus sentimentos; podemos ainda acrescentar nos recursos internos a curiosidade, suas perguntas em relação ao mundo, aos movimentos do seu dia-a-dia; sua capacidade de brincar, de lidar com os mistérios, encantamentos, hipóteses; e as possibilidades de reconhecer sua própria expressividade gestual, oral, rítmica diante da história escolhida.

Só assim o narrador de histórias poderá ter a sua própria experiência, que o transforma, e que poderá lhe apresentar inúmeros aprendizados e várias possibilidades para contar histórias.

### **1.1.1 O espaço para contar histórias**

Poderíamos começar descrevendo os espaços de narração de história. Quando abordamos o conceito de espaço, estamos nos referindo aos espaços físicos, ao ambiente proporcionado para contar histórias. Não estamos falando aqui da linguagem teatral, como já tratamos anteriormente; portanto, não se tratam de cenários. Mas sim, de ambientes para narrar histórias: o espaço da narração, dos contos, das histórias.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> <sup>5</sup> Todas as fotos apresentadas pertencem ao acervo pessoal da artista.





Figura 1 - Ambiente

A atmosfera que se cria no momento da narração de histórias é única e, com essa afirmação, concordamos com Zumthor (2014), que menciona o instante da narração, a presença naquele único instante quando se narra um fato, se canta uma música ou se declama um poema. Quando contamos uma história, tudo está implícito nesses minutos, permitindo o conjunto de leituras.

Perceber as qualidades do espaço onde a história vai ser contada é muito importante. Se o espaço for interno, é preciso olhar em todas as direções e escolher o lugar, levando em consideração suas possibilidades de acolhimento da situação da narrativa. Uma parede cheia de cartazes, prateleiras, desenhos, reproduções de personagens de Walt Disney não serve como fundo para o contador. É preciso uma parede limpa, ou um lençol estendido sobre ela, um espaço neutro para que as imagens das crianças possam projetar sem a interferência de elementos alheios à história. (MACHADO, 2004. p. 78)

O espaço assim citado pode ser um simples arrumar de cadeiras em círculos, algumas almofadas no chão, um grande tapete e todos sentados no próprio recurso ou uma cortina de fitas.



Figura 2 – O espaço

Também pode ser um espaço ao ar livre, embaixo de uma árvore, um jardim, um bosque, um salão de festas, uma biblioteca, livraria, museu, a sala de aula transformada para narrar e ouvir histórias ou até mesmo a sua própria casa. Desde que esteja preparada como um ambiente que naquele momento se faz mágico - ainda que por alguns instantes, não seja mais nenhum desses espaços citados, mas sim o espaço da história, das suas personagens, dos lugares narrados pelo contador e imaginados pelo espectador, todo espaço se faz propício para a narração de histórias.

É importante lembrar que nossa abordagem refere-se à leitura que a audiência realizará a partir da leitura performática que o narrador propõe. Diferentemente do teatro, o contar da narrativa não a entrega, apenas sugere as passagens da história. Portanto, espaços diferentes requerem performances diferentes.

Assim como podemos observar nas imagens apresentadas, contar histórias para um grupo de crianças, em uma sala só para elas, é completamente diferente da segunda imagem, em que vemos um grupo grande de senhoras da melhor idade, e ainda muito diferente de contar histórias para pessoas de todas as idades em um espaço aberto, com uma paisagem maravilhosa, tornando o apelo visual surpreendente e, ao mesmo tempo, desafiador. Todos esses aspectos influenciam.

Em um espaço fechado, com um grupo pequeno, carente de atenção, todos querem ficar bem perto do narrador, aproveitar cada momento, como se

estivessem encantados. Estão livres de interrupções: porta abrindo, barulho de automóveis, alguém chamando atenção etc. Todas as atenções estão voltadas para a voz, os gestos, o olhar do narrador e das crianças. Mas a performance muda quando o grupo é maior, inquieto, como o grupo da melhor idade. Não seria viável, neste caso, ficar o tempo todo sentado, por exemplo, visto que o narrador precisa olhar nos olhos da audiência.

O corpo precisa estar no ritmo da história, projetar a voz para que todos a ouçam bem. Em o espaço sendo aberto, a voz se perde, reverbera, não temos retorno do que estamos dizendo. No espaço extremamente aberto, o burburinho das pessoas, o movimento do “levanta” e “senta”, vozes, aparelhos celulares, fotos, correria das crianças, esportistas etc, concorrem com a narrativa, disputando com ela a atenção dos ouvintes. Além disso, a própria paisagem como verificamos na imagem a seguir, pode concorrer ou fazer parte da narrativa e, nesse caso, o contador precisa também perceber o espaço em que está inserido, em que o seu corpo está inserido, atentar-se para a respiração e suas nuances, o seu ritmo, a projeção de cada palavra, mas sem deixar “engessar” e, sim, entregar-se à história e ao público.

Mais uma vez, podemos afirmar que não existe uma técnica precisa para contar histórias, porque tudo depende do momento, da atmosfera daquele instante único em que a narrativa em performance se faz presente, haja vista que, passados alguns minutos, tudo já se modificou.



Figura 3 – O ambiente e o Espaço

### 1.1.2 Recursos visuais como metáfora

O emprego dos recursos visuais começa com a percepção do narrador ao iniciar o processo de preparação da história. Podemos dizer que o narrador precisa se entregar à história e ser, ao mesmo tempo, conquistado por ela. A partir dessa conversa perceptiva, o início da escolha dos possíveis recursos também começa a acontecer.

Por recursos visuais entendemos objetos, tecidos, instrumentos musicais, tudo que possa perder a sua função original e pertencer a outro universo. Regina Machado nos faz a seguinte pergunta em seu livro *Acordais* (2004): Você acha que seria capaz de conversar com um espanador? A partir desta, outra questão poderia ser feita: você olharia para o espanador não como um espanador, mas como um príncipe?

Aplicar recursos visuais à história sem entregar a narrativa, sem utilizá-los como objetos de cena, mas como recursos que sugerem a história, que também são metáforas do próprio texto, por seu turno, requer pesquisa e preparação.

A pessoa que quer usá-los precisa exercitar sua capacidade de conversar com as formas que povoam seu mundo: formas da natureza, objetos, aromas, movimentos, sons, tonalidades e ritmos. Antes de mais nada, a pessoa precisa recordar. Lembrar-se de que quando era criança, bem pequena, sabia muito bem conversar com a realidade, poeticamente: *a menina – estava de visita a um protético – repentinamente entrou na sala com uma dentadura articulada que descobrira em alguma prateleira. Titia, titia! Encontrei uma risada!* (MACHADO, 2004, p. 86)

Diante da pesquisa em relação ao objeto que sugere, que nos faz lembrar algo, alguém, ou uma cena, que é capaz de provocar a memória de cada espectador - a qual é singular para cada pessoa da plateia - a história se desenvolve.



Figura 4 – Recursos Visuais

É importante dizer que a escolha do objeto não deve partir da pergunta “com o que se parece?”, visto não almejarmos um teatro de fantoches ou de objetos inanimados. O que deve guiar a escolha é a sugestão oferecida pelo objeto, de forma que ele também se torne metáfora, a metáfora sugerida pelo narrador a partir da sua leitura da história. É válido lembrar que esta metáfora já teve a leitura particular do autor da narrativa, do narrador de histórias e, no momento da performance, recebe a leitura da audiência.



Figura 5 – Recursos Visuais

Em *A Moça Tecelã*, ao nos apropriarmos da história, fomos percebendo a relação da trama com a vida, com os fios espalhados por esse viver de todas as pessoas, fios que ligam vidas, desenrolam amores, amarram dores, possibilidades de interpretação essas já suscitadas pelo texto de Colasanti.

No contar desta história, recorremos ao artesanato brasileiro. Utilizamos um novelo de lã e agulhas de madeira, a partir dos quais a trama vai sendo elaborada a partir do ritmo, da voz, das passagens da história. Nesse momento, duas metáforas podem ser construídas: a do narrador e a da plateia. Desmanchar o que foi feito e, ao mesmo tempo, a possibilidade de recomeçar a nova trama, que pode ser compreendida como a nova vida, é parte da metáfora oferecida pela história e que se faz presente aos olhos da audiência. Ao mesmo tempo, a metáfora já vem sendo elaborada pelo narrador, no momento em que começa a preparar a narrativa em performance. O que aquela cena sugere, como representar aquela cena, quais objetos poderão remeter àquela imagem e simultaneamente sugerir, mas não entregar para a audiência a reflexão, as possibilidades de criar a imagem, e o que ela pode significar para cada espectador, são inquietações que se fazem presentes para o narrador de histórias.

O movimento lento, mas preciso do tirar as agulhas dos pontos, uma de cada vez, no momento em que a personagem resolve desconstruir tudo o que havia tramado, mas não a fazia feliz, é um movimento pensado. O olhar do narrador está direcionado às mãos e das mãos para a agulha. Logo, o olhar do espectador, que olha para os olhos do narrador, vai ser direcionado para as mãos e das mãos para a agulha e, em seguida, para a mão que puxa o fio, mão precisa e firme que segue desmanchando. Atrelada a esse movimento está a expressão no rosto do narrador, a expressão da decisão durante o desmanche. E as mãos seguem firmes também quando recuperam as agulhas e começam a tecer novamente. O mesmo olhar firme e seguro está nos olhos da plateia. E, para cada audiência, o momento é único, as reações são particulares, e demonstram que só poderiam acontecer naquele instante, naquele espaço, com aquelas pessoas, com aquele narrador e com aquela história. Regina Machado denomina tal fenômeno de “eficiência poética”, o qual irá depender de uma percepção voltada para as qualidades das formas, o que, claramente, se diferencia de observar o objeto a partir de sua função ou simplesmente escolher por sua semelhança com a personagem.



Assim, a pergunta é o que promove a possibilidade imagética, o que desafia: e se fosse possível? É o veículo que movimenta a curiosidade que leva para a construção das descobertas e possibilidades de criação e inserção do recurso visual.

Trata-se de uma posição que permite a experiência viva da conversa imaginativa porque não está presa a nenhuma visão preconcebida, fixa, na qual o que estou vendo apenas confirma o que já sei a respeito de um determinado objeto. Ao contrário, a posição de flexibilidade imaginativa é antes uma disposição interna para encontrar algo que poderá ser, o resultado de uma conversa que revelará qualidades presentes na interação dos elementos presentes naquele instante. Tais elementos são dados pelo objeto, pela minha pessoa e pela trama do jogo proposto nessa interação. (MACHADO, 2004, p. 88)



Figura 6 – Recursos Visuais

Quando a trama vai sendo elaborada para ser contada, também é o momento de reflexão e preparação do narrador, também é o momento de apropriação e familiarização com todas as passagens da história e cada ponto que vai sendo tramado se tornará parte da história.

É importante também ressaltar a sobreposição de cores na peça de tricô empregada no contar desta narrativa de Colasanti. A peça de tricô é vermelha e muito grande, porque também grande é o sonho construído pela protagonista da história, leitura esta, vale destacar, feita pela narradora da história. Desta forma, quando se usa um recurso, a ideia é que ele seja o mediador para a aproximação da audiência à história, e não apenas elemento de entretenimento ou desvio da atenção.



Figura 7 – Recursos Visuais

### 1.1.3 A influência do figurino do narrador

Quando pensamos na roupa para a narração de uma história em público, não estamos pensando no figurino da personagem, função essa que é a do teatro, conforme já discutido anteriormente.

Na narrativa em performance, este figurino é o elemento que também sugere a criação individual daquele momento para cada espectador, o qual deve, portanto, também estar em função da história. Por vezes, erroneamente, são tantos os artefatos utilizados, que o efeito é o desvio da atenção do eixo narrativo.

É necessário realizar a mesma pergunta para todas as histórias: o que eu quero quando conto histórias? A resposta deve ser: perceber o texto e, por meio da presença do narrador, mediar a leitura ao espectador. Portanto, estamos oferecendo a história, e não promovendo um show de estimulação sensorial. Um chapéu, por exemplo, seria suficiente para caracterizar o contador, e este objeto poderia ter vários significados durante a história, ou até mesmo ser várias personagens, promovendo o maravilhoso com síntese, simplicidade, sutileza e surpresa (MACHADO, 2004).





Figura 8 - Figurinos

Durante o processo de apropriação do conto *A Moça Tecelã*, fomos agregando os seus significados e imagens ao próprio narrador, tais como: o tear, as linhas coloridas, os desenhos que iam surgindo no tramar das linhas, elementos esses que, na memória da narradora de histórias, remetem à sua própria história. É necessário que a escolha de cada narrativa faça sentido, que o narrador possa descobrir a sua identidade com o texto, com as passagens da história e, como dissemos, tudo o que está implícito – as sensações, as suas inquietudes e reflexões.

No processo de seleção do recurso que dialogasse com a história, surgiu na memória o tricô, algo que pudesse ser semelhante ao tear, mas não o próprio tear que poderia se tornar óbvio. Considerando que nossa intenção é proporcionar todo o destaque para a história e não para o narrador – o qual exerce o papel de mediador entre o público e a história apresentada –, em *A Moça Tecelã*, a escolha do figurino é imprescindível. Tendo como recurso a peça de tricô em tons de magenta, optamos pelo vestido ou saia, casaco na cor preta ou tons bem escuros, alguns mínimos detalhes nos cabelos e um anel.

O figurino faz também parte da história e implica na interpretação e recriação do leitor-visual. Enquanto a história está sendo narrada, com a grande peça vermelha sobreposta à roupa preta, o grande destaque é a peça, uma vez que está sobre o fundo preto, deixando evidente que a atração não é o narrador, mas, sim, a história narrada.

### 1.1.4 O gestual e a voz do narrador de histórias

Da mesma maneira que ocorre com o espaço, a utilização dos recursos e a escolha do figurino, o cuidado com a gestualidade também deve se fazer presente no momento de narração da história. É importante observar que não é a personagem que está dramatizando.

O leve movimento dos braços e a intenção do olhar que realmente olha para o público, dando atenção e, ao mesmo tempo, percebendo os tempos da história para cada espectador, revelam-se fundamentais. É nesse momento que podemos notar as emoções despertadas durante a narrativa, as quais são diferentes para cada pessoa e para cada público.

(...) o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. (ZUMTHOR, 2014, p.75)

Olhar para todas as pessoas, nos olhos, é fundamental nesse momento. Trata-se do olhar atento, que conversa e conta diretamente a história ora para um ora para outros. O corpo do narrador precisa, nesse instante, estar livre de pré-conceitos, opiniões em relação ao público ou, até mesmo, sobre a própria performance. Dizemos isso porque muitas vezes preenchemos os espaços internos com preocupações, e deixamos pouco para que aquele momento seja agradável também para o contador de histórias.

Vários fatores podem influenciar na performance: a preocupação, o nervosismo, possíveis interrupções, de forma que esses sentimentos impedirão de deixar fluir o momento da narração para o público.



Figura 9 – Percepções do Narrador

É claro que nos agrada contar histórias, nos apresentar, ministrar uma aula para aquele que está prestando atenção, por vezes sorrindo, concordando de certa maneira, mas é com o olhar, com o gesto, que podemos nos aproximar daquele que está mais distante. E o gesto tratado aqui pode ser um arquear de sobrancelha, um estender de braços, uma interrogação com expressão facial, alguns passos mais lentos, pequenos movimentos laterais ou, até mesmo, quando estamos contando histórias, com todos sentados. O olhar que vai para o recurso visual, para aquele objeto que não tem mais a sua função original, mas que se transforma a partir do olhar do narrador em qualquer outra coisa naquele instante, dependendo em que o narrador também acredita.

Outro elemento essencial é a voz, aliada à cadência, ao ritmo no momento único da narrativa, associada ao clima proporcionado também pela audiência, que é singular em cada apresentação. São atuações completamente distintas a que fazemos para uma plateia de crianças ou de adultos ou ainda para a

---

<sup>6</sup> Foto cedida por Renan Gonçalves Bertholini Vericondo

melhor idade. A intensidade de cada palavra, assim como a voz do narrador, também interfere. Sentir cada palavra denota também sentir a modulação de voz, o movimento que se alia ao gesto, ao olhar, ao figurino e à expressão do narrador, compondo, assim, um conjunto de elementos.

Mais uma vez, faz-se necessário chamar atenção para a diferença entre contar e dramatizar uma história. Dramatizar é função da linguagem teatral; no teatro, poderemos utilizar, a modulação de voz, a imitação, a respiração ritmada com as nuances da história. No contar história, no entanto, não podemos dramatizar. Com isso, queremos afirmar que em *A Moça Tecelã* não iremos criar a voz da moça tecelã ou do cavalheiro, não vamos fazer os sons da natureza, por exemplo. Isso porque, quando criamos a voz ou o jeito da personagem, com tamanha evidência, deixamos muito pouco para a criação do espectador.

A experiência estética da escuta depende da cadência do narrador. O ritmo da narração é fundamental na forma de contar. O tom monótono da leitura ou da fala oral distancia a audiência da história, não permite que as pessoas “vejam” a história. Imagens podem ser visuais, táteis, olfativas, sonoras. Elas surgem durante a escuta quando a pessoa passeia pela paisagem da história, quando ela vive a sequência narrativa. Na verdade, ela é conduzida durante esse passeio pela voz do narrador. (MACHADO, 2004, p.72)

A possibilidade de imaginar de incontáveis maneiras só é possível porque não descrevemos, e, sim, sugerimos por meio do ritmo, da intensidade de cada palavra. Sentir o significado, o que cada palavra nos diz e assim modular, é convidar o público para a sua criação particular. Expressões como “era lá em cima, lá em baixo, seco, devagar, uma saudade, lindo como gota de orvalho, rápido ou devagar” se constituem como exemplos de expressões que permitem criar. É assim que cada pessoa, independente da idade, condição social ou cultural irá criar, imaginar a partir do seu repertório, e não de algo que já é fornecido pronto.

Não estamos, mais uma vez, falando de voz cênica, mas de modulação de voz, a imitação que permite respeitar os pontos e as vírgulas, ressaltando em que passagem do texto está a exclamação e a interrogação, pontos de extrema importância que conduzem e permitem a leitura do espectador.

## 1.2 Apropriando-se do texto

Segundo os narradores de histórias tradicionais, as experiências de ouvir, principalmente no que se refere ao universo da cultura popular, demonstram que uma história precisa dizer algo para o narrador, precisa constituir uma verdade para ele, a fim de que possa interiorizá-la e, depois, contá-la. Em outras palavras, se for verdade para o contador, assim será para o público, sendo preciso acreditar no que está se propondo a narrar. Nesse processo de introspecção da história é que *A Moça Tecelã* foi ocupando espaço no corpo da narradora.

Uma metáfora é por natureza imagem e significado, sentidos e razão, intuição e imaginação, poesia e pensamento. Para compreender uma metáfora é preciso perceber e articular, é necessário significar. (MACHADO, 2015, p.66)

A riqueza de metáforas empregadas no texto de Colasanti, a sutileza impactante com que trata de assuntos tão sensíveis, principalmente do universo feminino, conduz-nos à identificação, indignação e provocação reflexiva<sup>7</sup>.



<sup>7</sup> Foto cedida por Mel Morais (São Paulo, 2014).

Ao ler a história, é necessário dividir as partes da história em cenas, sem deixar, no entanto, de pensar em seus diversos ângulos e nuances, como já citamos anteriormente. O tempo da história, do que está tratando, de que lugar o texto está sendo mencionado, que paisagem ele tem, gosto, cheiro etc, são aspectos que precisam ser considerados. É a partir dessas leituras que a leitura do narrador e, conseqüentemente, a narrativa em performance vai sendo construída.

A partir da apropriação do texto, reescrevê-lo é o primeiro passo. É preciso pensar, assim, no que o texto me diz. No caso de *A moça tecelã*, em uma das leituras possíveis, compreende-se a mensagem de que, mesmo tendo uma situação arrastada por anos, sempre há uma maneira de desmanchar e reconstruir. Ao mesmo tempo, o texto fala do ofício da moça, do fato de que tecer era tudo o que sabia fazer. Assim, oferece-nos também a possibilidade de pensar no tempo de vida investido em uma profissão, em um trabalho. O emprego dessas metáforas não pode ser descartado no contar da história, visto o recontar ser um trabalho de percepção, que não se encerra ao findar da leitura.

Foi justamente para possibilitar a leitura metafórica também na performance que recorreremos à cultura popular, ao tricô, um ofício tão artesanal e, ao mesmo tempo, tão minucioso, no qual se houver a perda de um ponto da trama, tudo precisará ser desmanchado. Na escolha, levamos em conta que a feitura do tricô também oferece uma trama, a linha, as cores, e, de forma semelhante à narrativa de Colasanti, tudo está sendo construído por meio das mãos da tecelã (e por que não da narradora de histórias?).

No instante da história em que a personagem resolve desmanchar o marido construído, ou seja, mudar de vida, transformar-se, optamos, na narrativa em performance, em tirar as agulhas com movimentos longos. A duração do gesto é longa justamente por representar uma decisão muito importante, a qual precisa ser materializada por meio do gesto. Além disso, como este momento representa o clímax da história, o movimento de mudança, o ritmo em que a

narrativa vai sendo contada precisa coincidir com os movimentos feitos: o ato de desmanchar ocorre na mesma velocidade da voz, havendo a consonância no conjunto de movimentos performáticos.

Quando a narradora termina, o ritmo da voz muda, assim como o tom, visto que a tecelã resolveu recomeçar. Com essa decisão tomada, a narradora vai retomando ponto a ponto, sugerindo para audiência que a história continua, e que, também metaforicamente, cada história pode ser desmanchada e reconstruída<sup>8</sup>.



Figura 11 – Performance da Narradora

Desta forma, assim como ocorre no conto de Colasanti, na narrativa em performance as metáforas permanecem presentes, justamente para que a narrativa não seja entregue, mas que seja um convite à reflexão, à provocação, ao questionamento. A leitura metafórica, atrelada ao recurso visual, sugere em vez de entregar o texto, o qual também está sendo tecido, como a própria origem etimológica da palavra sugere.

Na construção desse texto, temos a construção da leitura de cada espectador por meio desse conjunto de linguagens citados durante os capítulos. E é esse conjunto que permite que a narrativa aconteça em um único instante, com determinado público, em uma única atmosfera.

---

<sup>8</sup> Foto cedida por Mel Moraes (São Paulo, 2014).



Figura 12 – Conjunto de Leitura e Performance

## 2. Entre o ouvir e o ler uma história

A partir de muitos diálogos e questionamentos, fomos percebendo que era necessário, em nossa investigação, ir além das principais referências teóricas. Sendo assim, em nossa prática de contar histórias, elaboramos um questionário com algumas provocações, oferecendo ao espectador duas oportunidades: ler a história e ouvir a história.

No primeiro momento do encontro, entregamos a história escrita: *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, sem ilustrações. Depois de lido o conto, a narrativa em performance se iniciou, na voz e no gestual da narradora como descrito nos itens anteriores.

A partir dessa leitura performática – que se realiza por meio de um conjunto de outras leituras – acreditamos que é possível aumentar os espaços da literatura e da leitura para um número cada vez maior de leitores e espectadores, multiplicadores da palavra e também da oralidade.

<sup>9</sup> Foto cedida Samir Mendes de Melo



Reunir pessoas das mais diversas profissões e diferentes faixas etárias foi o primeiro passo essencial para a pesquisa. Dentre as perguntas que optamos por inserir no questionário estão:

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?
2. Quanto você assiste a uma narração de histórias, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?
3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.
4. O que foi para você mais importante quando ouviu a história: a voz da narradora, o vestuário, o recurso visual, a história ou a performance?

A pesquisa, em diálogo com a proposta desse estudo – investigar se diferentes leituras são suscitadas por meio da narrativa em performance – almejou também evidenciar se as pessoas preferem a performance à leitura. Em outras palavras, questionamos se elas preferem ouvir/ ver uma história ou ler. E, ao mesmo tempo, investigar se por meio dessa leitura performática sentem vontade de adquirir o livro e ler o conto.

Cada questão apresenta também seu objetivo particular, como observamos a seguir:

*Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?* Nossa intenção com essa questão era justamente a de provocar o espectador. Após ter lido a história escrita e ouvido a história na sequência, desejávamos oferecer aos leitores/espectadores e ter a chance de perceber que, atualmente, deparamo-nos com um universo extremamente visual, onde tudo está muito pronto, apresentado pelas inúmeras mídias. Almejávamos também atentar as pessoas para a necessidade do contato, da presença nesse mundo atual e tão virtual, em que presença se torna um elemento surpreendente e estimulante. Em um mundo tão “pronto”, o que esperar da presença física, do instante único? Lembremos que, mesmo que se grave ou filme a história, o momento não é o mesmo. Como assegura Zumthor, o instante é único.

*Quando você assiste uma narração de histórias, o que você sente? Há alguma diferença de quando você lê a história?* As questões, até certo ponto, acabam se interpenetrando, uma vez que as emoções também poderiam se (con)fundir na presença daquele instante. Mas a intenção, neste questionamento, era frisar o momento, permitindo refletir acerca da sensação em ouvir que difere de ler o que está escrito. O tempo da audição é diferente do tempo da leitura individual. Buscamos compreender como é, para o ouvinte, depender, de certa forma, da leitura do outro, nesse caso, da leitura do contador de histórias.

*Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.* Nessa questão intencionamos priorizar a história, estimulando a percepção para os nossos três eixos de estudo durante a pesquisa: o narrador, o texto e o público. Almejávamos verificar que aspecto da história atraiu a atenção os espectadores e solicitamos seus comentários justamente para chegarmos o mais próximo possível do quanto a história participa do conjunto de leitura do público.

*O que foi para você mais importante, quando ouviu a história: a voz da narradora, o vestuário, o recurso visual, a história ou a performance?* Essa escolha a ser feita pelo espectador tinha como objetivo validar o que estamos dialogando durante a construção desse trabalho. Quando a proposta é contar as narrativas, com recursos, com a performance incluindo um conjunto de outras linguagens, o que de fato é importante para a audiência? Durante a narrativa ela se detém em qual aspecto, e de que forma esse aspecto pode interferir na sua interpretação?

## **2.1 Da pesquisa e os seus resultados**

Trata-se de um convite que atrai a audiência pela proposição do mistério. A atenção vem aos poucos, conquistada pelo desenrolar da história e da arte de narrá-la. Faz parte dessa arte a confiança na qualidade que a situação de contar histórias propicia. Por saber dessa qualidade, o contador quer convidar todos a participarem, a compartilharem desse tempo fora do tempo. Ele anuncia e prefigura, com gosto e técnica, o que está por vir. (MACHADO, 2015 p.114)

A pesquisa foi realizada, no total, com 50 pessoas, de diferentes áreas do conhecimento, residentes em diferentes cidades do Estado de São Paulo, as quais apresentam diversas profissões, faixas etárias e etnias. Em razão da quantidade de respostas que obtivemos das pessoas envolvidas, e da extensão deste estudo, optamos por separar os envolvidos na pesquisa em dois grupos.

O primeiro grupo foi selecionado pela faixa etária, pessoas de 12 a 67 anos, entre homens e mulheres. Diante do imenso repertório educacional que as histórias proporcionam, selecionamos, no segundo grupo, pessoas de diferentes áreas do conhecimento e profissões. Escolhemos não questionar ou selecionar somente professores para não correremos o risco de termos respostas prontas ou consideradas adequadas ao universo da educação. É importante deixar claro, entretanto, que selecionando 25 pessoas para terem suas respostas computadas, os exatos 25 restantes não foram desconsiderados em suas observações e percepções, as quais foram consideradas no momento de elaboração dos resultados dessa pesquisa.

### **2.1.1 O conjunto de leituras por meio das respostas**

Por meio do conjunto de leituras que fomos construindo e analisando no decorrer dessa pesquisa, podemos unir as duas primeiras questões a partir das respostas dos participantes. As duas primeiras perguntas, conforme mencionamos, provocam a audiência questionando se o ouvir/ver uma história é igual a ler o texto escrito e, nesse processo, o que se sente, quais e as possíveis diferenças entre ler o texto e ouvi-lo. O primeiro grupo, selecionado por idade de 12 a 67 anos, possui opinião semelhante – preferem ouvir a história.

*“Acho, quando você ouve/vê só acontece uma vez, não vai se repetir igual, idêntico. É o momento vivido no presente”. (Anexo 2)*

*“Eu sinto diferenças entre ouvir/ver uma história e ler uma história. A facilidade de visualização perante uma narração (história contada), é maior para a compreensão da mesma”. (Anexo 4)*

Uma menina de 12 anos, entretanto, discorda, afirmando que, quando ela lê, tem mais tempo para imaginar a história do jeito dela: *“Não, pois ler e ouvir uma história a gente tem que imaginar como são as personagens e o cenário. Já ver uma história, nós vemos tudo”. (Anexo 1)*

A menina de 12 anos estava reunida com mais crianças, adultos e idosos, em uma varanda. A amiga da avó da menina organizou o espaço na sua própria casa, estando o ambiente disposto com tapetes, com todos sentados em círculo, esperando a história começar. A avó também tratou de preparar bolos e tortas para todo o público, que logo se acomodou para ouvir a história. Naquele ambiente, que até então estava ruidoso, ao começar com “Era uma vez”, tudo foi se aquietando, proporcionando o silêncio da escuta, na recepção coletiva.

A mesma menina, nas respostas seguintes, quando perguntamos se há alguma diferença de sentimentos entre ler e ouvir, segue dizendo que não, porque nas duas maneiras ela imagina personagens e cenários. E acrescenta, com a quarta resposta, que a maneira de a narradora contar a história possibilitou a imaginação.

Sobre esses recursos é importante ressaltar que devem estar a serviço da história. Não se trata de fazer *teatro*, e sim de *narrar*. Às vezes são tantas coisas utilizadas que desviam a atenção do fio da narrativa, promovendo um show de estimulação sensorial. As crianças se deixam seduzir pela parafernália técnica e a história se perde. (MACHADO, 2015, p. 110)

A resposta dessa menina atenta-nos para um aspecto de grande importância: a diversidade em contar uma história. Embora todas as pessoas questionadas tenham se concentrado em responder aos questionamentos a partir da narrativa proposta do conto *A Moça Tecelã*, pela contadora dessa pesquisa, é evidente que o ouvir histórias provoca no público o rememorar de outros contadores que ele já tenha assistido. Com isso, queremos afirmar que

nem sempre o público que se encantou por essa narração, irá se encantar por outra narrativa de outro contador. Talvez, se outros contadores abusarem do espetáculo ou dos recursos teatrais, deixando muito pouco para a imaginação, como cita Regina Machado (2015), o espectador, assim como a menina de 12 anos, continuará preferindo ler o texto escrito. Ressaltamos, assim, uma vez mais, que estamos discutindo a performance no estado da presença, por meio da voz, do ritmo, da gestualidade e do figurino sem exageros, a fim de que tudo possa caminhar em torno dos três eixos: o narrador, a história e o público.

Isso vai ao encontro de outra pessoa questionada, uma mulher de 23 anos, também reunida com um grupo de adultos e com idades variadas. Ela nos diz, em relação à primeira e à segunda pergunta, que quando ela ouve, assiste uma narração de histórias, aquele momento só acontece uma vez, ele é único, não vai se repetir. Tal menção dialoga com as constatações de Zumthor, já citado em nosso texto, mas sempre é válido de se retomar. O estado da performance, estar naquele momento, com aquelas pessoas, com aquela luz, naquele espaço, só vai realmente acontecer naquele instante. Passadas algumas horas, minutos talvez, tudo já estará mudado. É a presença, é o instante.

Ela ainda complementa, na sua resposta para a segunda pergunta, a importância do movimento, da cor, sugestões dadas pela narradora, as quais permitem ao público criar as suas próprias, dialogando com o que propõe Zumthor.

Tal é, em nossa civilização, o meio natural de toda “literatura”; poesia desde o instante em que ele se forma até aquele em que é “recebida”. A leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho de voz que a impregna. Para o homem do fim do século XX, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir. (ZUMTHOR, 2014, p. 60)

Aos 31 anos nossa próxima questionada, que também estava em um lugar calmo, sem ruídos externos, pronta para ouvir a história contada, afirma que a possibilidade da sugestão por meio dos recursos permite maior compreensão da história. Ela relata que a emoção por meio da performance da narradora

envolve-a por conta da voz, dos gestos, das pausas nos momentos certos, como que ativando a emoção e a percepção: - *“Sinto a emoção através de toda a performance envolvida, incluindo voz, olhares, gestos, pausa no momento certo, enfim, os recursos que observamos, tudo isso ativa fortemente a emoção nas pessoas”*. (Anexo 4)

Assim também respondeu um homem de 40 anos, de acordo com o qual ouvir uma história permite algo a mais, talvez a emoção da presença, o olho no olho: *“Eu acho que não é igual. Ouvir a história traz algo mais, como encanto e emoção. Fico emocionado, imagino tudo aquilo e me remete ao passado”*. (Anexo 5)

A próxima resposta, dada por uma mulher de 55 anos, assegura que a escolha por ouvir ou ler uma história depende do momento. Para ela, às vezes, é preferível ler em seu tempo, ao ponto que, em outros momentos, acredita que o ouvir é o momento de compartilhar.

Uma mulher, aos 61 anos, em uma de suas respostas, conta-nos que quando ouvimos também experimentamos as emoções do narrador, do artista, e, desta forma, somos conduzidos também por suas escolhas de recursos internos e externos. Outra espectadora, aos 67 anos, assegura que existe uma felicidade interior ao ouvir uma história, felicidade essa que relaciona com a alegria da personagem e por que não da narradora: - *“Sim, a felicidade é interior e independe de outrem, a tecelã acreditava que o parceiro poderia realizar seus desejos e não ocorreu. A conclusão, nunca desista no 1º. Tropeço”*. (Anexo 10)

Podemos perceber o quanto nesse grupo e também levando em consideração todas as outras respostas, as quais não foram anexadas, mas foram consideradas em nossa análise, a relação que as pessoas estabelecem, independente da faixa etária, associando o momento, as percepções, os recursos internos e externos do contador e os externos refletidos na audiência. Nesse momento, recorremos a Zumthor e Machado, os quais asseguram que, na performance, a atmosfera criada pelo narrador implica diretamente no

contar da história e, por meio de um conjunto de linguagens, reverbera na audiência.

Apenas para fins de organização dos dados obtidos, esboçamos abaixo gráficos que identificam os envolvidos no primeiro grupo analisado e os resultados concernentes à preferência pela leitura do texto escrito ou pela narrativa em performance:

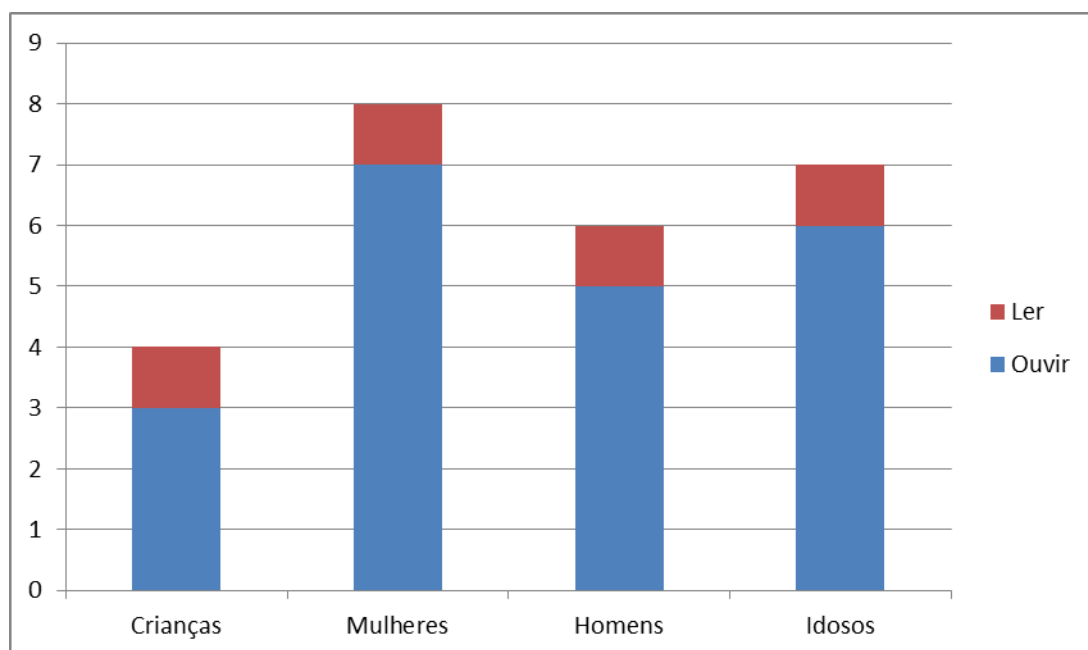


Figura 13 - Diferentes envolvidos na pesquisa e preferência entre ler e ouvir as histórias.

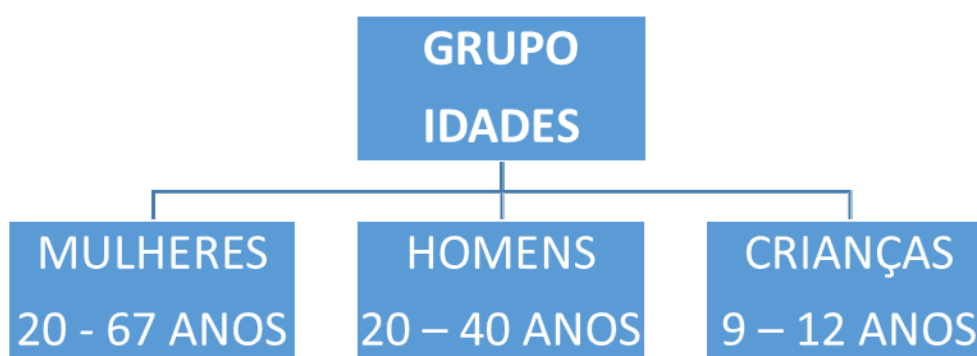


Figura 14 – Diferentes faixas etárias dos envolvidos na pesquisa.

Já no grupo, selecionado a partir das diferentes atuações profissionais, fomos observando como a terceira e a quarta questão também se relacionam por meio das respostas e percepções do público. Os lugares e os ambientes criados buscaram proporcionar o movimento, com todos em círculo, o que permitia o olhar no olho do narrador e, ao mesmo tempo, o olhar da plateia entre si.

Para a *estudante*, ouvir a história é como participar dela. Afirma ela que pode perceber a moça tecelã em sua frente ao responder à pergunta: há algo que atraiu sua atenção na história? Já para a *revisora*, o que mais chamou a sua atenção foi o percurso da personagem: “*o percurso da mulher que tem a possibilidade de ter tudo o que a fazia feliz é de extremo proveito para se pensar*” (Anexo 12), descreve. Para o *psicólogo*, que estava em um grupo composto por 15 pessoas, a voz da narradora criou o grau de importância para a condução da história. Para ele, “*talvez ter ficado atento ao texto impresso tenha me prendido aos verbos e às palavras. Na narração portas outras se abriram*”. (Anexo 13)

O enredo da história não se limita a expor episódios da ficção em si, mas permite, por meio de simbologias, remeter o ouvinte à reflexão de sua própria vida, diz o *bancário*, que também acrescenta que o mais importante ao ouvir a história, na linha de opções entre: voz, vestuário, recurso visual, história e performance, opta pela performance. (Anexo 14)

Já para a *técnica em enfermagem*, a sinestesia proporcionada pela palavra pode ser semelhante ao assistir ou ler um texto escrito: “*Os sentimentos são diversos. Se realizo uma leitura atenta, envolvente a sinestesia proporcionada pela palavra é semelhante no assistir e ao ler*”. (Anexo 15)

Ao afirmar que o que mais a atraiu foi a história, a espectadora permite-nos confirmar o que defende Regina Machado, para quem o essencial é a verdade da história para o narrador e, ao mesmo tempo para o público. A força está no texto, seja contado ou lido, mas, ainda assim, no texto.

Para a *transportadora escolar*, o recurso visual tem grande força em sua interpretação. Estando na mesma condição que as outras pessoas, em círculo,



no ambiente preparado para a escuta, notamos que o recurso visual – a trama de tricô sobre o fundo preto – é apresentado por ela como algo impactante naquele momento.

Esta resposta reforça nossa pesquisa no que se refere à importância do pensar nos recursos que possam ajudar a sugerir a narrativa e não entregá-la. Pensar na elaboração desses recursos em total harmonia com o texto e com o narrador, para que a história tenha o seu espaço, que aqui no caso é o maior objetivo, é consequência de todo o processo.

Assim, para a *empresária*, que também participou dessa roda de histórias, a performance é o ponto mais importante. O fato de ter se emocionado ao ouvir a história, também foi significativo: “*Sim, me emociono muito mais do que apenas com a leitura. O fato da narradora estar tricotando de verdade*”. (Anexo 17)

Para a *advogada*, a voz da narradora fez a diferença na condução da história, e o impacto do gestual na performance ao desmanchar e desconstruir a história remeteu à sua própria vida.

(...) as formas de expressão corporal, dinamizadas pela voz. Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio da cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. (...) E nessa perspectiva que tento perceber que na minha leitura dos textos dos quais extraio minha alegria, está parte do meu corpo. (ZUMTHOR, 2014, p.63)

Assim, também para a *tradutora*, a voz da narradora foi mais importante entre os itens propostos, reforçando as palavras de Zumthor acerca do poder da oralidade. Essa importância cultural da voz em nossas vidas há muito tempo, e, de certa maneira, sendo resgatada em meados do século XX e adentrando o XXI.

A necessidade de o narrador ter clareza de que a alegria, o amor, o susto, a surpresa – sentimentos que formam as nuances da história – a fim de que provoque essa mesma intensidade no público, constituiu-se também como elemento observado nas respostas. A *artesã*, que se dispôs a ouvir e a ler o conto, deixa claro em suas respostas que ler primeiro é uma ação que requer

criação e imaginação a partir de suas referências e vivências, porém, assistir naquela atmosfera criada, entre os recursos visuais, a disposição das cadeiras, torna a narrativa diferente.

O contar e tricotar ao mesmo tempo e, ainda assim, a história permanecer, foi o que mais chamou a atenção de uma mulher atuante na área de *apoio pedagógico*. Para ela, a voz da narradora e a performance promovida só confirmam que ver é muito diferente de ler dentro desse contexto proposto: *“Na história lida eu percebo que não entro em contato com o que sinto logo de imediato. Eu preciso me concentrar para construir um cenário e entender o que estou lendo. O sentir vem surgindo com essa construção mental. Diferente na história narrada, eu entro mais em contato com o que estou sentindo de forma imediata. Essa experiência das histórias narradas me remete muito a minha infância, sinto uma conexão com meu lado criança quando usava mais os sentimentos e as emoções do que a razão.* (Anexo 21)

O significado de retrabalhar algo que não deu certo é o que destaca a *professora* quando questionada. As possibilidades de reflexão possibilitadas pelo ato de fazer o tricô e desmanchá-lo fez, para ela, toda a diferença. Nesse aspecto, podemos ressaltar a questão da performance: não é só o ato de desmanchar, mas em que momento a trama está sendo desmanchada, ou seja, como o recurso externo “conversa” com a história. Mais uma vez nos remetemos ao processo de preparação da história, quando dividimos a história em cenas, em partes.

A *gerente de compras* acrescenta um item importante para responder à quarta questão: “Assinale o que foi mais importante para você, quando ouviu a história: a voz da narradora, vestuário, recurso visual, história ou performance”. Ela acrescenta mais uma alternativa, o amor da contadora pela profissão. Podemos relacionar esse amor, percebido pela espectadora, à entrega do narrador para esse momento e, por entrega, também poderíamos entender a presença.

Joana Xaviel, criada por Guimarães Rosa, a Sherazade das Mil e Uma noites, a velha Totonha imortalizada por Graciliano Ramos, todos os contadores tradicionais de todos os tempos conhecem o seus recursos internos e aprenderam a exercitá-los durante a experiência de suas vidas. Intuitivamente. O dom de contar história é, na verdade um exercício constante, um aprimoramento contínuo de possibilidades internas de ver o mundo de outras formas. (MACHADO, 2015, p. 106)

A *coach*, quando questionada, aponta que é o conjunto de elementos – a voz da narradora, a história e a performance – que fazem com que o momento, preparado ou não, torne-se único: *“Ouvir e ler nos possibilitam viajar, mas ouvir/ver é muito mais gostoso, pois a emoção toca em todos os sentidos. Eu me emociono mais rápido quando assisto uma narração de histórias. Particularmente eu amo ler, mas quando a interpretação da história é muito boa, eu me emociono de verdade e quero levar a história para frente. A interpretação da contadora de histórias e a entonação da voz foram fundamentais para me sensibilizar mais com a história”*. (Anexo 25)

Durante as rodas de história, pudemos perguntar para as pessoas a qual emoção elas estavam se referindo. Para muitas, a resposta para a emoção sentida é o momento. Essa possibilidade de parar e ficar, o que a leitura do texto, muitas vezes, não permite. O poder compartilhar com outras pessoas aquele momento, porque a plateia, nesse instante, também se torna coautora, também participa. Seja no silêncio, seja com intervenções ou simplesmente oferecendo a companhia para dividir aquele momento.

Apresentamos, aqui, duas figuras que apresentam as principais áreas de atuação às quais pertenciam as pessoas envolvidas na pesquisa, bem como a preferência por ler ou ouvir a história.

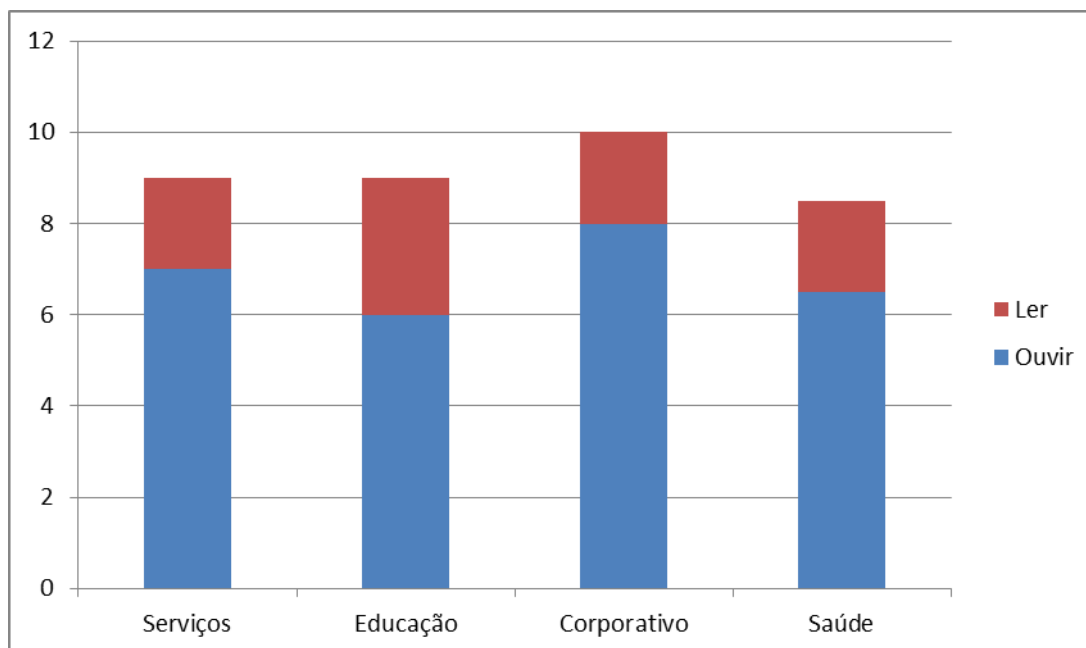


Figura 15 – Principais áreas de atuação dos participantes da pesquisa e preferência por ler e ouvir a história.



Figura 16 – Descrição das profissões dos envolvidos na pesquisa.

### **2.1.2 Algumas considerações**

Por meio desse breve questionário, tivemos a clareza de que toda a pesquisa teórica se fez presente e coerente com a atuação prática por meio não apenas das respostas, mas também das demonstrações dos 50 questionados, pertencentes a diferentes faixas etárias e áreas de atuação profissional, durante o momento de performance da narrativa. Os relatos obtidos possibilitaram-nos entender, na prática, o que Zumthor, Machado, Benjamin, Iser, e tantos outros teóricos asseguram.

Podemos afirmar que a performance permite diferentes leituras. Isso ocorre, conforme defendemos durante o nosso estudo e pudemos observar com a análise da prática do narrar e das entrevistas, quando o narrador se apropria do texto, tendo como ponto central a história. Uma vez imbuído do texto e, com ele, das passagens, das nuances, das personagens, dos lugares propostos pela própria história, o narrador poderá estabelecer relações com outras linguagens para contar a história em performance. Cuidando do vestuário, do som, do ambiente, da modulação e impostação de voz e dos recursos visuais. Atentando-se sempre para o fato de que não está realizando ou apresentando uma peça teatral, mas aqui estamos lidando com recursos que podem sugerir a criação do texto, a partir da bagagem cultural, do repertório de cada espectador, independente da classe social, idade ou profissão – a performance do texto literário é capaz de suscitar diferentes leituras.

No entanto, é importante observar, que não se trata de qualquer performance, é a performance diretamente conectada ao texto. A literatura presente compartilhada em diversos espaços, com diversos grupos de leitores, todos juntos, e ao mesmo tempo individualmente, realizando a sua própria leitura pelas vias da leitura do narrador de histórias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As linguagens artísticas estão em constante movimento. A necessidade em pesquisar suas mudanças e reconfigurações foi o ponto de partida para esse estudo. A importância em relacionar a literatura com a arte de narrar histórias por meio da performance possibilitou o percurso pelas vanguardas artísticas, pela história da oralidade e da escrita. Por ser um assunto ainda pouco explorado nos estudos literários, a teoria da performance norteou essa pesquisa, contextualizando o seu surgimento dentro dos movimentos artísticos e, por sua vez, promovendo um conjunto de leituras por meio de sua realização.

Nosso objetivo em discutir o papel da performance na narração de histórias – em nosso estudo, o conto *A moça tecelã* – assistida e ouvida em diferentes grupos de pessoas, como uma possibilidade de leitura e não como uma dramatização teatral, concretizou-se pelas referências citadas durante a pesquisa e pelas respostas dos receptores quando leram o texto escrito e quando ouviram o mesmo texto narrado pela contadora de histórias.

Relacionar as influências dos movimentos artísticos e a tradição oral, na perspectiva cronológica do percurso da escrita e a sua reverberação na arte de contar histórias, permitiu reconhecer a linha do tempo permeando os meios de expressão que originaram a performance e esta, por sua vez, o ato de narrar histórias por meio de um conjunto de linguagens artísticas, identificando a força da performance diretamente ligada à força do texto literário, que se torna presente na voz do narrador de histórias.

A escolha do conto *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, e os recursos visuais empregados conduziu-nos a atingir nosso objetivo, possibilitamos observar as inúmeras possibilidades de leitura do texto. O espectador-leitor, ao ler a história escrita, está no seu tempo, no lugar que ele mesmo escolheu, e cria suas imagens a partir do seu repertório. Zumthor, entretanto, ajudou-nos a compreender que o narrador de história permite que o espectador-leitor esteja em uma atmosfera única, com um grupo de pessoas, em um lugar não comum,

ouvindo uma narradora de histórias. Esse lugar compartilhado só irá existir no instante em que acontece, é único. Não vai se repetir, a atmosfera criada só é realizada no estado da presença. O presente se faz na presença do narrador de histórias. A utilização ou não de um recurso visual, sutil, apenas sugerindo; na voz da narradora modulando, intensificando cada palavra, olhando nos olhos das pessoas; é a narradora que está com o espectador-leitor e não a personagem dramatizando a história. O contador é ele mesmo em todas as passagens da história, ele narra a história, ele não é a personagem da história.

Em nossa pesquisa, deixamos claro que diferentes narradores de histórias geram diferentes performances. E, aqui, a narradora assegura que o instante se faz notório pela presentificação do texto, por aquilo que não foi entregue. A narrativa em performance não entrega, ela sugere.

Assim, sugerindo, promovemos a narrativa em performance de *A Moça Tecelã* para diversos grupos, de idades e profissões distintas. Reconhecemos, por meio dessa realização, o que Machado nos afirma em suas pesquisas, o que existe entre o ler e o contar. As pessoas se encantam e se emocionam com a presença do texto na voz da narradora, no olhar que realmente olha para cada pessoa da audiência. Percebemos o quanto é significativo e conduz as pessoas o texto bem construído, a apropriação desse texto e o conjunto de leituras proposto pelo narrador por meio do figurino, do ambiente criado, do gestual, da voz, dos recursos visuais como metáforas.

A presente pesquisa revelou-se em consonância com as ideias de Zumthor ao contextualizar a performance como arte efêmera, na qual se torna indispensável a presença no instante do acontecimento. E nesse acontecimento o público se torna também coautor, visto também estar presente. Identificando a performance como leitura, percebemos, em sua história, o homem como mediador dessa leitura por meio de suas ações e do seu próprio corpo. Impossível repetir a história, sempre teremos uma nova performance. A plateia, o clima e o ambiente proposto não serão os mesmos e o narrador também não. O que lembraremos nos proporcionará vestígios ou indícios de algo que, de alguma forma, significou mais do que uma ou outra situação durante a passagem da história.

Assim, quando lemos e ouvimos as respostas a partir das entrevistas realizadas, para grupos tão distintos, confirmamos que para narrar bem uma história é preciso conhecer a sua própria história e perguntar o que você quer e o que deseja ao se propor contá-la. A relação entre narrador, história e público é imediata, a leitura se realiza por diversas entradas: pela voz, pela memória, vestuário, recurso visual, repertório, texto etc, e presente nesse conjunto, a literatura.

Na contemporaneidade, não enxergamos mais o tempo, ouvir custa muito, mas também quando o público concorda em parar para ouvir, a leitura se realiza naquele instante, onde minutos se transformam em dias, em grandes viagens, em decisões. Contar histórias com recursos, mínimos recursos, para que a história possa aparecer, promovendo a curiosidade, ampliando o repertório literário e artístico de cada leitor-espectador; permitiu cada audiência compor a sua cena, a sua leitura a partir da sua bagagem cultural, que é única independente de quaisquer situações: étnicas, sociais, culturais, faixa etária etc. Apenas estavam todos ali, reunidos, para compor a sua história, a partir da história lida por meio da performance da narradora.



## REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. **O Amor que Acende a Lua**. São Paulo: Papirus, 2011.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.
- AZEVEDO, Sônia Machado. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUSATTO, Cleo. **Contar e Encantar: pequenos segredos da narrativa**. São Paulo: Vozes, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Rio de Janeiro: Logon, 1998.
- CASCUDO, Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- COLASANTI, Marina. **A Moça Tecelã**. São Paulo: Global, 2004.
- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950 – 2000: Movimentos e Meios**. São Paulo: Alameda, 2004.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**: Lexikon Editorial, 2010.
- ECO, Umberto. **A obra aberta: forma e indeterminação das poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e Forma**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HUTCHEON, Linda. **Irony's edge – The theorie and politics of irony**. London. New York: Routlege, 1994.
- ISER, Wolfgang. **Ato da leitura**. São Paulo: Ed.34, 1999.

LEAHY-DIOS, Cyana. **Educação literária como metáfora social**. São Paulo: Eduff, 2000.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

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

\_\_\_\_\_. **O Violino Cigano e outros contos de mulheres sábias**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Arte da Palavra e da Escuta**. São Paulo: Reviravolta, 2015.

MATOS, Gislayne Avelar. **A Palavra do Contador de Histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MEREGE, Ana Lucia. **Os Contos de Fadas: origens, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.

MERLEAU-PONTY. Maurice, **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ONG, Walter. **Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papirus, 1998.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PETIT, Michele. **A Arte de Ler: ou como resistir à diversidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

PIERRE, Lévy. **As Tecnologias da Inteligência**. São Paulo: Editora 34, 1993.

QUITES, Aline Porto. **A presença do texto literário na arte da performance**. Santa Catarina: UFSC, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante**. Minas Gerais: Autêntica, 2010.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

TOLKIEN, J.R.R. **Sobre Histórias de Fadas**. São Paulo: Conrad, 2006.

VICH, Victor; ZAVALA, Virginia. **Oralidad y poder: herramientas metodológicas**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz – a literatura medieval**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: CosacNaify, 2014.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

## ANEXOS

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Amanda Cristina Cardina Gomes

Ocupação estudante idade 12

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não. Quando se lê uma história imagina tudo que  
acontece com todos os personagens e a história  
é mais interessante assim.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

Não. Quando se assiste tem que imaginar os  
personagens e a história.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

Amo o jeito que a narradora contou a  
história, ela contou de um jeito legal.

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ( ) voz da narradora
- b. ( ) vestuário
- c. ( ) recurso visual
- d. (X) história
- e. ( ) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME THAIS PONTES MOREIRA

Ocupação ARTE EDUCADORA idade 23

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

ACHO, QUANDO VOCÊ OUVI/VE,  
SÓ ACONTECE UMA VEZ, NÃO VAI  
SE REPETIR IGUAL, IDENTICO. É O  
MOMENTO VIVIDO NO PRESENTE.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

A NARRAÇÃO TEM MOVIMENTO, COR,  
~~QUANDO~~ EMOÇÃO. A PARTIR DISSO O PÚBLICO  
CRIA SUAS PRÓPRIAS IMAGENS. SINTO  
UM ENVOLVIMENTO MAIOR QUANTO ESCUTO  
DO QUE QUANDO LEO.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

A CONSTRUÇÃO DE UMA MOVIMENTAÇÃO  
"COTIDIANA" COMO TRICOTAR E SUA  
DECONSTRUÇÃO

4. Assinale de 1 á 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ( ) voz da narradora
- b. ( ) vestuário
- c. ( ) recurso visual
- d. ( ) história
- e. ☒ performance

## Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Marianne Sagala de Araújo

Ocupação Estagiária idade 25

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não, acredito que sejam experiências diferentes

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

Sinto curiosidade, interesse em descobrir o que está por vir, me sinto muito mais envolvida. Há diferenças entre ler a história e ouvir a mesma, ambas despertam curiosidade, interesse em se descobrir o que está por vir, mas ao ler imagino minha voz, sem ser acompanhada de uma performance. Então, enquanto se lê a história o envolvimento que me "captura" por mais do que outros enquanto na leitura o processo é exclusivamente meu.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

Sim. Tanto a ideia de um "leitor" mágico capaz de combater um mundo e fazer maravilhas, quanto a mudança de postura de homem até o começo da vida. As possibilidades de mudança para algo melhor e que nem todo fim é sumário faz com que surjam reflexões sobre nós mesmos na vida, como

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

aqueilo que se almeja, como os sonhos

- a. (3) voz da narradora
- b. (5) vestuário
- c. (4) recurso visual
- d. (2) história
- e. (1) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME IVONE MOREIRA RODRIGUES

Ocupação Atualmente desempregada idade 31 anos

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Eu sinto diferenças entre ouvir/ver uma história e ler uma história. A facilidade de visualização perante uma narração (história contada), é maior para compreensão da mesma.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

Sinto a emoção através de toda performance envolvida, incluindo voz, olhares, gestos, pausas no momento certo, enfim, os recursos que observamos, tudo isso ativa fortemente a emoção nas pessoas.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

O que me atrai são todos os artifícios e performance envolvidos, como tom de voz, olhares e objetos utilizados.

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. (5) voz da narradora
- b. (2) vestuário
- c. (5) recurso visual
- d. (4) história
- e. (5) performance



Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME JULIO CÉSAR DE FARIAS

Ocupação PROFESSOR idade 40 ANOS

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

EU ACHO QUE NÃO É IGUAL, OUVIR A HISTÓRIA  
TRAZ ALGO MAIS, COMO ENCANTO, EMOCÃO

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

FICO EMOCIONADO, IMAGINO TUDO AQUILO E ME  
REMETE AO PASSADO.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

O FATO DA MULHER DAR VIDA A TUDO QUANDO TECIA,  
PARECIA ALGO MÁGICO

4. Assinale de 1 á 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ☒ voz da narradora
- b. ☐ vestuário
- c. ☐ recurso visual
- d. ☐ história
- e. ☐ performance



Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Isaciana Viniz Passos

Ocupação Psicóloga idade 48 anos

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Sim, dependendo da  
maneira envolvente com  
a história. Capacidade  
de interação.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Quando assistimos temos a  
sensação de que somos  
espectadores daquela ma-  
nifestação de determinada situação.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

Sim! O despertar! Ela  
percebeu que sempre pode recomeçar  
tela estava sendo egoísta consigo.

4. Assinale de 1 á 5 o que foi mais importante para você, quando mesma ouviu a história?

- a. ( ) voz da narradora
- b. ( ) vestuário
- c. ( ) recurso visual
- d. ( ) história
- e. (X) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Faci Rodhealim Pazen

Ocupação \_\_\_\_\_ idade 55 anos

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Depende eu particularmente prefiro  
ler acho que consigo gravar melhor  
mas, tbm gosto muito de ouvir alguma  
contando histórias

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

Quando alguém conta a história fica +  
animada do qto, um ha uma diferença

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

Gosto e penso como na história, sempre  
temos que tentar, se n deu certo como queramos,  
 vamos tentar novamente. Nunca desistir

4. Assinale de 1 á 5 o que foi mais importante para você, quando  
ouviu a história?

- a. (4) voz da narradora
- b. (1) vestuário
- c. (2) recurso visual
- d. (3) história
- e. (5) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Rita de Cassia Jacob Adato

Ocupação aparentada (prof) idade 61

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não, quando ouvimos experimentamos  
as emoções do narrador, do artista e  
todos os recursos que ele utiliza  
para contar a história.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Gosto de ouvir história, sinto-me envolvi-  
da pela. Gosto também de ler histórias,  
É diferente porque podemos observar o  
narrador e sua atitude e perceber como é  
importante de tudo que ele conta no seu

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

Sim, quando descrevem muito e a obtenção  
de uma história que não seja só queríamos de fato  
placares, praticar e descrever e obter  
a hora de desfezemos o saber

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. (2) voz da narradora
- b. (5) vestuário
- c. (3) recurso visual
- d. (1) história
- e. (4) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Almari da Graça Lopes

Ocupação advogada (atual/antiga) idade 67 anos

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não. Ler depende da imaginação do leitor e da sua compreensão da história.

Ouvir depende da interpretação do narrador e do monólogo.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Sim. Uma já responde a narrativa da história vai influenciar o ouvinte em relação a forma utilizada pelo contador.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

Sim. A felicidade é interior e independente de outrem (a teclã acreditava que o parceiro poderia fazer

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- 1 a. ☒ voz da narradora
- 5 b. ☒ vestuário
- 4 c. ☒ recurso visual
- 3 d. ☒ história
- 2 e. ☒ performance

seus desejos e não ocorrer.  
A vontade são! nenhuma desistiu no 12 ano de vida

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Jackeline Cláudia Moreira Dias

Ocupação Estudante idade 23 anos

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Claro. Ler uma história abre margem à minha própria interpretação assim como possibilita que eu construa a história no meu pensamento. Ouvir/ver uma história só fornece a interpretação e imaginação do narrador.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

Quando assiste a narração sinto que de certa forma eu participe da história. A leitura abre margem à minha interpretação, imaginação e entonação, ~~assim como quando se ouve~~.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

O erro de ortografia. Quando você começa a desmanchar e tenta sentir a peça tecida presente no texto.

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. (4) voz da narradora
- b. (6) vestuário
- c. (1) recurso visual
- d. (2) história
- e. (3) performance

## Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME BRUNA GABRIEL PEDRO

Ocupação REVISORA

idade 26

### 1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

NÃO. LER UMA HISTÓRIA INDIVIDUALMENTE ESTABELECE UMA  
RELAÇÃO DIRETA ENTRE LEITOR E TEXTO, ENQUANTO OUVIR UMA  
HISTÓRIA IMPLICA NUMA MEDIAÇÃO ONDE AS IMPRESSÕES DO  
NARRADOR ORIENTAM UMA PERFORMANCE QUE INTERFERE NO

TEXTO DE DIVERSAS FORMAS, O QUE CULMINA NUMA IMPRESSÃO DO OUVINTE QUE

### 2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

QUANDO O NARRADOR É BOM, ELE <sup>consegue</sup> PODE DESTACAR OS PONTOS PONTES  
DO TEXTO COM A UTILIZAÇÃO DE RECURSOS E, PRINCIPALMENTE, COM O  
CLIXAR. AO APROVEITAR E AMPLIAR ESSA POTÊNCIA, <sup>podendo despertar</sup> O OUVINTE PODE  
SENTIMENTOS E IMPRESSÕES DIVERSAS QUE UMA LETURA EVENTUALMENTE  
POUCO ATENTA DEIXARIA PASSAR.

PODE DIVERGIR  
DAQUELA QUE  
ELE TERIA  
INDIVIDUALMEN  
TE.

### 3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

ESPECIFICAMENTE EM RELAÇÃO À "MOÇA TECELA" O PERCURSO DA MULHER QUE  
TEM A POSSIBILIDADE DE TER TUDO O QUE A FAZIA FELIZ É DE EXTREMO APROVEIT  
PARA SE PENSAR <sup>ONDE</sup> AFINAL, DENTRE TODAS AS POSSIBILIDADES, REPOUSA A

### 4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. (4) voz da narradora
- b. (5) vestuário
- c. (3) recurso visual
- d. (2) história
- e. (1) performance

VERDADEIRA  
FELICIDADE



Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Rafael Pereira dos Santos

Ocupação Psicólogo idade 28

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Penso que não. Na leitura feita em silêncio, de forma individual, as imagens do texto vão se construindo de uma maneira muito singular: o que é de nosso repertório vivido se concretiza em imagem que traduz o texto. Quando há um narrador, mediando a relação com a história, além daquilo que já faz parte do nosso vivido, há uma figura, que de alguma forma nos aproxima com outros recursos: voz, imagem, cores.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Sinto que a história vai ficando mais próxima, cada vez mais real. Quando leio, a proximidade/familiaridade se dá em um tempo maior.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente. Algo me chamou

muito atenção: Tenho uma grande certeza que a história lida por mim, não foi a contada. Na narração muitos elementos apareceram. Talvez ter ficado atento ao texto impresso tenha me

4. Assinale de 1 à 5 o que foi mais importante para você, quando prendido ou viu a história?

- a. (5) voz da narradora
- b. (1) vestuário
- c. (2) recurso visual
- d. (5) história
- e. (3) performance

as palavras e as palavras. Na narração, partes outras se abrem.

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Darlan França da Silva

Ocupação Banqueiro

idade 30

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não. Quando se conta uma história, o espectador a ouve e vê, tendo uma relação passiva ~~passiva~~ com ela, já que o narrador lhe fornece certos elementos da obra. Todavia, diante a leitura, todos os elementos (cenário, vozes, imagens etc) são criados pela imaginação do leitor. O leitor lê o "roteiro" da história e o "filme" se passa inteiramente dentro da sua própria mente.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Há narração com performance muito criativa, o que me ocorre admiração e, por vezes, boas gargalhadas. A narração confere magnificência à história escrita. É como se o narrador a entriquecesse, ao valer-se de outras artes, como cântico, coreografia e teatro, faz do simples texto gráfico um verdadeiro espetáculo.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

O enredo da história não se limita a expor episódios da ficção em si, mas é alegórico e através de simbologias pode remeter o ouvinte a refletir sobre o enredo da sua própria vida.

4. Assinale de o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ( ) voz da narradora
- b. ( ) vestuário
- c. ( ) recurso visual
- d. ( ) história
- e. (X) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Deiticia Ferreira

Ocupação Técnica em Enfermagem idade 31 anos

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

credito que não seja igual, uma vez que  
quando ouço/vejo tenho contatos distintos aos  
contatos estabelecidos no momento da leitura.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Os sentimentos são diversos. Se realize uma  
leitura atenta, envolvente, a sinestesia propa-  
rianda/adinda pela palavra é semelhante no  
assistir e (no) ao ler.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

A história é belíssima!

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. (3) voz da narradora
- b. (5) vestuário
- c. (4) recurso visual
- d. (1) história
- e. (2) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME

Carla G. M. Rigo

Ocupação

TRANSPORTADORA ESCOLAR

idade

33 anos

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não; ao ouvir temos a percepção aumentada devido ao recurso visual e a performance de quem apresenta.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

Em ambos os casos a percepção é de quem ouve ou lê; mas a história contada agrega a criatividade de quem ouve e mais simples visualizar.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

O que chama a minha atenção é que sempre somos influenciados por nossas escolhas sejam elas boas ou ruins.

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ( ) voz da narradora
- b. ( ) vestuário
- c. (X) recurso visual
- d. ( ) história
- e. ( ) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Patricia L. D. Fernandes

Ocupação Empresária idade 34 anos

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não, porque quando uma história é contada nos ajuda a envolver a mente com mais facilidade e se emocional.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

Sim. Me emociono muito mais do que apenas com a leitura

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

O fato da narradora estar tricotando de verdade.

4. Assinale de 1 á 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ( ) voz da narradora
- b. ( ) vestuário
- c. ( ) recurso visual
- d. ( ) história
- e. ☒ performance

## Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Maria Cenília BajakOcupação Advogada idade 35 anos

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não. Ler uma história é algo mais fixo ou racional.  
Dependendo do estado de espírito do leitor, o viés pode  
ser positivo ou negativo. Ao ouvir ou ~~ler~~ ver uma  
história, as emoções afloram com mais liberdade

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Sinto emoção e uma concentração maior. A disponi-  
bilidade do contador / narrador é algo que prende  
a atenção e também cativa. Quando se lê a  
história, não há interação com os outros e nenhum  
sozinho tipo de troca.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

A representação do desfazer dos desejos que não eram  
da mesa teatral com o desmanchar do truco que  
for teado é muito impactante e marcante.

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. (1) voz da narradora
- b. (5) vestuário
- c. (2) recurso visual
- d. (3) história
- e. (4) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME KATIA REGINA KATIWA N. SILVA

Ocupação TRADUTORA idade 38 A

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

NÃO

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

SIM, É DIFERENTE. A IMAGINAÇÃO  
VIA MAIS LONGE.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

O TRICOTAR ENQUANTO CONTA A  
HISTÓRIA. PENSO QUE DEVE SER  
DIFÍCIL FAZER AS DUAS COISAS BEM  
FEITAS AO MESMO TEMPO.

4. Assinale de o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ☒ voz da narradora
- b. ☐ vestuário
- c. ☐ recurso visual
- d. ☒ história
- e. ☐ performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Janaina Alves Almeida

Ocupação Artista idade 39

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não, são percepções diferentes, cada uma  
nos traz sentimentos e detalhes diferentes  
e nos levam a imagens e sentidos  
distintos, ricos, porém distintos

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

Sim, a imaginação e a sensação é de  
viagem total, a sensação é de estar  
dentro da história, vivenciando junto  
com os personagens

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

A performance da artista, cantar e  
trabalhar ao mesmo tempo, o entusiasmo  
de passar a história encimando todo o  
conteúdo

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. (5) voz da narradora
- b. (4) vestuário
- c. (4) recurso visual
- d. (4) história
- e. (5) performance



Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Flávia Santos Seles

Ocupação após pedagógico idade 41

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Na

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Na história lida eu percebo que não entendo o contexto e o que sinto logo de imediato. Eu preciso me concentrar para construir um cenário e "entender" o que estou lendo. O sentido vem surgindo com essa construção mental. Diferente na história narrada, eu entendo <sup>melhor</sup> ~~o contexto~~

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

Nas histórias que ouvi gostei muito das personagens de desobediência, rebeldia e aprendizagens.

4. Assinale de o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ☒ voz da narradora
- b. ☐ vestuário
- c. ☐ recurso visual
- d. ☐ história
- e. ☒ performance

Pergunta nº 2

Em contato com o que estou sentindo de forma imediata. Essa experiência das histórias narradas me remete muito a minha infância sinto uma conexão com meu lado criança quando usava mais os sentimentos e as emoções do que a razão.

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Cristina Ap. Bianco Serrano

Ocupação Professor idade 44

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não acho, entendo que ver/ouvir te faz pensar e viajar no tempo, tem mais emoção.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Para mim existe uma grande diferença, por quando eu assisto uma narração eu estou vendo vida na história, sinto me tocar quando leio é bom também, mas não sinto vida, na verdade tenho que imaginar vidas.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

Sim o tempo entre a contação de história e o tempo da construção do truco, e quando o truco começa e ser desmanchado isso toca muito em (f) mim, um retrabalho, algo que não deu certo.

4. Assinale de o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ( ) voz da narradora
- b. ( ) vestuário
- c. ( ) recurso visual
- d. (X) história
- e. ( ) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Silvia S. Moreira

Ocupação nutricionista idade 51

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Não, é muito melhor! A voz, a  
interpretação, os recursos visuais  
enriquecem demais a história

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

É muito mais emocionante, como se eu  
estivesse assistindo a um filme.  
Sim, é muito diferente, pois quando lêo,  
preciso imaginar tudo.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

Gostei muito da mensagem da história e  
da maneira como ela começou, com  
uma música.

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. (4) voz da narradora
- b. (4) vestuário
- c. (2) recurso visual
- d. (3) história
- e. (5) performance

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME Maria da Graça Machado

Ocupação Gerente Compras idade 55

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Acho que ver e ouvir prende mais a atenção, a gente fica mais concentrada em descobrir logo o final da história.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?

Há alguma diferença de quando você lê a história?

Percebi que os detalhes da narração estimulam mais a imaginação. Costumo ler muito e nestes momentos passe um filme na minha mente, mas na narração parece tudo mais real.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

sim o poder da personagem em manipular os acontecimentos de sua vida, em validar seu rumo tendo a dominando o que não deu certo, seria muito bom poder dominar os pontos mais felizes...

4. Assinale de o que foi mais importante para você, quando ouviu a história?

- a. ☒ voz da narradora
- b. ☐ vestuário
- c. ☒ recurso visual
- d. ☒ história
- e. ☐ performance

F - e o amor que leve tem por sua profissão

Entrevistas e Percepções - A leitura como Performance

NOME VALÉRIA BOECHAT

Ocupação COACH

idade 46

1. Você acha que ouvir/ver uma história é igual a ler uma história?

Ouvir e ler nos possibilitam "viajar", mas, ouvir/ver  
é muito mais gostoso, pois a emoção fica em  
vários sentidos.

2. Quando você assiste uma narração de história, o que você sente?  
Há alguma diferença de quando você lê a história?

Eu me emociono mais rápido quando assisto uma  
narração de história. Particularmente, eu amo "ler",  
mas quando a interpretação da história é muito boa, eu  
me emociono de verdade e quero levar a história para frente.

3. Há algo que atraiu sua atenção na história? Comente.

A interpretação da contadora de histórias e a entona-  
ção de voz foram fundamentais para me sensibilizar  
mais com a história.

4. Assinale de 1 a 5 o que foi mais importante para você, quando  
ouviu a história?

- a. (5) voz da narradora
- b. (4) vestuário
- c. (4) recurso visual
- d. (5) história
- e. (5) performance