



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena  
Professora orientadora: Prof. Dra. Alice Stefânia Curi  
Autora: Leticia Liesenfeld Erdtmann

A terceira margem da cena:  
a atmosfera na dinâmica relacional do evento narrativo

Leticia Liesenfeld Erdtmann  
Brasília – DF  
Agosto de 2025

Leticia Liesenfeld Erdtmann

A terceira margem da cena:  
a atmosfera na dinâmica relacional do evento narrativo

Orientadora: Prof. Dra. Alice Stefânia Curi

Brasília – DF  
2025

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Agosto de 2025

## Banca de Doutorado

Prof. Dra. Alice Stefânia Curi  
(Orientadora)

Prof. Dra. Luciana Hartmann  
(Membro Interno)

Prof. Dra.. Keu Apoema  
(Membro Externo)

Prof. Dra. Luiza Christov  
(Membro Externo)

Prof. Dr. Marcus Fritsch  
(Suplente Externo)

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL719t Liesenfeld Erdtmann, Leticia  
A Terceira Margem da Cena: a atmosfera na dinâmica  
relacional do evento narrativo / Leticia Liesenfeld  
Erdtmann; orientador Alice Stefânia Curi. Brasília, 2025.  
265 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de  
Brasília, 2025.

1. Atmosfera. 2. Evento narrativo. 3. Corpo cênico. 4.  
Narração oral cênica. 5. Vocalidade. I. Stefânia Curi,  
Alice, orient. II. Título.

*A qualidade particular de uma história, seja lida ou ouvida, reside no fato de que ela não só nos comunica que uma certa atmosfera existiu em outro lugar, mas ela também evoca esta própria atmosfera em si.*

Gernot Böhme

*É preciso deixar os silêncios ecoarem singularmente nos vazios de cada corpo. E saber calar, tolerar o indizível, processar sentidos para além da interpretação dos signos.*

Alice Stefânia Curi

*A palavra narrada é como um braço que puxa o ouvinte para que ele possa viver, sentir, imaginar, perceber e saborear outras atmosferas que a palavra, em suas várias formas, pode proporcionar.*

Fábio Henrique Nunes Medeiros

# Agradecimentos

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à Prof. Dra. Alice Stefânia Curi, pela primorosa orientação e pelo carinho e rigor presentes durante todo esse processo.

Também agradeço à Universidade de Brasília (UnB) e aos apoios financeiros obtidos durante o tempo de estudo de doutorado na instituição, inicialmente pela CAPES e a seguir pelo CNPQ, sem os quais não seria possível a dedicação alcançada nesta pesquisa.

Agradeço pelo incentivo da amiga e pesquisadora Prof. Dra. Luciana Hartmann, sem o qual eu não teria percorrido esse caminho.

Agradeço carinhosamente aos meus pais, Laurene Liesenfeld e Bernardo Erdtmann, que instigaram minha curiosidade em relação às ciências e às artes, e com os quais aprendi a seguir por horas carreiros de formiga e investigar sobre os mais diversos assuntos.

Agradeço pelas preciosas contribuições de Ana Luísa Lacombe, Cristiana Ceschi, Gislayne Matos, Giuliano Tierno, Keu Apoema e Simone Grande, que concordaram em me conceder o seu tempo para a realização das entrevistas.

Quero agradecer carinhosamente à *A Casa Tombada* pelo estímulo constante em direção à pesquisa, especialmente pelo diálogo constante no campo da narração de histórias com o amigo e pesquisador Giuliano Tierno, fundador desse projeto.

Agradeço profundamente pelo incansável incentivo das amigas Flávia Vieira e Keila Knobel. E também pela preciosa ajuda dos amigos Aurélio de Macedo, Lucas Buli e Raphael Maureau.

Também agradeço à Prof. Dra. Maria Augusta Babo, com quem aprendi muito durante a minha pesquisa de mestrado em Lisboa.

## RESUMO:

A presente pesquisa se debruça sobre a presença, efeitos e vestígios da atmosfera enquanto fator estético, no evento narrativo. Busca observar aspectos intrínsecos da materialidade da comunicação pertencentes à narração oral cênica ou artística. Discute as potenciais ocorrências sensíveis que emergem do encontro à volta das histórias. Relaciona os modos, dinâmicas e porosidades do evento narrativo com outras experiências cênicas. Propõe a atmosfera como elemento imbricado no evento narrativo como um todo, no ato de narrar histórias e no que é narrado. Um elemento que abriga e tece em conjunto a cumplicidade experienciada coletivamente. Reflete sobre a instauração de um espaço-tempo propício para abrigar a escuta. Aborda processos composicionais da vocalidade da contadora ou contador de histórias nesse contexto. Autoras e autores como Andreas Rauh, Christine Greiner, Erika Fischer-Lichte, Gernot Böhme, Hans Ulrich Gumbrecht, Jean Paul Thibaud, José Gil, Leda Maria Martins, Paul Zumthor, Silvia Bernad e Walter Benjamin, entre outros, ofereceram importantes contribuições para esta pesquisa.

Palavras chave: atmosfera; evento narrativo; espaço-tempo vivido; escuta; narração oral cênica ou artística; cumplicidade

## ABSTRACT:

This research focuses on the presence, effects, and traces of atmosphere as an aesthetic factor in narrative events. It seeks to observe intrinsic aspects of the materiality of communication belonging to scenic or artistic oral narration. It discusses the potential sensitive occurrences that emerge from encounters around stories. It relates the modes, dynamics, and porosities of narrative events to other scenic experiences. It proposes atmosphere as an element intertwined in the narrative event as a whole, in the act of telling stories and in what is narrated. An element that shelters and weaves together the complicity experienced collectively. It reflects on the establishment of a space-time conducive to listening. It addresses compositional processes of the storyteller's vocality in this context. Authors such as Andreas Rauh, Christine Greiner, Erika Fischer-Lichte, Gernot Böhme, Hans Ulrich Gumbrecht, Jean Paul Thibaud, José Gil, Leda Maria Martins, Paul Zumthor, Silvia Bernad, and Walter Benjamin, among others, have made important contributions to this research.

Keywords: atmosphere; narrative event; lived space-time; listening; scenic or artistic oral narration; complicity

# Aberturas

*Eu acho que fundamentalmente narrar histórias instaura um lugar diferente, um espaço diferente, tempo diferente. Parece até um ar diferente, os corpos das pessoas mudam, ficam mais relaxados, caminham na sua direção.*

Keu Apoema

*Por mais que eu tenha uma coisa preparada [...] só me deixa feliz como artista, quando tem esse espaço. Quando eu deixo esse espaço acontecer. [...] Alguém me dizia... Confia na história! Ela já está criando coisas em você, internamente, uma atmosfera.*

Simone Grande

*A atmosfera também pode ser alguém que consegue presentificar o que você imagina. [...] Para mim os artistas, os melhores que eu já vi, produzem um real, não tem simulacro. [...] É um grande exercício da imaginação, você não entra no real sem imaginação.*

Giuliano Tierno

*Eu vou olhar para você e eu vou ver você. E esse ver, é muito de um jeito que talvez a criança visse você. De ascender um lugar da criança, de ter uma presença expandida. Por mais que o ambiente esteja triste, denso. A minha expressão do meu corpo e rosto não estão "entregando isso", é uma alegria como abertura.*

Cristiane Ceschi

*Estamos todos num vazio, mas um vazio cheio. Cheio do que veio, para onde vai, a expectativa, a preparação para uma emoção forte que vem a seguir. Um silêncio que é uma suspensão. Uma tenda que abraça todo mundo. Mas nem sempre você consegue... Por vezes as condições não te propiciam essas delicadezas...*

Ana Luísa Lacombe

*É uma atmosfera que te acolhe também, que você não está fora, você está dentro daquela bolha, naquela hora... É no primeiro momento que você pega as pessoas, porque cada um está na sua loucura, e eu tenho que criar uma coisa que possa juntar. [...] como eles te olham, o que você sente, o que eles te mandam. Ai você vai mudando a atmosfera para conseguir fazer alguma coisa.*

Gislayne matos

# Sumário

<b>Apresentação introdutória</b>	<b>11</b>
À sombra da história	11
<b>I Passagens</b>	<b>49</b>
1.1 A experiência do evento narrativo	50
1.2 Da dinâmica entre os corpos	62
1.3 Atmosfera em cena	81
<b>II Instaurar</b>	<b>98</b>
2.1 Um convite para habitar a escuta	99
2.2 Espaço-tempo vivido em cumplicidade	113
2.3 História, atmosfera e imaginação	133
<b>III Espessura</b>	<b>145</b>
3.1 Vocabalidade e ressonância	146
3.2 Escutar, afinar, compor	168
3.3 Do gesto narrativo	179
3.4. Atmosfera e medialidade	189
<b>Conclusão</b>	<b>201</b>
Remanso	201
<b>Referências</b>	<b>220</b>
<b>ANEXO I</b>	<b>230</b>
Entrevistas	230

# Apresentação introdutória

## À sombra da história

*Graças às sombras, a região intermediária que separa o homem e o mundo é uma região plena, de uma plenitude de densidade ligeira. Essa região intermediária amortece a dialética do ser e do não ser.*

Gaston Bachelard

É simbólico começar com uma história. Gostaria de lembrar do conto *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Schamisso (1812). Alguns dizem ter sido uma das fortes influências na escrita de *Fausto* de Goethe, mas outros *Faustos* foram escritos antes desse conto de Schamisso, embora haja de fato uma grande semelhança entre as duas histórias. Nessa história, um homem que se encontra desempregado e na completa miséria vende a sua sombra a um misterioso ser, que lhe dá em troca uma sacola mágica de onde tira tudo o que quiser indefinidamente, inclusive ouro. Apresento apenas essa síntese, pois a partir daqui há inúmeras aventuras em que ele tenta sem sucesso recuperar a sua sombra. O que quero ressaltar com essa história, é que não supomos inicialmente que a sombra “faça falta” ao homem, nem tampouco o supõe o próprio personagem da história. Sem ela, entretanto, esse homem é visto por todos como um ser monstruoso, demoníaco até.

Proponho um paralelo com a situação em relação à presença da atmosfera, que impulsiona a pesquisa em curso. Quase sempre atuante em maior ou menor grau nas mais variadas situações e processos comunicacionais, a atmosfera não é, muitas vezes, entendida como um elemento fundamental, tanto em uma cena teatral, uma cena musical, de dança, uma narração cênica ou artística, bem como em um jantar entre amigos ou em uma conversa descontraída na

cozinha. Assim como na breve descrição da história do homem que vende a sua sombra sem perceber o valor que esta tem como índice de existência, de realidade, também não é muitas vezes suficientemente perceptível o quanto somos imersos, afetados, influenciados, produtores ou corresponsáveis e imbricados em atmosferas. Quanto à expressão estar “à sombra de” alguma coisa ou alguém, traz a ideia de estar “sob a proteção de”, “amparado por”. Sinto que o percorrer coletivamente uma história está ligado em alguma medida a esse amparo, em vários sentidos, inclusive o da partilha de atmosfera.

A atmosfera se manifesta na nossa vida cotidiana nas mais variadas situações, sendo que dificilmente podemos ignorar o fato de que tem potencial capaz de alterar a nossa experiência. Com especial força nas chamadas artes do corpo, da cena ou artes vivas, a atmosfera é um fator estético fundamental. Nesse sentido, concordo plenamente com Michael Chekhov, quando ele escreve que “a atmosfera aprofunda a percepção do espectador. Pergunte a si mesmo de que modo, como espectador, perceberia a mesma cena se esta fosse interpretada diante de você de duas maneiras – uma sem e outra com atmosfera” (CHEKHOV, 1986, p.58). Claramente, Chekhov se refere à cena, lugar onde a percepção dos efeitos de atmosfera é, sem dúvida, privilegiada. Entre as várias condições específicas da cena, situada numa sala de espetáculo por exemplo, um esperado isolamento acústico, os efeitos de iluminação, cenografia, entre outros, muitos desses elementos são direcionados para facilitar a imersão na produção artística e para a criação de uma ambiência específica, uma atmosfera própria da cena. Ainda assim, contando ou não com eles, é sobre a percepção dos efeitos da emergência da atmosfera, do ponto de vista sinestésico que se trata, e de entender melhor o quanto esta faz parte da fruição da apresentação e das relações estabelecidas entre os presentes com o que é apresentado em cena.

Talvez a melhor maneira de colocar a pergunta inicial que conduz esse caminho de pesquisa é dizendo que se trata de pensar

aspectos da materialidade da comunicação e dos processos composicionais experienciados em cena, procurando investigar uma camada específica como fator participante dessa materialidade, a emergência e a produção de atmosfera ou de seus efeitos. Escolho concentrar, preferencialmente no evento narrativo, as perguntas sobre a atmosfera, embora me permita percorrer outros exemplos vivenciados na minha experiência artística profissional ou dos meus pares quando sentir que essas contribuem para as reflexões em questão. A escolha pela ênfase no caso específico do evento narrativo é guiada por alguns motivos. Em primeiro lugar, pelo fato de ter se mostrado na minha experiência de atuação profissional cênica como um campo especialmente interessante para a observação do elemento atmosfera no seu sentido estético, o que procuro desenvolver melhor ao longo desta tese. Em segundo lugar pela ligação desse evento com o território da experiência no seu contexto de construção coletiva, ainda que a partir da ativação e condução por parte de uma contadora ou contador de histórias. E, ainda, por ser um território onde estabeleço a minha prática artística profissional (Portugal, Brasil, Alemanha) há mais de duas décadas (desde 2003).

Não chego necessariamente a respostas precisas com essa investigação sobre o papel da atmosfera no evento narrativo, sigo entretanto rastros, vestígios, ocorrências e teço reflexões e proposições nesse sentido em diálogo com o referencial bibliográfico e com outros profissionais da área. Sobre esse referencial, a minha revisão bibliográfica foi feita de modo cartográfico, em derivas por associação de ideias, temáticas ou de autores afins. As perguntas que atravessam o texto fazem parte de partilhas conjuntas, desejos de conversa e de nomear processos. Em alinhamento com o pensamento da Prof. Dra. Luiza Helena Christov (UNESP/ FACONNECT: polo A Casa Tombada), acredito na perspectiva apontada pela arte-educadora:

Toda a escrita acadêmica é escrita de si por ser gesto de um corpo, de uma mão, de um sistema de nervos emocionados. E toda a escrita

de si é de muitos, porque o corpo carrega e é carregado pelos contos herdados, pela língua herdada, por discursos alheios. Toda a escrita acadêmica, quando convida ao conhecimento e comove leitores, é de si para todos, com todos. (CHRISTOV in TOMBADA, 2023, p.18)

Pensando em termos de conhecimento situado, conforme o define Donna Haraway<sup>1</sup>, busco referências na minha experiência profissional artística em práticas cênicas, em relatos de experiência, referenciais de estudos teóricos no campo das humanidades, da arquitetura e da geografia humanista e no material recolhido e em diálogo com entrevistas com outras contadoras e contadores de histórias. Embora não diretamente como foco de análise, a minha experiência docente, principalmente na Pós-graduação *Lato Sensu Narração Artística – convite às práticas e poéticas das oralidades na arte e na educação*. (A Casa Tombada – São Paulo/ FACONNECT), também dá suporte às reflexões em curso. O interesse pelo tema da atmosfera tem base, de forma resumida, no meu contexto de atuação artística, docente, enquanto pesquisadora e observadora/participante em eventos narrativos nos mais variados formatos. O fato desses elementos estarem listados separadamente é apenas por motivos operacionais, pois entendo estas instâncias como indivisíveis. Este é o lugar de onde falo para desenvolver esta pesquisa.

Os autores que dão sustentação a esta pesquisa são em grande parte autores europeus, e por isso procuro que a trama seja feita no sentido da imbricação com as práticas artísticas e com os pensamentos de autores brasileiros, latino-americanos e africanos. O interessante é beber nos trabalhos teóricos europeus acompanhada do que Nelson Job chama de “borogodó”. Ou seja:

---

1 Segundo Nuno Rodrigues, a proposta dos conhecimentos situados permite conceber de outra forma a noção de objetividade, indo para lá de posições empiristas ou construtivistas, bem como de posições universalistas totalizadoras e posições relativistas, ou entre dicotomias entre sujeito e objeto. Tal acontece devido ao deslocamento, proposto por Haraway, do conceito de objetividade, no sentido de se reconhecer o caráter sempre situado, parcial e localizado do conhecimento. (RODRIGUES, 2015 p. 30)

Servindo como *trampolim* para mergulharmos em nós mesmos, para realizar uma operação muito mais trabalhosa: driblarmos as amarras do pensamento ocidental e criarmos a partir de nós mesmos meios de nos autoafirmarmos enquanto *singularidade cósmica*. Como eixo para habitarmos o nosso aqui e agora, consideremos como mais potente e profícuo o assim chamado borogodó, que possui *instabilidade semântica*, pois não tem etimologia conhecida e possui várias definições diferentes, além da expressão ó do borogodó parecer significar quase o contrário ou às vezes ênfase. Nesse sentido, confundem-se *charme*, *sexualidade*, *bagunça*, etc. [...] O borogodó não apenas “pensa” ou “conhece”, mas *intui*, não só com a mente, mas com a imanência do *corpomente* e suas ressonâncias, logo, desvia-se de uma “epistemologia”. Além disso o borogodó não “é”, dada a sua instabilidade semântica que se desdobra em instabilidades mais cosmicamente coextensivas: não opera por “ser” ou “essências”, mas por uma natureza pulsante, mutante, que muda a si mesma a partir de si mesma, em devires imanentes aos corpos e atmosferas, logo, não é da ordem de uma ontologia. (JOB in FELINTO e FERNANDES, 2024, p.150, p.151)

Com a ideia de manter o borogodó presente, segundo a descrição de Job, durante o percurso desta pesquisa, é de fato mais sobre movências e sobre os vestígios destas sobre os corpos e atmosferas que se trata.

É bastante desafiador trazer a questão da atmosfera para a discussão sobre o evento do encontro à volta dos contos (evento narrativo), conduzido por uma contadora ou contador de histórias, como um fator estético basilar. Afinal, seria mesmo possível ter uma noção sobre os níveis de densidades da atmosfera, ou dos efeitos desta, que surge e percorre o evento narrativo enquanto encontro coletivo? Quais as conexões com a escuta das histórias narradas, com a composição vocal? Quando se fala em atmosfera enfrenta-se inevitavelmente a problemática da invisibilidade, de uma percepção evanescente, do seu caráter vago, inefável, inapreensível. Matteo Bonfitto faz referência ao assunto no seu livro *Cinética do Invisível*:

A questão do Invisível permeia a nossa experiência em muitos níveis. Seja nas ciências, nas filosofias, nas religiões e nas artes, nos deparamos inevitavelmente com a relação, ou seria melhor dizer com a tensão, que envolve de um lado, o ver/não-ver; e do outro o saber,

o perceber, o sentir, o imaginar, e o criar. O saber pode nos fazer ver ou não ver, assim como o não saber pode gerar as mesmas possibilidades. A visão, assim como os outros sentidos, não é simplesmente objetiva; ela não é pura nem neutra. A visão tem muitas camadas que não se cristalizam necessariamente. Ela é catalizadora de muitos processos, fato que a torna, por sua vez, indissociável da invisibilidade. É nesse sentido que podemos compreender a tensão mencionada acima, na medida em que consideramos o ver e o não ver não como fatos que se excluem, mas como polos de um continuum que envolve impressões, as sensações, as percepções, os sentimentos, as ideias... [...] Sem pretender esgotar o tema, a atenção foi dirigida aqui para uma variedade de ocorrências expressivas que não são vistas, mas podem ser captadas e percebidas, seja pelo ator, seja pelo espectador. (BONFITTO, 2009, p.XXI)

O campo da arte lida com essas questões há bastante tempo, zonas do invisível, do informulável ou do indizível, são a base da experiência estética e não devem desencorajar os caminhos de pesquisa nessa área. Existem camadas na complexidade do evento narrativo e essas camadas são apenas em parte conscientemente apreensíveis. Falo de camadas constituídas por estados de atenção temporários, densidades das ambiências, atmosfera etc. Uma situação geral feita de vestígios do que “está e não está”, daí a referência metafórica de uma “terceira margem”, a partir do conto icônico *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa. Em Guimarães Rosa a terceira margem é metaforicamente um lugar outro, entre o real e o imaginário e também um lugar onde ocorrem “misturas”. Segundo André Luis Rodrigues:

Semelhanças entre o que é essencialmente diferente permitem pensar em intersecções, os lugares onde surgem as coincidências, que é o que se dá com a figura da metáfora. As águas do rio invadem as margens nas cheias, e as margens “avançam” sobre as águas em eventuais desbarrancamentos. Esses podem formar ilhas e croas (bancos de areia) no leito do rio, que são por assim dizer a presença das margens no centro do fluxo de suas águas. Mas o desbarrancamento é também um modo de esse fluxo ocupar um espaço que originalmente pertencia a uma das margens. Os brejos que ocorrem perto das margens são também “mistura” de água e terra, isto é, leito e margem. A vegetação (juncos e mato) que costuma recobri-los estende-se eventualmente

até as margens, tornando indistintos os limites entre a terceira e as outras margens do rio. (RODRIGUES, 2016 Estudos Avançados, in <https://revistas.usp.br/eav/article/view/115090>. Acesso em mai. de 2025)

Para a continuidade da investigação que se segue, é necessário acolher as opacidades como algo intrínseco. Importante observar, portanto, que avançar nesse território é avançar em aproximações a esse território. Significa que é, essencialmente, uma aventura com eventuais delicadas descobertas e associações, não mais do que isso. De acordo com Sergio Blanco, que aborda a ideia de artista investigador:

Quando me deparo com uma obra de arte, eu não quero que me esclareça ou me explique o mundo por meio de um conhecimento, o que quero é que se torne mais misterioso, confuso, enigmático. [...] Todas as manhãs, quando me sento para escrever uma página de um texto teatral ou de uma conferência, sinto que estou me lançando num projeto de investigação. (BLANCO in LORA e DUBATTI, 2022, p. 72)<sup>2</sup>

Não quero com isso me eximir do profundo engajamento em adentrar o “misterioso, confuso, enigmático”, apenas exercitar a humildade da aproximação ao tema e dizer que não procuro chegar a uma funcionalidade ou aplicabilidade direta, ainda que essa possa vir ao longo da observação investigativa.

Fui impactada de modo muito especial por espetáculos que me proporcionavam uma imersão em sensações que excediam o visível, nos quais eu era transportada para um outro lugar. Novamente Bonfitto é quem nos oferece um exemplo muito interessante a esse respeito:

---

2 “Cuando me enfrento a una obra de arte yo no quiero que me esclarezca o que me explique el mundo por medio de un conocimiento, lo que quiero es que se me lo vuelva más misterioso, confuso, enigmático. [...] Todas las mañanas, cuando me siento a escribir una página de un texto teatral o de una conferencia, siento que me estoy lanzando em un proyecto de investigación.” Tradução da autora.

Um homem aparece. Suas palavras preenchem imediatamente o espaço, tornando-o mais denso. Há três pedras colocadas no centro de um círculo, elas se assemelham, mas não têm o mesmo tamanho. Outro homem, quase desprovido de peso, atravessa meu olhar... O encontro entre um rapaz e uma garota transforma completamente a atmosfera... Eles não se movem simplesmente, eles deslizam suavemente sobre uma superfície coberta de areia... A trama está sendo encenada. Mas o que está acontecendo não é somente a representação de partes de uma história. Há algo relacionado às ações... Que as permeiam, e as fazem dilatar, flutuar... Por que eu as percebo dessa maneira? Como elas produzem esse efeito?... (BONFITTO, 2009, p.XIX)

Segundo Gernot Böhme, o termo atmosfera pertence tanto ao campo da meteorologia como posteriormente ao da psiquiatria, com os estudos de Hubert Tellenbach, para só então ocupar a área artística e da estética fenomenológica (BÖHME, 2013, p. 102). Quanto a isso, vale observar que alguns desses campos estão eventualmente imbricados, como ressalta Gonçalo M. Tavares ao falar do que Bachelard define como “onirismo casa-corpo”:

Haverá assim uma imaginação no corredor de uma casa, uma Imagem-Quarto, uma imaginação Sala-de-Estar, uma Imagem-Cozinha; e o mesmo se passará no exterior: Imagem-Árvore, Imagem-Sol, chuva, etc. etc. Todos, aliás, já pressentiram essa radical mudança do homem quando rodeado de chuva ou de excesso de calor. As condições atmosféricas do mundo, por exemplo, tornam-se condições atmosféricas da imaginação. (TAVARES, 2021, p.400)

A literatura nos dá vários exemplos dessa influência, me ocorre o exemplo da influência do sol no romance *O Estrangeiro*, de Albert Camus, que leva um homem a um ato extremo. H. P. Lovecraft, no seu livro *O terror sobrenatural na literatura*, ressalta sobre como a atmosfera é um elemento fundamental da narrativa: “O elemento mais importante é a atmosfera, uma vez que o critério definitivo de autenticidade não é a ensablagem de um enredo, mas a criação de uma sensação determinada.” (LOVECRAFT, 2006, p.16). Uma parte importante do desejo de abordar a atmosfera no campo da narração de histórias faz eco com a ideia de Lovecraft de que é exatamente na produção de

sensações que reside uma das mais importantes aberturas que a arte pode produzir e este é, de fato, um dos meus objetivos quando conto histórias. No convite para ouvir uma história reside um convite para fazer um percurso sensível, lembrando de Fernando Pessoa, na figura do seu heterônimo Álvaro de Campos, que em uma das suas odes anuncia: “Afim, a melhor maneira de viajar é sentir”.

Pela imersão que às vezes as crianças experimentam durante a narração de histórias, ouvi de professoras ou acompanhantes de turma que encantei ou “hipnotizei” as crianças, muitas vezes essa menção vem acompanhada de um “deve ser a sua voz...”. A palavra encantamento me incomoda um pouco pela forma como por vezes é utilizada na linguagem comum, relacionada, de forma específica, ao contar histórias. Esse incômodo se dá unicamente pelo fato de ela parecer “encerrar” precipitadamente a questão, estancando uma continuidade na conversa sobre o que é capaz de influenciar nessa imersão, ou nessa qualidade de atenção. Difícil falar de um termo de tão ampla utilização, em tantos diferentes sentidos, mas no Brasil essa palavra carrega muitas vezes um tom que simplifica processos comunicacionais delicados, que na minha opinião mereceriam uma reflexão mais profunda.<sup>3</sup> Expressões como as que citei mantêm um pouco rasa a conversa sobre a prática realizada e parecem esconder por vezes uma sutil desvalorização do trabalho da contadora ou contador de histórias. Por outro lado, o encantamento denota um efeito, um estado de presença, um volume poético (noção que será abordada mais adiante neste texto). Isso me encoraja a seguir fazendo perguntas, o que a presença pode produzir no encontro coletivo, que camadas de trocas a partir

---

3 Excluo como crítica, claro, a utilização feita pela autora Erika Fischer Lichte, no seu livro *Estética do Performativo*, em que designa: “Quando o cotidiano se transforma em extraordinário, as dicotomias desmoronam e as coisas se transformam no seu oposto, o expectador experimenta então a realidade como ‘encantada’. É este encantamento que o coloca num estado de liminaridade que pode transformá-lo.” (Tradução minha. FISCHER-LICHTE, 2014, p357). E também os termos pertencentes à noção de encantados, nas tradições afro-ameríndias.

da porosidade das relações praticadas na cena podem emergir, etc. Continuei me perguntando sobre o papel da atmosfera nesses processos comunicacionais, de que modo são ativados na presença dos corpos e através do convite do corpo e da voz (indissociáveis) da contadora ou contador de histórias para percorrer em conjunto uma história (seja ficcional, ou história de vida).

Encontrar um caminho metodológico para abordar o tema é um desafio, além deste há o confronto com uma possível resistência no âmbito do desenvolvimento da pesquisa acadêmica com relação à escolha do “objeto” em questão, principalmente pela dificuldade em circunscrevê-lo, decupá-lo, sistematizá-lo e em consequência encontrar um possível “itinerário profícuo” para a apresentação da problemática em si.

Por se tratar de um campo com a predominância de dados imateriais e que busca rastros dessas camadas de invisibilidade em sua atuação direta no corpo, o caminho de observação vai se concentrar de fato na percepção sinestésica e simbólica. Portanto, é incontornável nesse contexto, o estudo seguir o viés da perspectiva fenomenológica, nomeadamente com as referências oferecidas por Merleau Ponty e José Gil (metafenomenologia). Essa perspectiva, entre outras, oferece um chão importante para esta pesquisa, precisamente por contar, no caso da fenomenologia, como diz Elisabete Rodrigues dos Reis, com um olhar específico:

O olhar fenomenológico traz consigo uma intensidade maior do vínculo pessoal com o espaço como fenômeno de sentido, tanto emocional como intelectual, diferenciando-se assim do olhar científico hegemônico que, habitualmente, está ocupado da validação de teorias que só podem ser tidas como verdadeiras se forem comprovadas a partir de técnicas científicas previamente legitimadas e reconhecidas. Assim, necessariamente, esse olhar nos traz de volta para as coisas, para as experiências do mundo, ampliando a nossa humanidade. E porque revela não a aparência, mas nos induz e envolve por conta da emoção que nos preenche, nos induz à intimidade [...] é por isso que nos provoca e inquieta; porque mexe e exige de nós participação e relação. (DOS REIS, 2017, in Revista NUFEN, <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/rnufen/v9n2/a08.pdf>. Acesso em abr. de 2023.)

Complementar a essa trajetória, o pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht tem presença constante nesta pesquisa: procuro tocar (eventual acesso aos vestígios) em possíveis elementos constituintes das chamadas “materialidades da comunicação”, no caso específico da performance da narradora ou narrador de histórias no evento narrativo e na dinâmica conjunta, algo que não se repete e nem se fixa, embora possa apresentar períodos de breve estabilidade. Quero enfatizar que entendendo a comunicação como estando estreitamente ligada à capacidade de vinculação ao lugar, ao outro, às histórias, às memórias e às percepções corporais. Em direção ao que frisa Malena Segura Contrera:

Considerando o vínculo “a base primeira da comunicação”, esses vínculos passam a ser uma das questões centrais dos estudos sobre a comunicação humana, ainda que não tenham sido devidamente considerados até o presente momento. Nesse sentido, é importante que façamos uma ressalva acerca do fato de que é a desconsideração do papel do vínculo para a comunicação que colabora para a manutenção de uma visão empobrecida sobre o processo comunicativo, muitas vezes conferindo às trocas de informação seu aspecto central. [...] Ao considerarmos os processos de vínculo, lançamos um novo sentido às relações comunicativas, evitando uma concepção de que trocas comunicativas se assemelham a meras relações comerciais e instrumentais, e chamando a atenção para a importância dos processos de significação constituídos nessas relações. (CONTRERA, 2009, p. 355)

É somente nesse sentido que imagino que se possa falar de processos comunicacionais cênicos, abarcando a noção de vinculação, necessariamente relacional, portanto. É também dessa forma que a atmosfera passa a ser pensada aqui, como algo que se move como parte de uma qualidade que se estabelece e interfere nas relações do público com a apresentação artística.

Importante ter em conta que a temática da atmosfera no contexto estético, e mesmo fora dele, desafia de modo constante a separação tradicional entre sujeito e objeto, e esse fato pede uma aproximação cuidadosa, principalmente pelo papel que esse binômio teve e tem ao longo dos tempos no campo da pesquisa acadêmica.

A fenomenologia vai auxiliar na superação dessas dicotomias, mas elas ainda estão presentes de maneira estrutural no pensamento ocidental.

A experiência que me levou especificamente ao tema da atmosfera é alimentada por dúvidas e curiosidade gerados no encontro ou percepção sobre a dificuldade em compreender melhor alguns processos vividos por mim em cena, seja na prática da narração oral cênica ou artística, como em outros contextos, seja em espetáculos de teatro de objetos (Companhia TURAK) teatro visual (Companhia do Chapitô), teatro-dança (sob a direção da coreógrafa Madalena Victorino) e teatro coreográfico para bebês (Companhia Les Jardins Insolites). Minha pesquisa de mestrado<sup>4</sup> já refletia a necessidade de pensar as camadas de estados de presença e sua influência direta nos processos comunicacionais, ou mais precisamente, como Gumbrecht (2010) o nomeia, “materialidades da comunicação”<sup>5</sup>, envolvidos na performance cênica de forma mais abrangente. Sendo assim, a busca pelo maior entendimento no que se refere ao tema atual não deixa de se apresentar como um desdobramento da minha experiência em relação ao corpo em cena, a partir de um maior repertório adquirido ao longo do tempo e de outras referências às quais tive acesso em estudos acadêmicos e na prática artística e docente.

A atual pesquisa surge da dificuldade que enfrentei e enfrento em nomear para mim mesma e para terceiros algumas camadas da experiência prática como atriz e contadora de histórias. Esta é uma especificidade que merece ser mencionada, uma vez que muitos contadores de histórias não vêm de experiências profissionais ligadas à cena, como teatro, dança ou performance, mas são muitas vezes

---

4 [Do Íntimo na Comunicação Teatral Pós-Dramática](https://run.unl.pt/bitstream/10362/7382/1/dissertacao_leticia_liesenfeld.pdf) (Universidade Nova de Lisboa), orientação: Prof. Dra. Maria Augusta Babo. Disponível em: [https://run.unl.pt/bitstream/10362/7382/1/dissertacao\\_leticia\\_liesenfeld.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/7382/1/dissertacao_leticia_liesenfeld.pdf).

5 Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, materialidade da comunicação “são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28)

jornalistas, professores, arquitetos, bibliotecários, etc. No Brasil há uma predominância de atrizes e atores trabalhando nessa área.

Ressalto novamente a importância, no percurso desta pesquisa, do caráter indissociável da minha atuação artística profissional e dos saberes adquiridos na experiência docente como professora e coordenadora (2014 -) do curso de Pós-graduação *Lato Sensu Narração Artística – convite às práticas e poéticas das oralidades na arte e na educação*, no polo A Casa Tombada de São Paulo. O projeto foi criado pelo Prof. Dr. Giuliano Tierno de Siqueira e teve início em 2009. No momento está em sua 17ª turma (2025). Faço parte do projeto desde a quinta turma, no ano de 2013. Embora a atuação artística tenha sido mais constante no meu percurso profissional, a imbricação com a atividade docente e de pesquisa provoca um aprofundamento em todos os sentidos dessa tríade. Encontrei no projeto cultural, artístico e educacional d'A Casa Tombada um ambiente de trânsito constante entre os processos no campo da arte e da educação.

A dificuldade enfrentada em nomear camadas dos processos comunicacionais cênicos não é a única responsável pelo meu interesse nesse tema, ela está ligada a uma intuição advinda talvez de saberes incorporados durante o percurso profissional artístico (de 1997 a 2025, no Brasil, Portugal, França e Alemanha) sobre o elemento atmosférico como algo intrínseco ao território da cena e aos processos comunicacionais dos corpos envolvidos, incluindo neste caso o ato da narração oral cênica ou artística. Minha atividade profissional artística nas áreas do teatro, dança e narração oral cênica ou artística, seja como atriz ou como contadora de histórias, seja na preparação de coletivos teatrais (dramaturgia do movimento) ou como “atriz-bailarina” (termo usado com frequência em Portugal), impulsionam uma urgência no que diz respeito ao mergulho no tema e nas possíveis aberturas e reflexões que esta pesquisa possa proporcionar.

Paralelamente às experimentações artísticas, aos estudos, aos cursos, existiram, e são igualmente responsáveis pela curiosidade em

relação aos temas de interesse recorrentes – tais como dramaturgia corporal, poéticas da intimidade, narração oral cênica ou artística e atmosfera – os espetáculos de teatro, dança, teatro-dança, teatro de objetos e performance teatral, assistidos por mim ao longo do tempo. Vale destacar alguns que foram marcantes nesse sentido: *Valsa nº 6<sup>6</sup>* (Direção: Camilo de Lellis), *Vau da Sarapalha* (Direção: Luiz Carlos Vasconcelos), *Le Costume* (Direção: Peter Brook), *Murx den Europäer* (Direção: Christoph Marthaler), *Café Müller* (Direção: Pina Bausch), *Melancolia do Dragão* (Direção: Phillipe Quesne) e *Encantados* (Direção: Lia Rodrigues), somente para citar os mais marcantes nesse contexto. Na minha percepção, a atmosfera cênica foi, no caso dos espetáculos citados, praticamente o condutor principal da encenação.

O espetáculo *Le Costume* foi um divisor de águas digno de menção, por ser a primeira vez que vi um contador de histórias (Griot) em cena. Foi no ano de 2000, em Porto Alegre, por ocasião do Festival Internacional de Teatro Porto Alegre em Cena. O efeito desse espetáculo em mim resume o que entendo por lugar privilegiado do evento narrativo para a percepção da atmosfera em cena. O contador de histórias, nesse caso Sotigui Kouyaté (Griot), pulsava o espetáculo como um todo, “dançava” suas atmosferas, enquanto o que eu sentia como atriz era mais estar inserida no espetáculo, fazendo parte da encenação. O narrador, percebi muito tempo depois, tem de dominar o arco narrativo como um todo, ele abarca uma unidade do que é trazido até o público.

Importa pontuar a influência de alguns dos festivais a partir dos quais fui desenvolvendo uma maior consciência dos processos envolvidos e conhecendo uma amplitude de referenciais dentro dessa prática. Falo especificamente dos principais festivais de narração oral nos quais participei como contadora de histórias e nos quais conheci um pouco da infinita diversidade existente entre as narradoras e narradores de histórias

---

6 Solo da atriz Raquel Pilger, direção de Camilo de Lellis. Porto Alegre, 1989.

provenientes das várias partes do mundo, são eles: *Palavras Andarilhas* (Beja, 2003, 2004, 2008), *Simposio Internacional de Contadores de Histórias* (Rio de Janeiro, 2011), *Boca do Céu* (São Paulo, 2013, 2016), *Feuerspuren* (Bremen, 2016, 2017), *ECOH* (Londrina, 2020, 2023, 2025), *Encontro de Contadores de Histórias Teias de Ananse* (Joinville, 2025), entre outros. Também devo mencionar as contadoras e contadores de histórias que me influenciaram e continuam a influenciar com as suas performances: Ana Luísa Lacombe (Brasil), António Fontinha (Portugal), Ângelo Torres (África), Benita Prieto (Brasil), Boubakar Ndiaye (África/França), Cristina Taquelin (Portugal), Catherine Zarcate (França), Columpa Bobb (Canadá), Estrella Ortiz (Espanha), Francois Moíse Bamba, Geneviève Marier (Quebec), Geeta Ramanujam (Índia), Giba Pedroza (Brasil), Julia Klein (Alemanha), Ludovic Souliman (França), Myriame El Yamani (Canadá), Pep Bruno (Espanha), Pépito Matéo (França), Quico Cadaval (Espanha), Regina Machado (Brasil), Simone Grande (Brasil), Sotigui Kouyaté (África), Tim Bowley (Inglaterra), etc. Para citar apenas, entre muitos profissionais da narração de histórias, aquelas e aqueles que no meu fazer artístico, abriram novas perspectivas e referências marcantes em relação à narração de histórias.

É notória a profusão de eventos, encontros, sessões de narração oral em contexto urbano em que se pode observar as mais diversas formas de narração oral cênica ou artística de norte a sul do território brasileiro. Esse movimento ocorre a nível mundial, mas não encontra, até o momento, uma correspondência equilibrada na produção de conhecimento, se pensarmos no registro escrito (arquivo), relatos de experiência ou análises críticas sobre o tema, fato que contribui para o interesse neste foco de pesquisa.

Sou movida também, em especial, pelo desejo de saber o que meus pares pensam a respeito desse tema e de sua articulação com as suas práticas em contextos específicos que cada um desenvolve profissionalmente dentro da narração de histórias, e foi por isso que fiz entrevistas com algumas pessoas. O recorte das entrevistas seguiu alguns critérios, de certa

forma equilibrados entre si. Procurei contadoras e contadores de histórias que tive a oportunidade de ouvir contar presencialmente em eventos narrativos. Dentre estes, procurei também um perfil de artista pesquisador, no sentido de contadores que ampliam a sua atividade artística profissional em direção a eventos análogos, como cursos de formação nessa área e conversas ou debates à volta do tema. Dei preferência ainda ao aspecto relacional em termos da minha proximidade pessoal com os narradores, procurando também, sempre que possível, realizar as entrevistas presencialmente. Os encontros presenciais foram possíveis com Keu Apoema, Simone Grande, Giuliano Tierno e Cristiana Ceschi. As entrevistas com Ana Luísa Lacombe e Gislayne Matos aconteceram remotamente, via Zoom. Dado o tema ser menos previsível, e essa intimidade auxiliou muito durante a entrevista em modo de conversa, propiciando literalmente uma atmosfera de maior abertura, contribuindo para a deriva sobre o assunto. Com isso foi possível acessar pequenas percepções e intuições ligadas ao assunto de forma indireta, o que por vezes leva a um inesperado aprofundamento durante o processo. Por esse caráter de conversa, aproveitei algumas das minhas perguntas, uma vez que surgiram durante a entrevista (ainda que houvesse um roteiro prévio aberto), que por vezes são representativas dessa troca e contribuem para a reflexão. Entre alguns contatos que, por diversas razões não chegaram a se concretizar, pude contar com a preciosa contribuição de: Keu Apoema, Simone Grande, Giuliano Tierno, Cristiana Ceschi, Ana Luísa Lacombe e Gislayne Matos.

As participações em mesas de debate, cursos online, festivais de narração oral e festivais literários para os quais fui convidada antes e durante o período de realização desta pesquisa e anteriormente, trouxeram para perto o diálogo com outras visões e me expuseram a questionamentos que em muito contribuíram para as reflexões que se seguirão.

Considero importante a dependência intrínseca do coletivo no evento narrativo e conseqüentemente a cocriação que nele se apresenta. Falar da narração de histórias é também falar de tantas quantas forem as maneiras como ela se apresenta no nosso meio socio-cultural e artístico.

O convite para percorrer o caminho desta pesquisa propõe um deslocamento inicial no que se refere ao campo da narração oral cênica ou artística, pensando na referência da produção de pesquisa na área, voltada com frequência para a pesquisa sobre a estrutura dos contos, da performance das e dos narradores orais, e das potenciais funções pedagógicas ou terapêuticas das histórias em si e do ato performativo de narrá-las. Ao dizer que não pretendo abranger esses outros caminhos de interesse com este texto, isso não significa que eles não tenham me influenciado indiretamente, e gosto de imaginar que esta pesquisa pode alimentar esses outros campos, além de ser por eles alimentada.

Em consulta a algumas das obras de referência no campo da narração de histórias, encontrei, apenas em raros casos, referência à questão da atmosfera. Falo de contadores de histórias e pesquisadores incontornáveis no campo da narração de histórias no Brasil, Portugal e Alemanha, como: Ana Luísa Lacombe, Benita Prieto, Celso Sisto, Cristiane Velasco, Daniel Munduruku, Gilka Girardelo, Gislayne Matos, Giuliano Tierno de Siqueira, Luís Carmelo, Maria Isabel Machado Lemos, Marco Holmer, Regina Machado, Rodolfo Castro, entre outros. Na obra alemã *Narração Profissional (Professionelles Erzählen)*, de autoria de Marco Holmer, a atmosfera está presente no capítulo 4, que trata da *Técnica da Narração (Erzähltechnik)* como um dos itens. A abordagem, como sugere o título do capítulo, é no entanto mais operacional, no sentido de incluir esse elemento nas práticas dos contadores de histórias, sem maior aprofundamento sobre o tema.

Ressalto a relevância de um estudo como este para um campo mais abrangente quando se pensa na reverberação que algumas experiências artísticas podem ter em direção a uma sensibilização das capacidades de envolvimento e imersão em estados contínuos de atenção e de ênfase no corpo, como base da experiência. Esses aspectos estão em risco por efeitos de fragmentação pelo uso excessivo da tecnologia e “afastamento” do corpo físico enquanto vivência

processual e vulnerável. É inspiradora a colocação sempre atual de Boudrillard:

Numa civilização técnica de abstração operatória, em que nem as máquinas nem os objectos domésticos exigem mais do que um gesto de controlo (sendo esta abstração gestual significativa de todo um modo de relações e de comportamento), a arte moderna sob todas as suas formas tem primeiramente como função salvar o momento gestual, a intervenção do sujeito inteiro. (BOUDRILLARD, 1972, p.117)

É também e sempre do corpo inteiro que se trata quando abordo as questões de porosidade implícita nos processos comunicacionais, de percepções atmosféricas, de imersões nas histórias, entre outros.

Nesta tese, não estabeleço propositalmente um recorte no sentido da observação em relação ao narrar histórias para público adulto ou voltado para as infâncias, entendendo que as questões abordadas permeiam os dois âmbitos. Essa é, além de tudo, uma decisão estética profunda de estabelecer uma comunicação horizontal, seja no caso de adulto em direção e com um adulto, como no caso de um adulto em direção e com a criança, evitando dinâmicas performativas infantilizadoras ou que subestimem sensibilidades e percepções das infâncias.

Outro ponto importante, é que não pretendo me aprofundar sobre as relações do fenômeno da narração oral cênica<sup>7</sup> ou artística com outras esferas ou fenômenos análogos ou interligados a este, mas sim fazer um passeio pelo “entre” pertencente ao evento narrativo, daí a ideia de passagem vir a ser algo tão importante. O foco de pesquisa passa a ser o campo pertencente ao “entre” e sua possível habitação por uma densidade, ativada (em maior ou menor grau) pela narradora ou narrador de histórias. Ao dizer ativada, penso nos efeitos de sua presença e de sua ação performativa,

---

7 “[...] o cubano, radicado na Espanha, Francisco Garzon Céspedes, cunhou o termo: *narração oral cênica* para designar a prática dos contadores de histórias do nosso tempo. No seu livro *El arte escénico de contar contos* (A arte cênica da contação de histórias).”(PRIETO, 2011 p.68)

sua vocalidade expandida ou “readensada” por efeito do encontro coletivo. Isso inclui também o fato dessa ativação ser o início de um processo, que pode ou não ocorrer, e que depende do conjunto de pessoas presentes, portanto um processo interativo dinâmico. Assumir a porosidade enquanto dinâmica dos trânsitos e trocas entre elas é fundamental para pensar nesse contexto sobre o papel da atmosfera. Seria o foco então um assunto pertencente ao campo sociocultural e antropológico, pensando nas trocas que podem ocorrer no caso de encontros coletivos e sobre as características performativas dessas trocas? Sem dúvida essas áreas participam no estudo mais amplo desse “entre”, mas oferecem nesse caso apenas um apoio às reflexões em causa. Ao lado desse apoio existe uma clara contribuição do frutífero e basilar campo da filosofia ao desenvolvimento da pesquisa. E para que se entenda o destaque em relação à filosofia, acompanho o pensamento do filósofo Giorgio Agamben, quando este diz que: “A filosofia não é um âmbito disciplinar, mas uma intensidade que pode de repente animar qualquer âmbito de conhecimento e da vida, obrigando-o a chocar-se contra seus próprios limites” (AGAMBEN, 2014, p.92).

Não aponto caminhos de aplicabilidade das questões aqui tratadas em relação à prática na área, mas acredito na permeabilidade gerada a partir da abordagem do assunto em si, tanto para o campo da narração oral cênica ou artística como para muitos campos afins, como mediação cultural e da leitura, teatro, dança, performance, arte-educação, entre outros.

O evento narrativo ou simplesmente “o conto”, como é denominado na França, é pensado enquanto fenômeno que envolve um momento de narração de uma história de tradição, uma narrativa de vida ou história ficcional literária, contadora ou contador de histórias e público ouvinte. Se configura como um lugar de vivência espaço-temporal que se diferencia da vida cotidiana. Estamos falando do

que costuma ser denominado como evento narrativo, para distingui-lo do evento narrado (o conto, fábula etc.)<sup>8</sup>.

O objetivo estruturante deste estudo é dirigir a atenção em direção à atmosfera, no sentido de procurar vestígios ou indícios de que esta seria um possível fator intrínseco da maior importância para ou na efetivação do fenômeno observado nos encontros coletivos à volta dos contos ou das histórias.

A opção é por uma abordagem multidisciplinar, tecendo reflexões e relacionando o conhecimento de áreas afins, tais como: teatro, dança, literatura, filosofia, antropologia, fenomenologia, geografia humanista e arquitetura. O caso da arquitetura é de singular destaque por ser uma área que aborda o tema da atmosfera com surpreendente frequência e com grande profundidade. Embora Gernot Böhme não tenha citado inicialmente esse campo de estudos como um que aborda o conceito de atmosfera, teve contato posterior com Peter Zumthor, de quem falaremos nesta pesquisa, vindo inclusive a escrever em colaboração com o arquiteto (entre outros) o livro, ainda sem tradução para o português, *Architecture and Atmosphere*.

Essa opção se pauta não apenas por uma escolha metodológica de busca por uma diversidade de perspectivas, mas reflete igualmente uma relativa “falta de lugar” que o ofício de contadora ou contador de histórias encontra no meio acadêmico, ainda que haja avanços significativos nos últimos tempos (referidos neste trabalho), à exemplo desta tese.

Nesse sentido, o gesto de Giuliano Tierno de Siqueira de criar, em São Paulo, desde 2009, a Pós-graduação Lato Sensu *Narração Artística*

---

8 “Segundo Fischman, esse tipo de evento – tratado na Argentina por *narração oral escênica* – pode ser compreendido como ‘un espacio que se instala en un âmbito culturalmente sancionado de socialização da experiência. Su trabajo principal consiste en la reelaboración y puesta en valor de la oralidad a la que posiciona en un plano destacado, y se le brinda un status de visibilidad.’ (FISCHMAN in LEMOS, 2017. Dissertação de mestrado, *O Brando Eco da Terra- uma análise performática da narração oral profissional*. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/30534/1/O%20brando%20eco%20da%20terra.pdf>, p16. Acesso em nov. de 2023)

– *poéticas das oralidades na arte e na educação*, se afirma como uma importante referência. Além desse projeto do polo A Casa Tombada, existem cada vez mais formações nessa área com o formato de extensão acadêmica junto aos cursos universitários no Brasil e no exterior – por exemplo projetos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Freie Universität Berlin (Teatro), Escola Superior de Educação de Lisboa – além de cursos já bem estabelecidos, fora do âmbito acadêmico, de extrema relevância para a formação e discussão nesse campo, cursos desenvolvidos pela *Casa da História* de São Paulo, *Escola de Narradores* em Lisboa (online), entre outros. Esses projetos configuram um panorama de interesse na área inserido em diferentes campos de estudo. Há outras importantes iniciativas na área, como a Graduação no Conto, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Quebec, a Kathalaya's International Academy of Storytelling da Índia, e, mais recentemente, uma Pós-graduação Lato Sensu, *Especialização em Contação de Histórias: abordagens das poéticas orais e da educação*. na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), com lançamento previsto para 2025. Além desses exemplos, muitos grupos de estudos sobre oralidade se espalham pelo Brasil, em diferentes meios acadêmicos e, atualmente, em plataformas de estudo online como o projeto *Portal das Histórias* (São Paulo), entre outros.

A narração de histórias encontra-se muitas vezes numa zona que transita entre o performativo, o cotidiano e o artístico. Embora não busque exatamente o aprofundamento dessa delimitação, será importante contar com esse dado. Fica evidente no decorrer do texto a diversidade de referências que busquei para desenvolver esta pesquisa, e isso se deve em parte pela amplitude de elementos que atuam nesse campo da narração oral cênica ou artística. Pensando juntamente com Fábio Henrique Nunes Medeiros:

Não é necessário muito esforço para cruzar a arte de contar histórias com as demais linguagens artísticas, pois ela fica no ir e vir das artes, direta ou indiretamente. Ela está na pintura, no teatro, na pantomima, na dança, na música, na ópera, no cinema, na arte da animação, na arquitetura, na escultura, nas artes

tecnológicas, nos *games*, na televisão. Ela está na alma do homem. (MEDEIROS in MEDEIROS e MORAES, 2015, p. 225)

É nesse cruzamento, de forma geral, que emerge a narração de histórias em suas múltiplas manifestações, o que a aproxima nesse ponto, da performance. Levando em conta a tradição milenar que representa, é de suma importância situar o que será o foco de estudo sem esquecer de garantir o arejamento e a flexibilidade que fazem parte das abordagens nesse campo. Interessa pensar com Joseph Beuys sobre o que ele chama de *escultura social*. Segundo Cassiano Quilici:

Beuys retoma certa indistinção entre arte e artesanato presente no mundo antigo, na medida em que a qualidade artística, segundo ele, pode estar presente nos afazeres mais simples. [...] Formulações tais como “conversar é uma forma de arte” e “ser professor é minha grande obra de arte” reforçam este tipo de aproximação, integrando uma espécie de prática filosófica ao campo expandido da arte. (QUILICI, 2013, p. 14)

Esse é um caminho possível para pensar a narração cênica ou artística, entendendo esta como uma prática da oralidade no campo expandido da arte. A orientadora desta tese, Prof. Dra. Alice Stefânia Curi, e eu participamos do *II Redemoinho de Saberes – Jornada de Pesquisa em Narração de Histórias* realizado no ano de 2024 na Universidade Estadual de Feira de Santana. Durante o evento Alice Stefânia Curi trouxe importantes contribuições para o debate à volta da narração de histórias, na comunicação intitulada “A Arte de Ser Pessoa, Entre Presenças e Ausências”, em que afirma:

Na trilha do pensamento da arte como campo expandido parece importante revisar algumas chaves e deslocar uma pergunta es-trita sobre como desenvolver a qualidade de presença na pessoa artista, para a ideia, talvez, de despertar e desenvolver a arte de ser uma pessoa presente. E ainda, recuar um pouco do território das especialidades e fragmentações dos saberes e recuperar, talvez na experiência de epistemologias não ocidentais, uma ideia de arte que se espraia no modo como experimentamos nossa própria existência. Na ideia de desenvolver a arte de ser pessoa em presença está imbricada uma perspectiva em que a ética e a estética

são inextrincáveis, e de uma existência que se dá em exercício de alteridade, escuta, relação – de vida experimentada em comum. [...] Não se trata de desprivilegiar o que é da ordem dos estudos e experimentos com as linguagens artísticas, em suas especificidades, mas antes, na radicalização das experiências poéticas liminares, deixar derramar, transbordar, ecoar essas poéticas em corpos, mundos, contextos e práticas não inicialmente identificados ou recortados como artísticos. Imagino que esse é um território bem mais familiar em experiências de narração artística do que nas linguagens cênicas que usualmente se dão em tabladros. (A ARTE DE SER PESSOA, ENTRE PRESENCAS E AUSÊNCIAS, 2024, II *Redemoinho de Saberes – Jornada de Pesquisa em Narração de Histórias*)

Um possível lugar de ruído com o campo da arte pode emergir, por exemplo, quando o contar histórias aparece associado (isso ocorre com bastante frequência) a situações em que existe a ideia de “aplicabilidade”, como citado, enquanto ferramenta pedagógica, terapêutica, estratégias de marketing etc. Não é minha intenção entrar nesse campo de discussão, mas considero que esses dados ajudam a compreender o estado de coisas que circundam essa prática, pois ela apresenta, por essa razão, uma grande instabilidade que se reflete diretamente na dificuldade de habitar um campo de conhecimento específico. A narração cênica ou artística encontra em geral algum espaço como área de estudo acadêmico, nos casos em que isso ocorre, quando aliada às áreas de Letras, Sociologia e Educação e, menos frequentemente, no campo das Artes.

Um ponto muito bem colocado por Luís Correia Carmelo é o aspecto contínuo que a narração oral apresenta:

Os contos, com efeito, transitam de um meio para o outro, expressam-se sob várias formas, mas o que caracteriza a narração oral de que aqui se trata – esta praticada pelos artistas presentes no encontro – são suas condições performativas, e essas distinguem-se grandemente das de outros contextos. Michael Wilson, em *Storytelling and Theatre – Contemporary Storytellers and their Art* apresenta um conceito pertinente para a análise dessas matizes, o “performance continuum” (Wilson 2006, pp. 9-11). Essa ideia que pode ilustrar num diagrama em que, de um lado, está a situação conversacional e informal e, do outro, diametralmente oposto, a espetacular e formal,

assume-se enquanto “continuum” e pretende abranger todos os níveis possíveis de intensidade performativa de um ato de narração. (CARMELO, 2013, obra conjunta, p. 26, 27)

A autora Kátia Canton, no seu livro *Espaço e Lugar*, faz uma interessante reflexão sobre a situação atual da relação espaço público e privado, chamando a atenção para o fato do grafite ser um gesto importante para o avanço da arte no espaço urbano:

O que é o espaço público? Na contemporaneidade, esses conceitos parecem se interceptar o tempo todo. A ideia de privacidade, por um lado, se esgota num mundo em que todas as informações se mostram disponíveis ao público. [...] O lugar público, que seria o lugar de todos, passa a status de lugar de ninguém. É abandonado, maltratado, sujado, ignorado, sucateado. O desejo dos artistas contemporâneos de dialogar com os espaços públicos da cidade como forma de expandir suas poéticas fica cada vez mais ameaçado [...]. O grafite é um dos modos mais eficientes encontrados por alguns artistas para furar esse paradigma. (CANTON, 2009, p. 43)

A narração oral cênica ou artística seroa, eventualmente, uma prática equivalente ao grafite no sentido dessa situação de livre transição entre público/privado, artístico/cotidiano? É no mínimo instigante pensar o assunto nesses termos.

Há uma crítica frequente entre contadoras e contadores de histórias, entre as quais me incluo, que se incomodam com a “implantação” do evento em espaços ditos de convivência ou de passagem. A atenção do público fica precarizada nessas situações, o que atrapalha a apresentação. Em relação ao que foi mencionado acima, me pergunto se não seria em parte um sintoma que surge entre os programadores culturais quanto ao entendimento do que é a prática de narração oral cênica ou artística.

Neste texto, vou trazer o gênero feminino antes do masculino. Isso se deve à busca por um alinhamento proposital à realidade brasileira, na qual as contadoras de histórias (em contexto urbano, narração oral cênica ou artística) são em significativo maior número em relação aos contadores. Sobre este dado é interessante consultar os

trabalhos de Giuliano Tierno de Siqueira e Yohana Ciotti.<sup>9</sup> Além disso, esse destaque honra a presença marcante das mulheres no vasto campo da narração de histórias ao longo dos tempos. Pensando na figura icônica de Sherazade, a autora italiana Adriana Cavarero, no seu livro mais recente, *Filosofia da Narração*, ressalta que:

De um lado, está o sultão como símbolo de uma posição masculina de misogenia e crueldade. Do outro lado, está Sherazade como símbolo de uma sabedoria feminina capaz de desmentir o preconceito misógeno e derrotar seus efeitos violentos. O elemento mais interessante não consiste, todavia, nessa vitória anômala do feminino sobre o masculino, mas no tipo de sabedoria que Sherazade encarna. Trata-se precisamente, da arte, toda mulheril, de narrar. [...] Velhas bruxas ou sábias cuidadoras, avós ou cegonhas, fadas ou sibilas estão por todos os lados no imaginário literário, testemunhando as fontes e as práticas femininas da narração. Sherazade entrou em nossa tradição no início do séc XVIII e logo se tornou a *narradora* por antonomásia, funcionando como uma ligação significativa entre um Oriente e um Ocidente que concordam em relação à matriz feminina da narrativa. As mulheres contam histórias, e há sempre uma mulher na origem do poder *encantador* de uma história. (CAVARERO, 2025, p. 146)

A ênfase no encontro à volta dos contos e no que se dá nesta zona em termos de trocas e dinâmicas, se deve ao entendimento que muito me inspira ao longo da minha jornada como contadora e principalmente como ouvinte de histórias em eventos ligados ao tema como encontros e festivais internacionais de narração oral, do evento da narração oral como sendo um fenômeno coletivo na sua essência, para além da ativação lançada pela contadora ou contador de histórias. As chamadas artes da presença se nutrem do encontro

---

9 Artigo de Yohana Ciotti: “Sobre vozes silenciadas, pelas roubadas e as histórias de mulheres” no livro *Contar histórias: uns passarão e outros passarinhos*, p.222. Disponível em: <https://acrobat.adobe.com/id/urn:aaid:sc:VA-6C2:813105fa-4fab-4ae8-8b14-fcf7b15de8e9> . Tese de doutorado de Giuliano Tierno de Siqueira, “O Narrador – considerações sobre a arte de contar histórias na cidade”, UNESP, 2026. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/7cca09e5-d8b4-4330-b852-c7f5d8a866a0/content>.

coletivo como condição de existência e nisso partilham entre si a ênfase nas trocas que o encontro pode potencialmente gerar. No caso da narração oral cênica ou artística pode-se notar uma ancoragem por vezes ainda mais profunda no que advém e no que está imbricado, em composição conjunta, do encontro, como pretendo abordar ao longo do texto.

Pensemos no que Peter Brook designa como a *tríplice aliança*, que pode ajudar a delimitar inicialmente as relações das quais estamos falando e pode facilitar como o efeito de uma moldura para o que se seguirá. Ele nos fala sobre o contato que teve com grandes contadores de histórias, e o que é essa “tripla relação”:

Tripla relação: Por um lado, a pessoa deve estar numa relação profunda secreta e íntima com o seu conteúdo, com a sua sensibilidade interior. Esta primeira relação está presente tanto no contador como no cantor. Os grandes contadores que conheço, por exemplo, nas casas de chá no Irão, no Afeganistão, contam grandes mitos com muita alegria mas também com uma grande gravidade interior. A cada instante abrem-se ao público, não para agradar, mas para partilhar a alegria de uma coisa que continua a ser um texto sagrado. Na Índia, os grandes contadores que narram o Mahabharata nos templos não perdem nunca o contacto com a grandeza de um mito que estão a reviver. A sua escuta está virada ao mesmo tempo para o interior e para o exterior, como sempre deveria ser em cada verdadeiro actor. Estão ao mesmo tempo nos dois mundos. (BROOK, 1993, p.42)

Com essa base emoldurando os elementos fundamentais do evento narrativo, podemos definir melhor (ainda que para fins de organização) as possíveis zonas “entre” das quais estou falando. Haveria três ligações diretas (sem pensar ainda em inter cruzamentos): uma zona “entre” se daria na relação da contadora ou contador de histórias com o evento narrado (história), outra, na zona de relação da contadora ou contador de histórias e o público e, se continuarmos pensando com Brook, uma outra em que a contadora ou contador de histórias está em relação com a sua “sensibilidade interior”. Essas três instâncias agem de modo concomitante, formando por assim dizer

o núcleo mínimo do evento narrativo. Esta é, naturalmente, uma divisão artificial, pois a ideia de um espaço “entre” é justamente a de uma situação que une esses elementos, formando a sua “paisagem”.

Tomando essa estrutura mínima como referência, a história narrada carrega consigo uma dada atmosfera ou tonalidade, a relação entre os corpos presentes no “tempo presente” do evento e o lugar em si onde se realiza o evento também pode fazer sentir ou perceber a emergência de uma atmosfera. E essas tonalidades ou atmosferas se dão num processo dinâmico de arranjos e rearranjos, como se fossem cordas de um instrumento que produzissem uma espécie de harmonia musical.

O próprio lugar da obra de arte se desloca através da abertura relacional, é necessariamente uma ideia fundamental que procuro acompanhar nesta pesquisa. A pesquisadora Claire Bishop faz referência à contribuição de Rancière: “Rancière é importante por chamar a atenção para a obra de arte como objeto intermediário, um ‘terceiro termo’ com o qual tanto o artista quanto o observador se podem relacionar” (BISHOP in PAIS, 2017, p.84).

A proposta é a de uma aproximação ao tema, inicialmente difuso, observando dinâmicas e atmosferas produzidas e percebidas no encontro à volta dos contos, potencialmente ativado pela contadora ou contador de histórias. O difuso aqui se refere ao modo de observação, que procura identificar movimentos, por vezes exatamente no caráter indissociável que o evento apresenta no que se refere ao tema da atmosfera. Na contracorrente da busca pela nitidez ou da decupagem do tema que por vezes acontece no campo de pesquisa acadêmica de uma forma geral. A palavra poética é nesse sentido uma força motora importante, modos de conhecer são estruturados pela perspectiva poética. Inspirada pelo que nos diz Jacques Moendy Gauthier sobre a confluência, a partir de Ailton Krenak e Nêgo Bispo, busco manter um delicado equilíbrio descrito pelo autor da seguinte forma:

O pensamento confluyente é criativo por juntar, gerar e transgredir: juntar as diferenças, gerar a partir daquilo que normalmente não combina, transgredir as fronteiras conscientes e inconscientes de áreas distintas. Um pé dentro e um pé fora ao mesmo tempo. Tal é a dica... para não morrer idiota, queimado pela sua paixão criativa ou congelado pela sua razão crítica. (GAUTHIER, 2024, p.24)

O conceito de “cultura de presença”, entendida em situação de convivência (ou simbiose) com a noção de “cultura de sentido” (GUMBRECHT, 2010), desenvolvido por Hans Ulrich Gumbrecht apoia este estudo de maneira marcante. Junto a esses dois conceitos, converge na mesma direção a importante reflexão de Erika Fischer-Lichte (2019), e, dada a importância que tem tal perspectiva para esta abordagem, vale situar melhor, ainda que brevemente, do que se trata. A autora fala da ênfase no efeito corporal, que parece se relacionar com a ideia de cultura de presença, de Gumbrecht:

O efeito corporal desencadeado pela ação parece ter aqui prioridade. A materialidade do processo não se reduz a um estatuto de signo, nem se dissolve nele, antes suscita um efeito específico próprio, não resultante do seu *status* semiótico. É esse efeito – a respiração suspensa ou o sentimento de náusea – que desencadeia o processo de reflexão do público. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 24)

O evento narrativo é um exemplo muito concreto da presença incontornável dessas duas dimensões (de presença e de sentido) e a escolha metodológica será a de observar de forma atenta a dimensão de presença (nas relações entre os corpos, com o espaço e o tempo) para, a partir desta, seguir em direção à relação íntima entre a dimensão de presença e a dimensão de sentido, com foco na atmosfera. A ideia é procurar fazer um exercício de observação das dinâmicas envolvidas nos processos comunicacionais, baseado nos afetos dos/entre corpos, no convite à escuta e à cumplicidade, nas densidades atmosféricas produzidas, instauradas e sentidas.

A atmosfera está presente em muitas outras situações, mas a pergunta que faço é se seria possível perceber a presença da atmosfera

nesse contexto específico, como parte da estética desse fenômeno? Como se daria essa dinâmica? Talvez eu tenha pouca chance de responder de forma satisfatória a essas perguntas, mas pretendo procurar conexões, desenvolver reflexões, levantar vestígios que, para além de respostas, possa alimentar o campo de estudo em questão. Talvez o que melhor traduza o campo focal que venho tentando traçar nesta introdução, de forma a situar o tema, se refira, num primeiro momento, ao que Dubatti nomeia como *poiesis convivial*:

A expectativa não se limita a contemplar a *poiesis*; ela também se multiplica e contribui para a sua construção: há uma *poiesis* produtiva, gerada pelo trabalho dos artistas, e outra receptiva. Ambas se estimulam e se fundem no convívio, resultando em uma *poiesis* convivial. (DUBATTI, 2016, p. 37).

Esse dado de construção conjunta do momento evento narrativo, além de ser o caso da maior parte das artes vivas, da cena e do corpo, se destaca especialmente enquanto experiência no caso de uma sessão de narração oral cênica ou artística, segundo a minha experiência profissional nessa área.

A produção de conhecimento e debates sobre o campo da narração oral cênica ainda se apresenta relativamente pequena no Brasil, embora em expansão. Isso se verifica ao menos se levarmos em conta a produção de conhecimento enquanto registro escrito (“arquivo”, pensando com Diana Taylor), por outro lado, como repertório corporal e afetivo partilhado no convívio social é sem dúvida muito abundante no Brasil. Falo no sentido da ocorrência em situações cotidianas como no sentido da atuação profissional de narradores de histórias. Este trabalho deseja diminuir, ainda que de forma sutil, essa distância.

O fato de ter vivido em Portugal por um longo período (entre 2001 e 2012) me permitiu tomar contato com diferentes contextos socioculturais e me ofereceu a oportunidade de participar em produções artísticas e de residências artísticas internacionais muito

diversas entre si. Essa experiência aguçou tanto a minha capacidade de observação referente às práticas de narração de histórias (ou contação de histórias) verificadas atualmente no Brasil como igualmente significou, também, a possibilidade de desenvolver um olhar crítico ampliado e comparativo consoante a um escopo maior de diversidade de abordagens. Considero estes, mais do que fatores motivadores, parte de um engajamento responsável e parte de uma implicação ética e política. Sou consciente do contexto de privilégio do qual faço parte como uma mulher branca, que no passado teve acesso à graduação na universidade pública (UFRGS, UNL) e no momento no curso de doutorado (UNB). Pensar em contribuir para a pesquisa em arte nesse contexto ganha um outro significado, sobretudo como gesto político. Meu olhar sobre esse tema está inevitavelmente impregnado do meu lugar de gênero, lugar social, de branquitude e de outros índices estruturais incontornáveis, numa cultura de contrastes tão marcados e dos movimentos que esses mesmos contrastes produzem em nós.

O Brasil é o meu território, embora tenha começado a narrar histórias em Portugal. Sendo assim, o traço cultural que se inscreve mais fortemente no meu corpo e voz no ato de narrar histórias é referente a esse território e somente a seguir influenciado pelas estadias mais longas em Portugal e nas apresentações de sessões de narração na Alemanha.

Entre as principais autoras e autores que alimentam e sustentam um diálogo mais profundo com este trabalho estão: Ailton Krenak, Ana Pais, Andreas Rauh, Byung-Chul Han, Denise Sant'Anna, Diane Taylor, Erik Felinto, Erika Fischer-Lichte; Gernot Böhme, Hans Ulrich Gumbrecht, Jorge Dubatti, José Gil; Kathleen Steward, Leda Maria Martins, Lígia Clark, Maria Augusta Babo; Paul Zumthor, Silvia Bernad Sotigui Kouyaté, Walter Benjamin, Yoshi Oida. Alguns dos conceitos mais relevantes que oferecem suporte direta ou indiretamente às percepções e reflexões em pauta, são: no

campo das artes e estudos teatrais, as noções de espaço arquitetural (Lígia Clark), teatro performativo (Erika Fischer-Lichte), *poiesis convivial* (Jorge Dubatti). No campo da filosofia e da linguística, os estudos de Walter Benjamin (com um texto fundamental para o campo, *O Narrador*, entre outros), o conceito de atmosfera com sentido estético (Andreas Rauh, Gernot Böhme, Hans Ulrich Gumbrecht, entre outros), efeitos de presença, de eventividade e de *Stimmung* (segundo Gumbrecht, Heidegger, entre outros), o de corpo comunitário, metafenomenologia e planos de movimento (José Gil), de cumplicidade (Ana Pais) e de sistema narrativo (Byung-Chul Han). No campo da história, cultura e sociedade e literatura, o de corpos de passagem (Denise Bernuzzi de Sant'Anna), de corpo-tela (Leda Maria |Martins) e de vocalidade (Paul Zumthor). No campo da geografia humanista e arquitetura, o conceito de espaço vivido (Armand Frémont) e de *ambiance* (Jean Paul Thibaud).

O que se pretende articular no contexto desta pesquisa é tanto as minhas experiências artísticas quanto depoimentos, em entrevistas semi-estruturadas e ainda reflexões críticas, análises comparativas e problematizações em diálogo com os conceitos mencionados, entre outros. Pretende-se desenvolver uma abordagem que se situa como uma tese-pesquisa, ancorada fortemente no pensamento fenomenológico. Os eixos principais da pesquisa se sustentam na revisão teórica, nos relatos de experiência e nas entrevistas realizadas com contadoras e com um contador de histórias. Importa também garantir espaços de respiro quanto às decisões metodológicas que contemplem a livre trajetória de um processo de investigação em artes, que implica com frequência um alto grau de imprevisibilidade. Algumas das performances apresentadas por mim ao longo do tempo dessa investigação serão incluídos como material relacionado às perguntas de pesquisa, embora essa tese não seja estruturada como uma tese-criação. Este acabou sendo um caminho natural, mesmo que não inicialmente previsto, e que reflete o envolvimento nos temas tratados ao longo do trabalho de pesquisa.

A ideia é trazer para perto da narração oral cênica ou artística um pensamento crítico, minha experiência cênica com esta prática e de outras pessoas que incidam sobre a questão da atmosfera situando assim a abordagem dos temas tratados a partir dessa perspectiva. O desenho que emerge é de um movimento em espiral que vai adensando o tema a partir de diferentes perspectivas que convergem para o seu melhor entendimento.

A experiência com a narração de histórias se deu, no meu caso, absolutamente imbricada no início na linguagem da dança. Ao “dançar histórias”, ou “convidar as histórias para dançar”, como eu costumava dizer, era essa a linguagem que impulsionava a minha criação. Essa maneira de contar/dançar surgiu a partir de uma provocação da coreógrafa Madalena Victorino (Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, ESTC, 2003), no seminário de corpo, ministrado por ela, sob o tema: “como contar histórias com o corpo?”.

*A Princesa da Chuva* foi o ponto de partida para explorar, através de uma adaptação livre, esse contar apoiado no corpo, na voz e nos objectos. Característica deste trabalho de adaptação é o facto de algumas partes da história serem muitas vezes “contadas” através da acção e do gesto, prescindindo-se da palavra. O texto dito revela-se, neste caso, parte inseparável do que é criado em termos visuais pela atriz/contadora em cena, constituindo-se uma dramaturgia conjunta. [...] A estrutura que vemos apresenta em termos de texto, lacunas produzidas por esta passagem para as acções, muitas vezes realizadas em silêncio, ou ainda a criação de rupturas e mudanças de ritmo e igualmente a utilização de repetições (um recurso coreográfico). Incorporando estes “movimentos”, o texto resulta num objecto em si incompleto, que necessita do corpo que o apoia e que altera e compõe a sua estrutura. É um texto que nasce do jogo entre a palavra e a corporalidade, num crescimento conjunto, que tem a sua forma final ancorada nesta troca. (ERDTMANN in FRAGOSO, 2013, p.261)

Não consigo precisar o enorme alcance e influência dessa primeira etapa da minha trajetória como narradora de histórias, mas sei que um certo “tempo da dança” nas palavras de Madalena, uma urgência nunca confundida com pressa, ficou em mim como uma referência marcante.

Do mesmo modo, um gesto de continuidade (que eu já experimentara em alguma medida com relação às partituras corporais, durante a graduação em Teatro, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS), o trabalho sobre a queda e a recuperação do equilíbrio, influenciaram e influenciam em alguma instância a minha maneira de contar histórias, mesmo com toda a diversidade que se apresenta durante o tempo da minha prática, e o aberto que esse ofício traz em relação à grande porosidade do evento, com uma significativa camada de improviso. Outros exemplos serão descritos ao longo deste texto, mas há um tom que permeia as minhas escolhas performativas que penso ter a ver exatamente com a ativação e adensamento de atmosferas ao longo do evento narrativo.

Uma longa trajetória na mediação da leitura também fez e faz parte da minha vida profissional, principalmente durante os onze anos nos quais residi em Lisboa. Um caminho bastante natural para mim já que a literatura foi sempre a principal influência, base, saída, ou como diz Bartolomeu Campos de Queiroz, “o livro aberto era seu berço, seu barco, em suas páginas ela se transmutava. Eu suspeitava que o embaraço das letras amarrava segredos que só o coração decifra. Mas uma certeza me vigiava: ler era meu único sonho viável” (QUEIROZ, 2017, p. 19). Antes de tudo, sou uma ávida leitora. Talvez por isso a sensação de que a narração de histórias, nas inúmeras formas que tive o privilégio de presenciar e praticar, tem uma profunda relação com a experiência com a leitura e com a dança. A minha intuição é que a experiência do encontro à volta das histórias e o que elas provocam em nós passa muito por esses dois lugares.

Em algumas ocasiões noto um tipo de discurso de poder ou excessivo controle que tenta colocar o evento narrativo num lugar de cura. Em outras épocas históricas ou simplesmente em outros lugares, em situações específicas, como por exemplo, em comunidades tradicionais ou povos originários, isso tem um sentido concreto, imbricado em práticas específicas e ritualizadas. Nesses casos o ritual é um suporte cultural concreto e importantíssimo, no qual a palavra enquanto

ato cuida da experiência comum. Nos centros urbanos esse discurso me soa um pouco prepotente. O autor Zebba Dal Farra, toca nesse ponto, alertando para o sentido de uma necessária horizontalidade:

Seja oral ou escrito, esse contato, essa relação, tem uma condição essencial: que não seja de apropriação, mas de escuta, pois a voz do rapsodo só tem sentido em trânsito, em transmissão. Dito de outro modo, que o outro permaneça como outro e não como "outro eu" ou como "outro a partir de mim mesmo". [...] Quando está em escuta, pelo contrário, o rapsodo está disposto a ouvir o que não sabe, o que não quer, o que não necessita. Está disposto a perder o pé e a deixar-se cair e arrastar pelas curvas, os espaços abertos, as perspectivas do caminho. Está disposto a percorrer uma direção desconhecida. (DAL FARRA, 2015, p. 281)

Fora dessa horizontalidade e assunção de risco no desequilíbrio e na retomada de um relativo equilíbrio na e a partir da relação dinâmica de cada momento vivido no coletivo, parece-me que um importante pilar dessa prática se dissolve, pensando no contexto atual. Em entrevista com o contador de histórias, educador e fundador d'A Casa Tombada, Giuliano Tierno<sup>10</sup> (entrevista em ANEXO), o assunto surgiu espontaneamente, quando ele se refere à atuação do Griôt Sotigui Kouyaté no espetáculo Tierno Bokar, com direção de Peter Brook. Segundo ele,

A dimensão do que você está me trazendo me aproxima deste lugar em que estamos partilhando do mesmo ar, momento, do mesmo mundo... Mas eu sinto que isso pode ser provocado de diferentes maneiras. Lembro de quando eu vi o espetáculo Tierno Bokar, do Peter Brook com o Sotigui Kouyaté, que é aquele corpo super natural, né? Não sei se natural é a palavra, mas muito à vontade... E ao mesmo tempo um tapete no palco e umas molduras, umas araras. E essa voz, esse lugar do corpo confortável e que me trazia necessariamente um ser igual a ele, produzia alguma coisa nesse lugar, que eu estou chamando de atmosfera, mas eu não sei o que é. Acho que um pouco desse lugar, essa voz que me coloca como audiência na mesma condição de corpo. (TIERNO, entrevista ANEXO I)

---

10 Giuliano Tierno é artista da palavra. Doutor e mestre em artes pelo Instituto de Artes (UNESP). Pós-doutorando em Mudança social e participação política (Escola de Artes e Ciências Humanas/ USP Leste). Sócio-fundador d'A Casa Tombada – Centro de Estudo, Pesquisa e Experimentação em Arte, Educação e Linguagem.

Giuliano Tierno nomeia de forma muito precisa e contundente, ele nos fala sobre estar “na mesma condição de corpo”. Penso que é exatamente disso que se trata. E a referência que ele faz à voz como relevante nesse processo será um caminho de investigação, em especial no terceiro capítulo, Espessura. Recorro também à fala de Keu Apoema (entrevista em ANEXO) que segue uma direção semelhante e considera que “a palavra não é espada, não se impõe como uma presença não convidada. Ao contrário, ela é oblíqua e se entrega, dá ao outro a possibilidade de acolhê-la ou não” (APOEMA in FERREIRA 2017, p.22). Entendo que esse aspecto não está descolado do tema proposto, pelo contrário, é uma questão decisiva no caso da narração oral cênica e na emergência de uma percepção tácita da atmosfera nesses casos.

Para ressaltar algumas camadas do tema tratado em torno da atmosfera, os conteúdos foram distribuídos em três capítulos principais: I Passagens, II Instaurar e III Espessura. Estes capítulos estão aqui relacionados a possíveis movimentos diretamente ligados ao campo da atmosfera enquanto fator estético. No capítulo I Passagens dou início, no primeiro tópico, “A experiência do evento narrativo”, falando dos trânsitos e contágios envolvidos quando da realização do evento narrativo, percorro questões relacionadas à experiência do evento em si. A seguir, no segundo tópico, “Da dinâmica entre os corpos”, desenvolvo sobre a porosidade, trocas, ressonâncias e cumplicidades que surgem na dinâmica entre os corpos. Finalizo, no tópico “Atmosfera em cena”, abordando a atmosfera, apresentando o assunto de forma mais detalhada e relacionando com a experiência da cena.

No segundo capítulo, Instaurar, abro com o tópico “Um convite para habitar a escuta”, que trata de um possível funcionamento da arquitetura, ou, como diria Lígia Clark, do dado *arquitetural* do evento narrativo e de como este se organiza no sentido do acolhimento da escuta. A efetivação de um lugar (espaço investido de afeto) para as partilhas em conjunto pelos contos percorre um caminho, estabelece um repouso. O segundo tópico, “Espaço-tempo vivido

em cumplicidade”, aborda esse recorte de espaço-tempo vivido em situação de cumplicidade. O terceiro tópico, “História, atmosfera e imaginação”, propõe uma reflexão sobre as imbricações, elos, entre a história narrada, a atmosfera e a imaginação.

No terceiro e último capítulo, *Espessura*, discorro inicialmente, no tópico “Vocalidade e espaços de ressonância”, sobre o papel da voz e da vocalidade no evento narrativo. No segundo tópico, “Escutar, compor, afinar (stimmen)”, abordo a possível modulação do gesto sonoro produzido com a vocalidade a partir da escuta e da tentativa de afinação conjunta. No tópico “Do gesto narrativo”, o foco é o gesto narrativo em si, a continuidade que ele sugere e como se estabelece na composição por parte de quem narra. Por último, no tópico “Atmosfera como medialidade no evento narrativo”, proponho refletir sobre a atmosfera como um fator de medialidade no processo do evento narrativo como um todo.

O que chamo de Remanso (com a função de conclusão, sempre provisória) apresenta (re)pousos, conexões e novas perguntas a partir do que foi experienciado, coletado, discutido e problematizado, concluindo esse processo até aqui, sem fechá-lo.

Abordo a possibilidade de uma escultura corpovoz, da contadora ou contador de história, oferecer um plano de movimento<sup>11</sup> (GIL, 1996), sustentado pela modulação de efeitos de atmosfera, entre outras possíveis dinâmicas, para o evento narrativo. Um encontro coletivo à volta dos contos com os atravessamentos/passagens/ativações envolvidas. Algumas situações vivenciadas nas práticas artísticas são descritas e se encontram mais concentradas nos dois últimos capítulos, nos quais são consteladas no mapa da pesquisa em pontos em que apresentam diálogos frutíferos com o que está sendo desenvolvido. As entrevistas completas estarão em ANEXO.

---

11 José Gil entende a expressão “plano de movimento” ligada à ideia da “não-inscrição” que a arte contemporânea representa. No Capítulo Passagens, no tópico “Da dinâmica entre os corpos”, apresento melhor a expressão no contexto do tema da atmosfera.

*Como o público se aproxima da escuta de uma história? Como a contadora ou contador se mistura com ela? Que meios atmosféricos separam ou conectam as pessoas ao evento narrativo?*

*Embebida pela história me sinto finalmente pronta para transbordar. O espaço é invadido pelo som da minha voz, ela recorta e intensifica os silêncios. O convite é feito, respiramos juntos. Um ambiente vai se configurando, feito de presença-instauração-passagens-vocalidade-atmosfera-imaginação-cumplicidade-história... É um evento coletivo que adensa o espaço-tempo vivido.*





1 Passagens

## 1.1 A experiência do evento narrativo

*Na estética de Böhme a função da arte não é de compensar o que quer que seja, e muito menos uma perda de sentido, mas de preservar, se necessário for conflituosamente, um território ameaçado da experiência.*

José Manuel Santos

Conforme mencionado na introdução deste trabalho, há uma espécie de lugar de múltiplas influências quando se trata da narração oral cênica ou artística praticada atualmente. O assunto vem sendo abordado seja junto ao campo das artes, da educação, da sociologia, dos estudos literários e da antropologia da performance. A partir da ligação proposta neste texto com o tema da atmosfera no seu sentido estético, vislumbro uma possibilidade de relação entre esta pesquisa e os chamados estudos do meio e o recente *mood studies*. Me parece possível pensar a situação vivida no âmbito da prática da narração de histórias, que se move na transversalidade entre diferentes campos, como algo positivo, e que pode estar justamente aí a sua característica mais marcante. Gostaria de seguir por esse caminho até mesmo para escapar da armadilha que pode representar a necessidade de enquadramento dessa prática ou da decupagem em partes mais ou menos isoladas de um processo que percebo como pleno de atravessamentos, contágios e passagens.

Retomando o conceito de evento narrativo, para situar o nosso campo de observação:

Segundo Fischman, esse tipo de evento – tratado na Argentina por narração oral escénica – pode ser compreendido como ‘um espacio que se instala em um âmbito culturalmente sancionado de socialização da experiência. Su trabajo principal consiste en la reelaboración y puesta en valor de la oralidad a la que posiciona en un plano destacado, y se le brinda un status de visibilidad.’ (FISCHMAN apud LEMOS, 2017, p.16)

Como forma de circunscrever a prática, esta é chamada de narração oral cênica ou artística, sendo que o Brasil tem adotado recentemente a designação de “narração artística”. Segundo Fischman, se trata de “um espaço que se instala em um âmbito culturalmente sancionado de socialização da experiência” (tradução da autora). A contadora ou contador de histórias é sem dúvida a figura central do evento narrativo, que nos convida à escuta sensível, convoca presenças, navega atmosferas, sugere tonalidades, desenha visualidades, entre muitas outras coisas. A intenção neste texto é observar o “entre” relacional do evento e isso implica uma mudança de eixo. A contadora ou o contador continua sendo elemento fundamental, mas, nesse contexto, sugiro pensarmos nele talvez como um território de passagem, além de principal condutor do encontro à volta das histórias. Pensemos com mais vagar na “socialização da experiência”.

No supracitado artigo *Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência*, o filósofo e educador Jorge Larrosa apresenta a seguinte ideia:

Vamos agora ao sujeito da experiência. Esse sujeito não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutarmos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “Happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde tem lugar os acontecimentos. Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade

primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA, 2002, p.24)

Muito impactante essa colocação de Jorge Larrosa. O autor alerta para camadas fundamentais nessa reflexão sobre o sujeito da experiência. Trazer para perto do evento narrativo, o sujeito da experiência, como território de passagem, é muito pertinente, bem como a ressalva do filósofo sobre a questão da passividade antes da dicotomia, entendida como paixão e abertura. Pensando mais profundamente no fenômeno do encontro à volta dos contos, é evidente que esse sujeito também é, sem dúvida, um “espaço do acontecer”. Nesse caso, de novo, os recursos visuais tão simples e uma proximidade física (na maioria dos casos) que caracterizam o evento narrativo, fazem necessariamente “acontecer” muito em quem presencia. O cerne das artes do corpo, ou artes da cena ou artes vivas, é de fato o acontecimento. Patrice Pavis sublinha essa característica no verbete acontecimento:

A representação teatral, considerada não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador. 1. Uma das marcas específicas da teatralidade é constituir uma presença humana entregue ao olhar do público. Essa relação viva entre ator e espectador é que constitui a base de troca: “A essência do teatro não se acha nem na narração de um acontecimento, nem na discussão de uma hipótese com o público, nem a representação da vida cotidiana, nem mesmo numa visão [...] . O teatro é um ato realizado aqui e agora no organismo dos atores, diante de outros homens” (Grotowski, 1971: 86-87). 2. Esta situação particular do ato teatral explica porque todos os sistemas cênicos, inclusive o texto, dependem do estabelecimento desta relação com o acontecimento. [...] 3. A cena dispõe de poderosos recursos para produzir uma ilusão (narrativa, visual, linguística), mas o espetáculo depende também, a todo instante, da intervenção externa de um acontecimento: rompimento do jogo, parada da representação, efeito imprevisto, ceticismo do espectador etc. (PAVIS, 2005, p.6, 7).

O acontecimento se destaca, portanto, como algo em comum às diversas cenas, do teatro até a performance, passando pelo evento

narrativo. Com o detalhe de que nesse último a “intervenção externa” mencionada por Pavis é elemento constituinte do evento, e não uma contingência eventual.

Um evento coletivo como esse chama a atenção por trazer o encontro entre as pessoas que chegam para ouvir uma história (o convite à escuta será abordado no terceiro capítulo), como presenças que estão numa situação de destaque próxima àquelas ou àqueles que vão partilhar as histórias com o público. Por destaque, entendo que essas pessoas não estão geralmente na penumbra, algo que cria uma ilusão de público mais “indiferenciado”, que se posicionam no espaço já olhando mais para a contadora ou contador de histórias. As pessoas estão expostas umas às outras, aos olhares, comentários e curiosidade umas das outras. Uma zona comum está posta, até que haja uma clara intervenção que inscreve “a cena” propriamente dita em ato no espaço-tempo compartilhado. Essa é uma experiência singular e como tal deve ser levada em conta.

Se podemos falar de artes da cena, artes vivas ou da presença, e mesmo artes do corpo, o evento narrativo traz uma situação de intenso “corpo a corpo”, em que todos os presentes estão muito acessíveis e em contato em sua condição física e em sua disposição afetiva ou estado de ânimo. A situação em si favorece os contágios e as relações (perceptíveis ou não em suas camadas mais sutis), nesse primeiro ponto temos uma situação em que as trocas afetivas têm lugar e as passagens ocorrem. Os corpos são entendidos em suas presenças, portanto, como territórios de passagem, atravessamentos, contágios, reverberações e sintonias.

Uma dúvida paira por vezes na escolha do verbo a ser utilizado, pois é comum ouvir variações em afirmações como: “vou ouvir histórias”, “vou ver uma apresentação de narração de histórias”, “vou assistir a uma contadora de histórias”. Logo depois de ter presenciado o evento a sensação pode ser mais ampla, como a de ter passado por uma experiência, como depois de um filme que nos marca, mas, longe da sala escura, é como um “sonho acordado” e não deixa de ser

impressionante conseguir (em alguns casos) levar as pessoas a uma tal imersão num universo ficcional numa tal situação.

A situação que escolho observar está diretamente ligado à dimensão da experiência que esse evento é capaz de proporcionar. A relação com o campo estético está imbricada na experiência, na medida em que, recorrendo mais uma vez à análise de Bishop no seu texto *Vectores de Influência*, sobre a contribuição de Rancière, a autora ressalta:

O que é significativo na reformulação de Rancière do termo 'estético' é a questão da *aesthesia*, o modo de percepção sensível próprio dos produtos artísticos. Em vez de considerar a obra de arte como autônoma, este autor salienta a autonomia da nossa experiência em relação à arte. (BISHOP in PAIS, 2017, p.79)

Mas o que experienciamos em contato com esse fazer, com a experiência de escutar/ver/presenciar a narração de histórias, que nunca estará descolado do aspecto relacional de um convívio comum momentâneo?

Sou contadora de histórias há muito tempo, mas fui, e ainda sou, há muito mais tempo público desse fazer, desse conviver, dessa imersão de olhos abertos (sonho acordado) numa história narrada, na voz, na presença da contadora ou contador de histórias. Há uma recente retomada do conto nas cidades, descrito em profundidade por Patrini (2005), no seu livro *A Renovação do Conto*, que ocorre em períodos diferentes pelo mundo. Falar em “renovação” é pouco preciso, uma vez que as manifestações atuais da prática da narração de histórias são mais fruto de uma retomada ou um reemergir de uma potência nunca totalmente abandonada. Nesse sentido o “renovar” pode dar a sensação de algo já um pouco ultrapassado que é reestabelecido depois de ter sido interrompido. Em muitos territórios, incluindo a nossa tradição afro-ameríndia essa prática nunca se extinguiu, talvez não tenha sequer se apagado na sua totalidade em parte alguma. Na trajetória longa dessa tradição, há de fato

uma manifesta “pororoca” resultante do encontro entre as águas dos narradores de tradição e as águas de outros representantes, um conjunto bastante variado de sujeitos que se atrevem nessa prática como uma forma de inserção profissional. Esses sujeitos, vindos ou não de um terreno artístico, normalmente teatral no caso do Brasil, se colocam em um modo performativo durante a narração. Esse modo inclui, em maior ou menor grau, um estado cênico, com uma delimitação prévia de tempo e espaço (típico do jogo cênico) para o evento e um estado de presença diferente do cotidiano.

Como essas águas se encontram e o que produzem nesse encontro? O que costuma acontecer, e isso é verificável, por exemplo, no caso dos festivais de narração oral, é que são abertos espaços para ambas as experiências, por vezes com um especial destaque no que se refere às experiências de tradição, pelo seu incontornável lastro simbólico. Também existe o caso de festivais internacionais de narração oral como o *Palavras Andarilhas*, na cidade de Beja em Portugal, que oferece outra abrangência. Este acontece numa biblioteca, está muito ligado à mediação da leitura, contando com a presença de editoras e conversas com escritores, e que inclui os chamados artistas da palavra como repentistas, representantes da *spoken word* e slam.

A contadora de histórias e pesquisadora Myriame Martineau (citada na abertura deste texto, sob o nome artístico utilizado por ela, Myriame El Yamani) traz ótimas reflexões a esse respeito, direcionando o seu olhar para o território que ocupa atualmente no Québec. Ela faz parte da Universidade do Québec em Montreal (UQAM), onde leciona sociologia da oralidade e a prática do conto, e nos oferece uma visão que resiste a categorizar, falando com muita objetividade sobre questões que permeiam a nossa realidade quanto à narração de histórias e os seus movimentos. Além da obra inspiradora nesse campo, a autora tem sido também uma parceira de pesquisa junto aos projetos desenvolvidos por Giuliano Tierno

de Siqueira n'A Casa Tombada em São Paulo. Ela nos fala sobre o conto como um movimento em si dinâmico, e coloca:

Uma narração oral em constante transformação; uma palavra pública impregnada de sentido; uma palavra engajada; uma criação ou um ato de criação; uma prática artística (conto-espetáculo); uma arte popular ou uma arte em si (obra-conto); uma oralidade performada; uma tradição renovada; um objeto social que permite tecer e reforçar laços e que difere de uma sociedade à outra ao mesmo tempo que permanece universal; um lugar de diálogo e de transmissão de valores; um palimpsesto (o conto é reinventado cada vez que é contado)? Tantas são as possibilidades para tentar definir os contornos polissêmicos do conto tal como é percebido atualmente em nossas sociedades ocidentais. (MARTINEAU apud TIERNO e ERDTMANN, 2017, p. 150)

Essa abertura lançada por Myriame abraça uma quantidade significativa de opções de perspectivas sobre o que é aparente nesse movimento das águas entre encontros, misturas, imbricações e re- viravoltas, quando falamos em narração oral nos tempos atuais. A pesquisa incansável que a autora desenvolve é de extrema relevância para a consolidação do campo do evento narrativo, ou simplesmente do “conto”, como se costuma dizer na França e no Canadá, como um importante campo de conhecimento. É, por isso, uma referência muito preciosa para o presente estudo.

Ainda falando em diversidade no campo, Fábio Henrique Nunes Medeiros menciona:

Existem vários tipos de contadores: o literário, cuja boca é uma caneta ou máquina de escrever; o conselheiro, que mede as dores do mundo; o oráculo ou místico, que vê além do que se vê e especula caminhos; o pintor ou fotógrafo, que descobre seres nas formas; o cantador, que tempera tudo o que vê com ritmo, etc. O contador corta, amassa, modela, esculpe, afina, pesca, desenha e escreve as histórias com a intenção de que elas voem em ouvidos, olhos e corpos. Ele é um partilhador de sonhos e viajante intermundano. (MEDEIROS in MEDEIROS e MORAES, 2015, p. 222)

Interessante pensar os tipos de contadores listados por Fábio Medeiros, pois nos ajuda na ideia de abrangência sugerida anteriormente, e o “contador literário” lembra o narrador literário (também referido como prática do “dizer literário”). Temos no Brasil um evento relevante dentro dessa prática, a chamada *Semana Roseana*, em Cordisburgo (cidade de João Guimarães Rosa), em Minas Gerais. O evento está ligado ao Museu Casa Guimarães Rosa e durante essa semana os “Miguilins”, como são chamados os jovens e profissionais da palavra, dizem trechos das obras do autor em diversos pontos da cidade. Neste ano de 2025, a *Semana Roseana* chega na sua 37ª edição. É uma experiência de imersão nas palavras do escritor. Quando Fábio Medeiros escreve que “o contador corta, amassa, modela, esculpe (...)” faz lembrar diretamente essa relação profunda da contadora ou contador e a história narrada abordada por Walter Benjamin no seu texto, *O Contador de Histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov* (antes traduzido como *O Narrador:...*), emblemático para esse campo de estudo. No trecho específico do texto, Walter Benjamin usa a imagem do moleiro, “a marca própria de quem conta é detectável na história narrada, tal como a marca do oleiro no vaso de barro” (BENJAMIN, 2018, p.149). Por último, gostaria de ressaltar o que Fábio Medeiros diz no trecho citado acima, que o contador de histórias tem a intenção de que as histórias “voem em ouvidos, olhos e corpos”. Voar é um verbo interessante para falar de como nos chegamos às histórias, a imagem poética (como acontece tantas vezes) é mais precisa nesse caso. A história narrada pela contadora ou contador de histórias nos encontra nesse voo, por vezes nos convoca pela escuta, pela visão e pela percepção do corpo como um todo. Chegamos assim a uma ideia mais completa do que o evento narrativo implica e, principalmente, do que significa experienciá-lo.

Voltando à autora Myriame Martineau, ela enfatiza também a característica que considero marcante no caso do evento narrativo, de ser sobretudo relacional, algo que é cocriado.

O conto, mesmo sendo considerado atualmente como criação artística, é facilmente acessível aos ouvintes. A matéria contada, como diz Calaupe-Griaule (1991, p. 13), “se constitui ao mesmo tempo da realidade comum e familiar, e do imaginário [...]” O termo comunhão será aqui escolhido para definir a relação privilegiada entre contador e público. Ao dar corpo à narração, o contador dilui a fronteira entre real e o imaginário, abrindo novas perspectivas de sentido, em um vai e vem contínuo entre a narração feita por ele e aquelas que são recebidas e imaginadas pelos ouvintes. (MARTINEAU, apud TIERNO e ERDTMANN, 2017, p. 158, 159)

A noção de comunhão trazida por Martineau pode ser associada à da aliança e de uma ligação que ocorre entre as pessoas nessa relação partilhada.

A experiência do evento narrativo até aqui delineada se apresenta como uma experiência de diversidade de fontes e modos de realização, fortemente coletiva, ligada a uma tradição antiga e ao mesmo tempo com uma ocorrência crescente como prática artística na atualidade, que abarca outras manifestações artísticas com foco na palavra, de caráter relacional, na qual quem conduz o evento é simultaneamente território de passagem e lugar de ocorrência (no sentido da porosidade do corpo em relação aos afetos envolvidos) das mencionadas experiências.

Estamos habituados a um entendimento do sentido da palavra comunicação como a transmissão de conteúdos, e esse é um ponto que tangencia sem dúvida o evento narrativo (esse ponto será tratado mais adiante). Mas neste trabalho interessa também olhar para uma perspectiva diferente do termo comunicação, tal como nos explica Muniz Sodré, que alerta para os deslocamentos que o termo comunicação vem sofrendo ao longo do tempo:

Entende-se assim como o termo comunicação – oriundo do latim *communicatio/communicare* com o sentido principal de “partilha”, “participar de algo” ou “pôr-se em comum” – pôde terminar criando, no século XX, uma realidade própria a partir da sua antiga expressão metonímica do sentido de “coisa comunicada” (reforçada do inglês *communication*) com o concurso das técnicas de transmissão de

informação e da publicidade. O foco na interação, que é uma instância inerente à partilha comunicacional, terminou sobrelevando o significado de transmissão de mensagens. (SODRÉ, 2014, p. 2)

A porosidade de uma situação relacional está também ligada aos processos comunicacionais nesse sentido mais amplo referido por Sodré. O “pôr-se em comum”, faz parte da experiência do evento narrativo enquanto processo comunicacional e reverbera diretamente nos corpos presentes (e em seus efeitos de presença). Relaciono ainda esse trecho de Sodré à crítica ponderada, mas recorrente, de Gumbrecht em relação a uma preponderância da, por ele chamada, “cultura de sentido” sobre a “cultura de presença”, ainda que ele veja ambos os casos como instâncias coexistentes. Ele comenta: “Constantemente receio que os efeitos de sentido (ou, pelo menos, uma *overdose* deles) possam reduzir meus momentos de presença – mas sei, ao mesmo tempo que a presença nunca seria perfeita se o sentido fosse excluído.” (GUMBRECHT, 2010, p. 169). A preocupação do autor me parece refletir a preocupação citada no início deste capítulo sobre “o território ameaçado da experiência”. Esse importante alerta já foi feito pelo próprio Walter Benjamin, no texto citado, *O Contador de Histórias*. Nele, o autor diz:

É cada vez mais manifesto o embaraço num grupo de pessoas quando alguém pede para ouvir uma história. É como se uma valiosa capacidade que parecia inalienável, a mais segura entre as que eram seguras, nos tivesse sido retirada: a capacidade de trocar experiências. (BENJAMIN, 2018, p.140)

Essa troca de experiências é profunda e deve levar em conta a perspectiva de entendimento do termo comunicação tal qual vem sendo descrito até aqui. Incluo ainda uma colocação de Gernot Böhme sobre o tema da comunicação, autor que vai nos acompanhar nos estudos da atmosfera no sentido estético ao longo deste texto. Segundo ele:

A interação das coisas entre si significa, portanto, a interdependência da natureza como um todo, e, por consequência, será entendida como comunicação. Comunicação é diferente de uma partilha simbólica, como nós hoje a entendemos, especialmente através da linguística. Entende-se muito mais a comunicação como a manifestação de uma pessoa ou de uma coisa por meio de seu tom ou voz mediante os quais transporta em seu âmago um soar próprio, ou seja, como uma realização interna comum. O entendimento é um fenômeno de ressonância. (BÖHME, 2013, p. 163)<sup>12</sup>

Uma outra observação pertinente sobre o elemento da cocriação é que esta faz parte de muitas outras tendências e práticas artísticas ao longo do tempo, como o minimalismo, a arte conceitual, a performance, etc. O modernismo brasileiro, por exemplo, levou essa ideia a um outro patamar. Pensando no trabalho de Lígia Clark, a interação com o público literalmente “faz a obra”, e não apenas faz parte dela. Identifico o conceito de *espaço arquitetural* de Lígia Clark como inspirador para pensar o evento narrativo. O pensamento da autora, de forma geral, segundo Everton Lampe Araújo, traz a seguinte consideração:

É possível, então, afirmar que Clark traz, para o centro de sua investigação artística, a relação entre o espectador e a obra, a partir da experimentação do objeto. Em suas experimentações, principalmente aquelas produzidas a partir de 1969, Clark não desvincula um do outro, sendo necessário, para o acontecimento da obra, o “penetrar-se” do espectador na experiência proposta, ou seja, para a criação de “espaços arquiteturais”, é necessário que a “situação arquitetural [seja] constantemente estruturada pela experiência vivencial de um tempo e de um lugar, tendo em si como potência outras situações” (SPERLING, 2008, p. 135). (ARAÚJO, Everton Lampe. Proposições vivenciais e espaços arquiteturais

---

12 “Die Wechselwirkung der Dinge untereinander, das heisst also der Zusammenhang der Natur im ganzen, wird von daher als Kommunikation gedacht. Kommunikation ist aber nicht, wie wir es von Sprachtheorie heute vornehmlich verstehen, symbolisch vermittelt. Vielmehr versteht man die Äusserung eines Menschen oder eines Dinges durch dessen Ton oder Stimme dadurch, dass sie im eigenen Inneren eine Glocke zum Mitschwingen bringt, also, durch inneren Mitvollzug. Verstehen ist ein Resonanzphänomen.” Tradução da autora.

como procedimentos para o acontecimento performático. Revista do Lume, online, n.3, set. 2013. Disponível em: file:///C:/Users/Let%C3%ADcia/Downloads/arthur,+EvertonLampeFinal.pdf  
Acesso em: 14 fev. de 2024)

Esse “penetrar-se do espectador na experiência” é marca da obra de Lígia Clark, e a “experiência vivencial” proposta surge em várias obras e de maneira muito forte na instalação *A casa é o corpo*, de 1968. Uma situação arquitetural, não só porosa, mas fruto de uma ação imbricada e interdependente entre obra e espectador está, a meu ver (e perceber, sentir, intuir), bastante próxima do evento narrativo enquanto experiência.

Uma das perguntas que eu lancei em entrevista à contadora de histórias Keu Apoema parece trilhar um pouco esse caminho de como se dá o encontro entre contadora ou contador de histórias e o público ouvinte: “Você falou uma coisa muito bonita que é ‘um caminhar dos corpos em direção...’. Você acha que isso é um movimento mais do contador como um ativador desse lugar? Ele chega mais perto de quem ouve ou acontece ao mesmo tempo?” (entrevista, ANEXO I).

## 1. 2 Da dinâmica entre os corpos

*Risque na areia, pois a lição que fica reside no ato.*

Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino

O campo da experiência é o de uma vivência intensa da sensorialidade, lugar onde o sentir é já forma de conhecimento, principalmente depois da chamada “virada afetiva” e, no Brasil, entre outras, da boa influência da obra de Leda Maria Martins que abre para uma percepção de um corpo-tela.

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e dispositivos, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurado por uma engenhosa sintaxe de composições. Clivado de descontinuidades, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social. O corpo-tela é assim também um corpus cultural que, em sua variada abrangência, aderência a vários perfis torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. (MARTINS, 2021, p.79, 80)

Mais do que uma perspectiva, o que a autora nos oferece é um outro entendimento sobre o corpo, como ela mesma diz na abertura do seu livro *Performance do Tempo Espiral – poéticas do corpo-tela*, “Este livro explora as inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes, principalmente os que se instituem por vias das corporeidades” (MARTINS, 2021, p.22). Nesse caso, o próprio corpo é “lugar de ocorrência”, “território de passagem”, voltando a Larrosa, e além disso é “tela” de inscrição de temporalidades, cultura, ancestralidade, conhecimento, ritmos, performatividades etc. É, portanto, a efetivação das experiências em tempo espiralar (passado-presente-futuro).

O corpo em experiência sendo um território de passagem traz (e ativa) consigo dinâmicas, movimentos, modulações da sua presença em relação aos outros corpos. Nos ajuda a refletir sobre o conceito de corpo passagem, de Denise de Sant’Anna:

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância “em si”. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro. (SANT’ANNA, 2001, p.105)

Assim, menos um corpo fixo e acabado, especialmente quando este se permite mergulhar na experiência, ele se comporta como um corpo aberto. Esse corpo aberto, apreende tudo o que a experiência lhe oferece. Se forma uma zona temporária comum (o “espaço-tempo vivido” do conto, desenvolvido no capítulo II Instaurar) na qual algumas experiências ficam acentuadas, ou estariam privilegiadas segundo as condições específicas que o evento narrativo apresenta. Em entrevista com Keu Apoema<sup>13</sup>, esta afirma que:

O “Conto de Mulheres” foi muito forte, eu ficava com o corpo muito relaxado e muito alegre, na praça eu ficava exausta. Talvez porque tenha a ver com uma troca energética mesmo. Quando está todo mundo junto e quando parece que você está se buscando, porque é isso, se a gente não encontra o ouvinte a gente se perde, eu tenho essa sensação. [...] Com o “Conto de Mulheres”, o conto estava saindo mais bonito, mais poético. Eu estava com esse tempo, de acrescentar palavras, eu estava modulando a minha oralidade, é outra relação com a palavra. [...] Porque quando você tem um texto, um gesto, isso é tua ferramenta, te sustenta. Não, aqui eu sou uma pessoa à deriva, disso que a gente constitui e cria aqui e agora. (APOEMA, entrevista ANEXO I)

Muito interessante a dinâmica relacional à qual Keu Apoema faz referência, trazendo ainda a reverberação disso na criação oral durante o momento da performance.

---

13 Keu Apoema é pesquisadora e contadora de histórias. Doutora em Educação (FAE/UFMG) e professora do curso de Artes na UFSB. Conduz uma pesquisa sobre os processos de aprendizagem de lideranças tradicionais de Timor-Leste, chamados “lia na’in”, os senhores da palavra.

Observa-se um dado intrínseco ao fenômeno da narração de histórias que é a de um potencial aprendido, seja ele tácito ou explícito, e que se mantém presente ao longo dos tempos. Pelo fato de, inevitavelmente, essa característica influenciar de forma natural o tom desse encontro à volta dos contos (e a experiência que se tem a partir dele), vale desenvolver esse ponto, dado que o lastro histórico dessa prática milenar ainda reverbera em maior ou menor grau até hoje e essa potencial transmissão de saberes toca na ideia de passagens, trânsitos entre os corpos. Entendo o processo de partilha de saberes, e neste sentido a menção que faço ao tácito, em relação não só à palavra pública partilhada ligada ao conteúdo das histórias, embora este esteja incluído, mas aos saberes incorporados (MARTINS, 2021), exalados pelo corpo, gestos, ritmos, sonoridades, cumplicidades etc.

Vale dizer que apesar do evento narrativo em foco nesta pesquisa dizer respeito a sua ocorrência em contexto urbano e na situação de uma crescente profissionalização do ofício de contar histórias nas cidades, algumas características se mantêm muito próximas nessa imagem da “passagem” do evento narrativo também em territórios de povos originários e comunidades tradicionais e agrárias. Destacamos como exemplo o caráter análogo a “rituais de passagem” (GENNEP, 1909) como carregando consigo uma ideia de apoio ou ancoragem em relação a uma situação de transição no âmbito social daquela comunidade, acomodação de um acontecimento, repouso de um percurso, mudança de fase da vida etc. Aqui podemos entender a ideia de uma transmissão de saberes já experienciados por outros membros da comunidade, em geral mais velhos e experientes. Segundo Amadou Hampâté Bâ:

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertam a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Na tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. [...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo o pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (BÂ in MEDEIROS e MORAIS, 2015, p. 156, p. 157)

Diane Taylor, no seu texto *O Arquivo e o Repertório*, nos oferta uma ótima imagem, pensando no contexto da narração de histórias em ambiente urbano, como essa passagem enquanto transmissão de saberes e mesmo como uma ponte de experiências, no seu texto. Ela faz referência a um texto dramático de Carballido, que apresenta uma figura feminina como atravessada e simultaneamente transmissora de conhecimentos e percepções sinestésicas da/na cidade:

A peça de Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, apresentada no México em 1965, abre com a imagem de uma mulher mestiça, sentada calmamente em meio aos sons e à agitação que marcam a Cidade do México, hoje a cidade mais populosa do mundo. A Intermediária faz um intervalo em seu trabalho que, como somos levados a supor pelo seu nome, sua fala e seu grito de "NOTÍCIAS!", tem algo a ver com o ato de assimilar e comunicar informações e conhecimentos. [...] A Intermediária percebe seu corpo como receptor, depósito e transmissor do conhecimento que vem do arquivo ("Conheço textos, páginas, ilustrações") e do repertório de conhecimento incorporado ("Também guardo memórias que pertenceram a minha avó, a minha mãe ou a meus amigos"). Ela sabe navegar entre as fontes e os tipos de conhecimento e facilita sua circulação. Seu corpo não é simplesmente uma metonímia da cidade e da rede social maior. Em vez disso, a forma como ela se encaixa em seu ambiente, a maneira como sua consciência está ligada à pulsação psíquica da cidade (TAYLOR, 2013, p. 127, p. 128)

Aqui, o processo de transmissão se dá com o eixo no corpo, e é a partir dele que ocorrem os atravessamentos que se multiplicam no contato com a comunidade. O corpo e a cidade parecem ser nesse caso um único e mesmo fluxo contínuo. Nada mais próximo da situação do evento narrativo. Ao pensar, especialmente no cenário brasileiro e da América Latina, vale dizer que Portugal tem semelhanças fortes nesse aspecto, pois as trocas se dão no cotidiano com muita frequência. Há a necessidade, consciente ou não, de criar conexões mesmo que breves em partilhas temporárias de espaços comuns como paradas de ônibus, bares, lanchonetes, bancas de jornais, filas de banco, feiras de rua, etc. Nesses momentos são partilhadas histórias de vida, acontecimentos

engraçados, dramáticos ou insólitos, vividos pela pessoa que os narra ou por alguém próximo.

É bom lembrar, com Leda Maria Martins, que a transmissão é inerente a uma prática que, antes de ser performativa em contexto urbano, é uma prática cotidiana, especialmente nas tradições afro-brasileiras:

No canto e na fala são narrados, performados e recriados gestas, histórias, fábulas, contações, visungos, provérbio, histórias das divindades, das famílias, da criação do cosmos e dos seres, histórias das travessias, dos trabalhos e dos dias, dos amores, dos terrores da escravidão, das lutas, das interdições, mas também das guerras pela liberdade; os ensinamentos, os bichos, plantas e ervas, as práticas tecnológicas, as plantas medicinais [...]. (MARTINS, 2021, p.98)

Então a que distância estamos da narração oral cênica ou artística quando tocamos nesse ponto, qual é exatamente a relação? O que existe fortemente no caso da narração oral, além do potencial em termos de transmissão de saberes e partilhas de experiências, é mesmo essa característica que ocupa tanto o espaço das artes da cena como a realidade mais comum e cotidiana. Segundo Luís Carmelo, isso faz com que a abordagem sobre o fenômeno mereça um cuidado específico quanto à definição enquanto objeto de estudo:

O primeiro obstáculo que a análise do fenômeno da narração oral apresenta é justamente a sua natureza ubíqua. Enquanto *homo narrans*, contamos-nos continuamente e a toda hora. É assim que ao falar de contar histórias facilmente nos encontramos a olhar para a narração que está imersa no cotidiano. São aquelas histórias que se contam em família, entre amigos, que se contam para dar um exemplo ou reforçar um ponto de vista, enfim, é aquela narração que não faz sentido separada da vida das pessoas, do seu tempo e geografia. Mas não é possível misturar as coisas e chegar a conclusões satisfatórias. Os contos, com efeito, transitam de um meio para o outro, expressam-se sob várias formas, mas o que caracteriza a narração oral de que aqui se trata – esta praticada pelos artistas presentes no encontro – são as condições performativas, e essas distinguem-se grandemente das de outros contextos. (CARMELO, 2014, p. 26, 27)

Desse modo, a transmissão de saberes percorre transversalmente a narração oral cotidiana e a cênica ou artística, nas quais se manifestam “condições performativas”, nas palavras de Carmelo. Importante pontuar essa relação em fluxo, uma continuidade que ganha, dependendo do contexto em que se realiza, outras qualidades, estados de presença mais ou menos performativos.

O vetor, no caso da transmissão, não costuma ser apenas numa direção, embora possa ser majoritariamente numa direção, envolve normalmente passagens características do estar em comum, partilhado. Uma história pode ser uma cumplicidade que equilibra nos dois sentidos vetoriais, em desequilíbrio e reequilíbrio constante. Volto, ainda, ao exemplo da partilha de histórias em situação cotidiana, não para confundir o trajeto escolhido, mas para tornar perceptível os movimentos que se mantêm nos dois âmbitos. As histórias que nos constituem, nossas memórias, quando as oferecemos a alguém, fazemos um convite (esse gesto é muito importante) ao outro no sentido de testemunhar o nosso relato. É como Luciana Pimenta descreve:

Meu pai nasceu do outro lado do rio, nas bandas de Januária, para onde só se podia atravessar, durante muito tempo, de balsa, barco ou canoa. Mas cresceu do lado de cá. Na margem onde a comunidade quilombola pesqueira de Caraíbas ainda briga por terras de nascença. E é por ser herdeira “de lá, do sertão, [...] do interior do mato, da caatinga do roçado” que me banham os saberes do rio São Francisco, conhecimentos das margens e barrancos. Foi nesse encruzo com vidas mergulhadas na luta pela invenção da existência que aprendi o que aqui faz eco: o significado do testemunho, essa forma de saber que convoca o corpo não apenas a dizer o que viu e sentiu. Testemunha, lembra Jeanne Marie Gagnebin em Lembrar escrever esquecer, “também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro”. (PIMENTA, 2021, nº271, p. 37, 38)

Nesses casos estará acentuado tanto o esbatimento das fronteiras entre esse contar espontâneo e o contar cênico, quanto uma potencial maior disposição para acolher o “revezamento” da história vivida

pelo outro. Esse “revezamento” remete, ainda, à porosidade do corpo que escuta a história, que embarca no evento narrado, e entra numa cumplicidade inerente ao ato de ouvir o outro. Quando a história se dá ao abrigo da cena, esse aceite do convite tácito preenche o espaço.

Outra referência que abarca a imagem de passagem, e à qual acrescento a questão do vazio, é uma frase de Ecléa Bosi que diz: “Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota da água irisada que, nômades, passamos do côncavo de uma para outra mão” (BOSI, apud PRIETO, 2011, p.217). Costumo trazer essa citação para o ambiente das aulas n’A Casa Tombada (Pós-graduação *Lato Sensu em Narração Artística*). Acrescento uma outra imagem a essa, a de que nesse mesmo côncavo da mão em que passamos algo ao outro (num revezamento?) e com isso transmitimos algo (já não transmitimos com o próprio gesto?), há inevitavelmente um vazio que esse côncavo da mão abriga, e que esse espaço de liberdade é fundamental e fundamento do artístico em si. Oferecer algo com espaço para o outro, para a liberdade do outro, no qual o outro possa dançar as próprias percepções.

A propósito da porosidade ligada ao encontro, este também é feito desses espaços de respiro que auxiliam na situação de uma certa indistinção temporária, ou, novamente, de alternância:

Em relação à participação coletiva, Jack Goody em *O Mito, o Ritual e o Oral*, faz uma consideração bastante precisa: ‘[...] a não ser em situações autoritárias, o discurso oral é dialógico e interativo. De um ponto de vista não há nenhuma separação real entre o orador e o público. Todos são oradores, todos são ouvintes (de certo tipo) e a conversação prossegue.’ (GOODY, 2012, p. 125) Assim, o fenômeno da narração oral se constitui majoritariamente como um sistema aberto, receptivo a trocas constantes com o coletivo, acolhendo e incluindo intervenções do público durante a narração. E ainda que não haja interrupção da palavra ou acréscimos e fabulações conjuntas durante a performance, o público, mesmo quando em silêncio, se efetiva como uma participação ativa num sistema, portanto, de alta porosidade. (ERDTMANN, Leticia; HARTMANN, Luciana, Em(conto): liminaridade e devaneio. *Léngua e Meia: Revista de Literatura e*

Uma outra imagem marcante em relação aos níveis de interação a que um encontro à volta das histórias pode chegar e de como os corpos vibram na escuta de um contador de histórias, nos dá, de maneira pungente, o autor antilhano Édouard Glissant:

Um dos lugares da memória antilhana foi, de fato, o círculo delimitado pelas sombras da noite ao redor do contador. Nas fronteiras deste círculo, estão as crianças encantadas, que são as transmissoras da palavra. Seus corpos estão quentes da febre do dia, seus olhos arregalam-se dentro do tempo que não passa. Essas crianças não compreendem as fórmulas, não apreendem as alusões, mas é a elas que o homem dos contos em primeiro lugar se dirige. Ele está prestes a adivinhar seus calafrios, o medo crédulo, o riso protetor. Sua voz vem de além dos mares, pesada pela agitação desses países da África cuja ausência é presença; ela adentra a noite, que envolve em seu ventre as crianças trêmulas. (GLISSANT, 2021, p. 63)

No trecho do texto de Glissant a ambiência e a transmissão se aproximam no sentido corporal absoluto das passagens que entendo existirem na relação entre os presentes quando reunidos no evento narrativo. Estou ciente do fato óbvio de que nenhum desses níveis de interação, dentro de uma sessão de narração de histórias é garantido. Mas acredito cada vez mais que um trabalho sobre si, nossos estados de atenção, de presença, forma de se colocar frente ao outro que nos ouve, a qualidade de escuta que vamos desenvolvendo, entre outros, propõe algo em direção ao coletivo e ao entorno (produção de atmosfera?). Uma proposta, convite, ou ainda ensejo, é lançado de forma silenciosa. Se trata de algo sutil, e principalmente tácito, atmosférico, pressentido. Eu sigo essa pista, tateio essas dinâmicas de elementos imateriais para me aproximar aos poucos e não “espantar” e nem apertar demais (cerceando agressivamente) esse movimento tão “secreto” quanto fundamental para o evento narrativo. A interlocução com os meus pares agrega muito nesse caso, em conversa

com a contadora de histórias Cristiana Ceschi, ela nos descreve uma situação de interação da seguinte forma:

Eu tenho estratégias, a primeira é um sim incondicional. Para o espaço, para mim, para o encontro. Seja lá o que acontecer, eu digo um sim. Um sim imenso. Isso é um treino, não é da noite para o dia. Foi uma coisa que eu fui conquistando, hoje eu sei mais ou menos como acessar... mas ainda assim é misterioso. Tem dia que dá mais certo, tem dia que menos, né? Tem um cultivo também, como eu trabalho em ambientes de urgência, às vezes até de penúria assim, ambientes difíceis. São ambientes que as pessoas, talvez a última coisa que possam pensar é que vão ouvir uma história, como tem isso, eu carrego comigo... nessa ação que desdobra em uma atmosfera, uma "alegria de fundo". Um cultivo da alegria. Antes, quando eu vou chegando no espaço eu sinto que o meu corpo começa a ficar mais aceso. Eu estou chamando de alegria porque eu acho que não tem nada mais parecido, para eu dar um nome. [...] Eu no meu cotidiano, às vezes eu acesso esse lugar, quando eu não estou na performance, mas é fazendo exercícios mesmo. De silêncio, de contato com as coisas muito simples, vem de canais de percepção desimpedidos, mas também de estudo. De coisas que eu li, que eu gosto de ler. Então, por exemplo, eu nunca gostei de imaginar que precisa ver esse estado, para mim esse estado é meio secreto. E tudo que trabalha nessa fronteira do secreto, por exemplo, o Nô, a arte Nô... Performers, que trabalham nessa fronteira cotidiano/extraordinário... Essa borda. Gosto de, enfim, tudo que... quando não parece que eu sou atriz. É uma presença diferente sim, expandida, diferente. Mas não que você fala "essa pessoa, tenho certeza que ela é das artes da cena". Eu não sei direito o que ela é, mas ela não é nem assistente social, nem psicóloga, nem médica, se eu estou num hospital, mas ela é uma presença diferente. (CESCHI, entrevista ANEXO I)

Cristiana Ceschi<sup>14</sup> nomeia como borda, ou fronteira entre o cotidiano e o extraordinário, o lugar dessa prática, ressaltando o território de passagem, móvel e sutil, onde uma "presença diferente" é identificada, mas sem uma relação imediata com as artes da cena. Existe uma capacidade visível de ativação de uma maior frequência

---

14 Cristiana Ceschi é contadora de histórias e atriz. Cientista social e mestre em teoria, ensino e aprendizagem da arte (ECA/USP). Atua como contadora de histórias, diretora de teatro, performer, palestrante e facilitadora de encontros.

de presença, própria do trabalho cênico, mas ela não é explícita, ou não é tão explícita. Uma zona diferente é acionada, mais próxima do cotidiano, uma frequência mais baixa nessa ativação (que os atores fazem normalmente) funciona melhor nesse processo de comunicação em particular. Penso que essa escolha se deve em parte ao espaço que a contadora ou contador de histórias quer dar, tanto ao evento narrado, a história em si, quanto à criação de uma cumplicidade na relação com o ouvinte. Um excesso de investimento energético (presença em nível de vibração energética elevada) poderia criar um ruído em relação aos pontos citados. Digo ruído pensando em uma informação “a mais” que poderia desviar ou atrapalhar o foco (sem-pre relativo) de atenção.

Na cidade de São Paulo acontecem, com regularidade, eventos nos quais se contam histórias em rodas de histórias, em saraus, em festivais ou em encontros dedicados ao tema, mas também ocorrem muitos encontros dentro de algumas das programações, especialmente de encontros e festivais, em que se discute sobre a narração oral cênica ou artística em contexto urbano. Em 26 de maio de 2023, mais precisamente em 26 de Maio, participei de uma mesa de debate sobre processos criativos em narração oral na Casa da História, sede da companhia teatral *As Meninas do Conto*, que atua desde sua fundação em 1986 no campo teatral e da narração oral cênica ou artística, e experimenta a imbricação dessas linguagens. Ao final do evento, chamado Encontro *VENTAR, Semear, Ecoar e Narrar Histórias*<sup>15</sup>, houve um espaço para perguntas entre as participantes e depois o público pôde fazer mais perguntas. A mesa era composta por mim, por Giselda Perê e por Simone Grande. Simone colocou uma pergunta bastante conhecida mas sempre inquietante: “Quando uma história está pronta?” Eu respondi, de certa forma também me escutando pela primeira vez sobre essa questão: “Quando temos a coragem suficiente para assumir o risco de deixar o

---

15 <https://www.youtube.com/watch?v=RrSf1V5o2wQ>

maior espaço possível nela para quem nos ouve”. Disse isso e percebi imediatamente o quanto a ideia de porosidade, que me acompanha há muito tempo, estava implícita nessa fala. Me referia tanto à porosidade enquanto uma abertura, enquanto escuta delicada, que importa existir por parte da contadora ou contador de histórias (além de, naturalmente, por parte de quem acompanha o que é narrado), como no sentido da porosidade da própria história, que constitui, em alguns casos e conforme a abordagem de quem a narra, um lugar de trânsito livre, passagem. Um lugar por onde quem escuta “se passeia”, conduzido pela mão de quem narra, caso aceite esse convite. Falo de uma situação cênica sem dúvida, mas que tem uma característica mais permeável, em que todos os participantes do evento estão numa situação mais próxima ao cotidiano, de certo modo conhecida por todos.

Entendo a porosidade como algo que tem como ponto de partida o corpo, é ele que, nos seus estados de presença, vai se apresentando como materialidade mais ou menos porosa. A tônica do que venho tratando ao longo do texto tem a ver com o que transborda dessa materialidade como parte de processos comunicacionais que (a)tingem o outro de forma tácita e explícita em sua percepção. Se trata de um foco que observa o envolvimento e os movimentos mobilizados a partir do e em direção ao corpo. Um autor em especial oferece uma base nesse caso, ao menos conceitualmente, no sentido de encontrar uma perspectiva sobre o fazer artístico atual, me refiro ao pensamento de José Gil:

A arte inscreve o lugar da não-inscrição, abre-o, delimita-o, define-o. O que nos toca em certa tragédia de Sófocles não é a nossa “identificação” com os personagens, mas a abertura em nós de múltiplos possíveis (que eventualmente levam a esses personagens). O lugar destes possíveis, o movimento que vai permitir os devir-outros reais, traça seu contorno: eis a inscrição do lugar da não-inscrição. [...] O prazer, ou o complexo de sensações vivido [...] vem do alargamento do espaço interior vivido como retomar e expandir de si através do devir-outros. [...] É por isso que a obra de arte segrega tempo: inscreve o lugar da não-inscrição, “re”-constrói trechos inteiros do

espaço interior nunca anteriormente edificadas – que haviam escapado ao tempo. É por isso que a arte é inscrição: não uma inscrição direta de formas, mas do lugar de onde as formas podem nascer. É por isso que a arte é movimento de engendramento das formas: a inscrição visível das formas (ou a inscrição das formas visíveis) ressoa mais profundamente ao nível do invisível, ao nível do informe, da não-forma; é este lugar que a arte inscreve, não uma forma. (GIL, 1996, p. 299)

Essa maneira de pensar com relação à arte, contempla, na minha opinião, o evento narrativo. Especialmente no que se refere ao devir-outros e à não-inscrição, ou inscrição do invisível, do informe. Esse caminho de entendimento sobre o artístico parece encontrar na ideia de Beuys, citada na introdução deste texto, uma relação direta no sentido de uma conversa ou uma aula poder ser considerada, segundo essa perspectiva, uma obra de arte. Me parece frutífero encontrar lugar para a narração de histórias nesse “entre” ou território de passagem, um lugar tão necessário onde, segundo José Gil, se “re’-constrói trechos inteiros do espaço interior nunca anteriormente edificadas”. Esses trechos de espaço interior vão, se o convite feito pela contadora ou contador de histórias for bem-sucedido, compor com a história narrada uma paisagem conjunta, criando uma “arquitetura” nascida do momento, um evento irrepetível, ainda que se conte para sempre a mesma história.

Uma parte da abertura, no sentido da disposição para a experiência em si, vale ressaltar, vem de uma característica muito própria desse evento em específico. Me refiro ao espaço que existe pelo reconhecimento de uma dada qualidade íntima trazida pela familiaridade que sentimos com a situação em si do evento narrativo. O que se aproxima dessa ideia é algo trazido por Hans Ulrich Gumbrecht: se trata de um menor grau de espetacularidade e uma maior eventividade, no sentido que o autor dá ao termo. Ele aborda a eventividade quando nos fala de duas vertentes não excludentes, já citadas, por ele chamadas de cultura de sentido e de cultura de presença:

Numa cultura de sentido, o conceito de evento é inseparável do valor de inovação e, conseqüentemente, do valor de surpresa. Numa cultura de presença, porém, a inovação equivale à saída – necessariamente ilegítima – das regularidades de uma cosmologia e dos códigos de conduta humana inerentes a essa cosmologia. Por isso, imaginar uma cultura de presença implica o desafio de imaginar um conceito de “eventividade”, desconectado da inovação e da surpresa. Tal conceito recordar-nos-ia que até mesmo as transformações e mudanças regulares, que podemos prever e esperar, implicam um movimento de descontinuidade. Sabemos que, pouco depois das oito da noite, a orquestra começará a tocar a abertura de uma peça que tantas vezes ouvimos. Apesar disso, a descontinuidade que marca o momento em que se produzem os sons iniciais “atinge-nos” – e produz um efeito de “eventividade” que não traz consigo, nem surpresa, nem inovação. (GUMBRECHT, 2010, p. 111)

O momento reservado à narração de uma história, seja no âmbito de uma apresentação cênica pública, seja no âmbito privado (com todas as possibilidades intermediárias, como já foi falado, em relação à “performance *continuum*”) parece estar muito próximo do que Gumbrecht refere como eventividade. Daí talvez, em parte, a tendência de algumas pessoas de entender a narração como algo repetitivo e sem novidade que só poderia agradar às crianças que gostam em especial desse voltar ao conhecido, como um retorno a um ambiente de confiança. Mas o que se repete no caso da eventividade, embora reconhecível em seu procedimento e esperado como acontecimento, produz uma descontinuidade sempre renovada.

Nesse sentido a questão é: de que maneira esse lugar da experiência do evento narrativo, de um corpo aberto, com uma performance de uma narradora ou narrador mais próximas ao cênico e artístico, se relacionam com o tema central da atmosfera? Volto a recorrer a um conceito de José Gil, que passa a ser central para esta pesquisa. Dentro do que ele denomina como metafenomenologia, ele nos apresenta o denominado “plano de movimento”. O diálogo constante com este autor deriva do fato de ser um filósofo aprofunda o tema do corpo e da dança numa perspectiva filosófica muito particular. Tive o privilégio de assistir uma palestra

(presencial) de José Gil na Universidade Nova de Lisboa, no período do meu mestrado. O conceito de plano de movimento faz muito sentido na perspectiva através da qual entendo e, principalmente, experimento a minha prática de narração oral cênica ou artística. O plano de movimento está diretamente ligado à ideia de “não inscrição” da arte, conforme citado, segundo ele:

O que é esse lugar da não-inscrição que o artista “inscreve”? A abertura para o infinito; a brecha que o pintor provoca na percepção trivial que abala a sua constância e a sua estabilidade; o intervalo que, através das pequenas percepções, aponta para o plano infinito das forças. Esse lugar do nascimento do possível (não da ideia do possível, por que é “agido” no “como se” do devir-outro: numa intensidade) emana o movimento das forças: as formas visíveis constroem o plano de movimento infinito onde as forças “esboçam” ou “desenham” o espaço-tempo da não-inscrição; e o possível é esse movimento para o infinito, esse movimento das forças. Tal é o invisível. A não-inscrição increve-se não como linhas ou contornos se gravam, mas como uma “área” ou “atmosfera” cria imperceptivelmente um circuito de forças. (GIL, 1996, p. 302)

Nesse caminho, aberto pela noção de “plano de movimento”, encontro finalmente uma possível abordagem do que vou chamar de atmosfera, no âmbito de sua atuação estética, no evento narrativo. Sem esse conceito, oferecido pelo autor, eu ficaria sem tanta base de sustentação para pensar o que chamei desde o início de dinâmicas pertencentes ou constituintes do evento narrativo no encontro das presenças (leia-se dos corpos presentes e produtores de efeitos de presença) à volta das histórias. O lugar a ser observado, percebido, pensado, seria, em resumo, o que no evento narrativo em presença transborda na recepção do evento narrado e que papel a atmosfera (no sentido estético) tem nesse processo.

O plano de movimento (GIL, 1996), como área em que opera um circuito de forças, funciona bem quanto ao acolhimento da atmosfera no âmbito estético, sendo ela participante ativa do evento narrativo. É no espaço “entre” que circulam movimentos centrípetos

e centrífugos, onde se dão as conexões e afastamentos – com a história narrada, com a contadora ou contador de histórias, com o silêncio que por vezes invade o espaço-tempo do evento, com os corpos presentes, com devaneios paralelos, construções de imagens, memórias suscitadas ou acordadas, entre outros. Essas dinâmicas se mesclam no espaço-tempo partilhado. Segundo Gil,

A obra de arte é um metafenômeno porque emite forças que os espectadores captam com as suas próprias forças: tece-se assim um plano de movimento entre a obra e aquele que olha, de tal maneira que já não podemos falar de sujeito e de objeto. Toda a relação perceptiva se vê então alterada. Já não se trata de comunicação, mas de conexão, contágio, mestiçagem num plano único infinito. Não “percebemos” a obra de arte, conectamo-nos com ela ou não nos conectamos; (GIL, 1996, p. 302)

Sem dúvida, o autor não está se referindo em momento algum ao evento narrativo, mas o que ele diz aponta não só para uma modalidade artística ou outra, mas para um entendimento geral da “ocorrência artística”, e acredito que a reflexão que ele traz é coerente em se tratando desse tipo de evento. Seguindo a trilha deixada pelo autor, nomeadamente pensando e sendo conduzida pelo termo contágio, palavra que parece interessante no contexto das possíveis relações entre corpo, narração oral cênica ou artística e atmosfera proponho chegar a um outro termo: contaminação, palavra que passei a entender de modo mais profundo a partir da perspectiva apresentada por Márcio-André:

A palavra contaminação vem do latim “contaminatio”, que por sua vez é uma variação de “contamino” que designava a prática da contaminação, isto é, o ato de fundir em um só várias comédias ou contos. Por extensão, veio a sugerir o sentido de “entrar em contato” e, só posteriormente, o sentido pejorativo de “sujar, infectar, manchar”. O interessante nesse mergulho etimológico é perceber que a palavra “contaminação” tem um sentido muito mais amplo para nós que a palavra “influência”, por exemplo. Primeiramente porque é uma palavra, já em sua origem, no âmbito literário; segundo porque falar que um artista é contaminado por alguma coisa ou por alguém

está muito mais próximo ao que realmente acontece quando se está exposto a um corpo estranho. [...] Nunca houve distinção mais profunda entre música, poesia, teatro, dança, artes plásticas e pensamento, além daquela que diz ao artista qual material utilizar e ao “espectador” como posicionar o corpo diante destas. Toda obra, não importa quem ou como a produza, faz parte da Obra. Todas as “linguagens” são apenas uma, que pode se mostrar com diversas formas materiais. Então, se não há influências, há toda a possibilidade de contaminação. Nada é estável, tudo está em movimento e se movimenta a partir das contaminações – substanciais, locais, qualitativas e quantitativas. Temos a mesma influência da rocha – nenhum ato é desconsiderado e nada, no estado das coisas, é desvencilhado. Até nossos sonhos se contaminam do sonho dos outros enquanto dormimos. O corpo é uma usina de contaminações [...]. (ANDRÉ in RAPOSO et al., p. 270, 271)

A ideia de contaminação não me parece distante do fenômeno da atmosfera, que é, de qualquer modo, uma presença sempre garantida, mas que no caso específico do evento narrativo, pode ter uma relevância perceptível nos processos envolvidos no encontro à volta dos contos. Essa é uma ideia que pode ser importante no entendimento geral do tema aqui tratado. Falo sobre um con(tato) entre as coisas, e é neste sentido que a contaminação se torna um termo interessante. Sob um outro prisma, com a constante ênfase no corpo que caracteriza essa abordagem, Alice Stefânia Curi (2013) ressalta que: “Um corpo vazio em devir, corpo-passagem, é poroso à dimensão da alteridade, se deixa afetar, se contamina, se expõe, doa-se, se redescobre e redimensiona o mundo” (CURI, 2013, Alice Stefânia. *Corpos e Sentidos*. Revista Lume, n. 3, set. 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/264>. Acesso em 15 de fev. de 2014.)

O corpo-passagem ao qual se refere Alice Stefânia Curi, é condição para a experiência, é condição para processos comunicacionais sutis e intensos que compõem a percepção e a produção de atmosfera, que ora se adensa ora quase se desvanece. A frase da educadora Ana Mae Barbosa também vai nessa direção: “A arte não se ensina; contamina-se”. A frase

divulga o recente filme sobre a arte educadora, chamado *Oroboros*, lançado em março de 2025.

Em um ambiente específico, quando se trata por exemplo do ambiente escolar, em sala de aula, é frequente escutar a expressão “hoje não tinha um clima bom para o aprendizado”. Fatores como dispersão, excitação excessiva, temperatura alta ou baixa, chuva, entram nesse cálculo, ou seja, verifica-se igualmente o esbatimento do binarismo dentro fora. É interessante recorrer à visão que os estudos do urbanismo têm destes aspectos, para falar de um autor que vamos “frequentar” algumas vezes durante esta investigação, Jean Paul Thibaud. Ele comenta sobre os espaços físicos e as ambiências que os habitam de forma muito concreta:

O odor, a fumaça, o calor e o som não provém apenas do ambiente construído e de suas características físicas, eles marcam e exprimem uma presença humana. [...] Esses vestígios deixados por um perfume ou pela fumaça de cigarro funcionam como traços sensíveis de um uso passado ou presente. Estes traços, mais ou menos evanescentes ou duráveis, personalizados ou anônimos, provém de um uso efetivo do lugar ao mesmo tempo em que o qualificam. O mesmo com relação ao calor que é modulado em função do grau de frequentação do lugar, um número importante de corpos em movimento constitui um aporte térmico não negligenciável. No espaço fechado, apesar da maior ou menor possibilidade de circulação do ar, uma multidão densa e durável tende a aquecer o lugar e a dotá-lo de qualidades que não possuía no início do dia. (THIBAUD, 2017, in <https://hal.science/hal-00995500/document> p. 15. Acesso em ago. de 2024)

Pensando ainda em contaminações, além da via dupla entre ambiente criado ou “deixado” pela presença humana e o espaço físico em si, temos a questão de como isso altera ou modula a disposição dos corpos que frequentam esses espaços. Nesse ponto me aproximo aos poucos do tema da atmosfera no sentido de *Stimmung*, palavra que contempla o mútuo contágio (para seguir com este termo) entre a ambiência ou atmosfera “externa” e aquela que num dado momentos nos habita enquanto estado de humor ou disposição afetiva. Esse viés específico do termo será tratado mais adiante.

Entendo a importância da porosidade para além das passagens e atravessamentos que possibilita, conforme já mencionado, mas como uma garantia ainda que relativa dos referidos espaços “vazios”. Seguindo, portanto, a ideia de abertura, de espaço para o outro. Neste caso, há de novo, a dificuldade em explicitar algo que é da ordem de uma percepção muito sutil. É como um vazio, no sentido de uma abertura que se comporta como uma membrana delicada, que permite, simultaneamente, a escuta sensível e uma vulnerabilidade que permite que haja espaço para o que possa tocar esse corpo de modo sinestésico. Difícil dizer com a clareza alcançada por Antonin Artaud:

Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pela análise da palavra. Assim, a verdadeira beleza nunca nos impressiona diretamente. E um pôr-do-sol é belo por tudo aquilo que nos faz perder. (ARTAUD, 2006, p. 79)

Falo de um vazio que acolha os atravessamentos. Como no caso de um instrumento musical no qual a pele do pandeiro, por exemplo, precisa de espaço para que a sua vibração possa se traduzir em som, possa ecoar. Nessa direção, mas no caso de uma percepção muito singular sobre o corpo cênico, e que se mostra muito preciso no caminho de um entendimento profundo dos movimentos que estamos chamando para a conversa, é o que nos oferece a autora Eleonora Fabião:

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, em relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E lembrar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. (FABIÃO, 2010, p.332)

A menção que Eleonora Fabião faz do termo imunidade nos remete ao sentido citado de contaminação, levantado por Márcio-André. Olhando atentamente para as pistas que vão surgindo, “um silêncio que se pode pegar”, “vazio-pleno”, “latência”, vemos que os termos são reveladores, estão alinhados numa aproximação ao tempo-espaço da cena, como se este fosse tomado por uma densidade ou maior leveza (rarefação).

Nesse ponto o conceito de corpo comunitário do filósofo José Gil contribui muito para o entendimento do que considero fundamental no sentido de um contágio mais amplo, em sintonia com a noção de comunicação como interação constante entre corpos e natureza (BÖHME, 2013), segundo ele:

Basta-nos ter escutado e visto um contador africano para medir até que ponto a sua gestualidade, a sua expressividade [...] seguem uma “mimé-sis” completamente alheia às formas de identificação do nosso teatro moderno. [...] O corpo comunitário implica uma vivência do corpo singular como não separado, não isolado das coisas e dos outros corpos. O “corpo próprio que a fenomenologia erigiu em conceito é um produto do ocidente [...]. A singularidade do “indivíduo” não é a de um eu com corpo distinto – com seus órgãos, a sua pele, a sua afetividade, os seus pensamentos separados do resto da comunidade – mas sim um corpo em comunicação com toda a natureza e toda a cultura e tanto mais singular que se deixa atravessar pelo maior número de forças sociais e naturais. (GIL, 1997, p. 57, 58)

## 1. 3 Atmosfera



Cao Guimarães, 2015, Ed APC

*As atmosferas são decisivas para a qualidade da disposição afetiva com que os sinais, as pessoas e as coisas ao nosso redor são percebidas.*

Gernot Böhme

O termo atmosfera tem um longo histórico, e com o passar do tempo, teve os seus significados alterados, consoante as abordagens e contextos, e interpretação/criação dos autores e pesquisadores. De fato, ganha um sentido estético, como abordado na presente pesquisa, somente a partir do século XVIII. Esse termo atmosfera foi apresentado, de forma breve, na introdução desse trabalho, mas agora importa desenvolvê-lo melhor, para um maior entendimento sobre o tema.

Vale lembrar inicialmente o que consta no verbete “Atmosfera”, do *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, de Patrice Pavis,

uma vez que, além de Böhme falar sobre a atmosfera na cena, outros autores ligados aos estudos teatrais o fizeram:

O emprego desse termo não é tão recente quanto afirmam seus atuais teóricos. Remonta ao teatro de atmosfera (nastroyenié) de que falavam Stanislavski e Meierhold a propósito de Anton Tchekhov. Essa noção foi frequentemente utilizada por Michael Chékhov para descrever um ambiente dominado pela psicologia das personagens e caracterizado por uma unidade de tom bastante indefinível. (PAVIS, 2017, p.37)

Li o livro *Para o Ator*, de Michael Chekhov na época da minha graduação em Artes Cênicas (UFRGS), mas só recentemente, quando voltei a ele, me deparei com inúmeras menções à questão da atmosfera, e que naquela época não tinham me chamado a atenção. Ele começa o quarto capítulo, intitulado *Atmosfera e sentimentos individuais*, com a seguinte frase: “A ideia de uma peça produzida no palco é seu espírito; sua atmosfera é sua alma; e tudo o que é visível e audível é seu corpo” (CHEKHOV, 1996, p.57). Continua desenvolvendo o tema da atmosfera da seguinte forma:

As atmosferas são ilimitadas e podem ser encontradas em toda a parte. Cada paisagem, rua, casa ou sala; uma biblioteca, um hospital, uma catedral, um ruidoso restaurante, um museu; a manhã, o entardecer, a noite; primavera, verão, outono, inverno – cada fenômeno e cada evento possui sua própria atmosfera particular. Os atores que possuem ou que recentemente adquiriram amor e compreensão pela atmosfera de uma performance sabem muitíssimo bem que forte vínculo ela cria entre eles e o espectador. Sendo também envolvido por ela, o próprio espectador começa “atuando” juntamente com os atores. Um desempenho coercivo, irresistível resulta da ação recíproca entre ator e espectador. (CHEKHOV, 1996, p.58)

Nesse trecho ressalto três pontos que servirão de complemento no seguimento do desenvolvimento dessa questão, um deles é o fato de as atmosferas serem “ilimitadas”, e ao mesmo tempo o fato de haver “atmosferas particulares” e ainda o fato da atmosfera de uma *performance* produzir um “forte vínculo” entre atores e espectadores.

Um dos autores que mais se dedicou ao tema e que é incontornável para esta pesquisa, foi o filósofo Gernot Böhme (1937-2022). Foi por meio dele e do arquiteto Peter Zumthor (no seu livro *Atmosferas*) que tomei contato com o tema pela primeira vez em 2017. Na época me apresentei pela segunda vez no Festival de Narração Oral de Bremen na Alemanha, o *Feuerspuren*, e encontrei numa livraria duas das principais obras de Böhme sobre a atmosfera. Passei a refletir sobre de que forma (em parte pelas perguntas formuladas no mes-trado) a atmosfera ocupa um lugar central em processos cênicos e comunicacionais. O autor se aprofunda no que ele chama de uma nova estética, com o foco na atmosfera. Böhme começou o estudo da atmosfera com uma aproximação à ecologia, e esse ponto será determinante para o desenvolvimento das suas pesquisas, segundo palavras suas:

A estética abre-se como um campo inteiramente diferente de sua apresentação desde Kant até Adorno e Lyotard. A busca por uma estética da natureza como uma teoria estética requer que reformulemos o tema da estética enquanto tal. A nova estética que daí resulta se interessa pela relação entre qualidades ambientais e estados humanos. Esse “e”, esse entre, por meio do qual qualidades ambientais e estados se relacionam, é a atmosfera. (BÖHME, 2017, Blog do Sociofilo, p. 3. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2017/09/gernot-bohme-a-atmosfera-como-o-conceito-fundamental-da-nova-estc3a9tica-blog-do-sociofilo.pdf> . Acesso ago. 2022)

A nova estética que Böhme estrutura nos seus estudos se relaciona ao conceito benjaminiano de aura e o faz em continuidade com a ideia da ligação com a natureza. Relaciono essa ligação ao que considero uma “presença em continuidade”, quando o nosso corpo, o entorno e o corpo da obra artística se imbricam em estados dinâmicos, o que só ocorre na ideia de porosidade, transbordamento. Sigo com Böhme:

O que faz de um trabalho uma obra de arte não pode ser entendido apenas por meio de suas qualidades concretas. Mas aquilo

que a excede, esse “a mais”, a aura [...] vale a pena manter o que já está implicado no conceito de aura em Benjamin para o desenvolvimento do conceito de atmosfera como um conceito fundamental da estética. A gênese da aura é paradoxal; Benjamin introduziu-a para caracterizar obras de arte enquanto tais. Ele deriva isso, contudo, de um conceito de natureza. Eu cito toda a passagem em que ele explica o especial significado dessa gênese: “O que é, de fato, a aura? Um estranho tecido de espaço e tempo: aparência única da distância, não importa o quão próximo o objeto possa estar. Descansando em uma tarde de verão e seguindo uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho, que joga suas sombras na pessoa que descansa – isso é respirar a aura dessas montanhas ou desse galho.” [...] Benjamin diz que se “respira” a aura. Essa respiração significa que ela é absorvida corporalmente, que ela entra na economia corporal de tensão e expansão, que a pessoa permite que essa atmosfera penetre o eu. (BÖHME, 2017, Blog do Sociófilo, p. 6, p.7. Disponível em: [https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2017/09/gernot-bohme-a-atmosfera-como-o-conceito-fundamental-da-nova-estc3a9tica-blog-do-sociofilo.pdf](https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2017/09/gernot-bohme-a-atmosfera-como-o-conceito-fundamental-da-nova-estetica-blog-do-sociofilo.pdf) . Acesso em ago. de 2022.

Böhme relaciona diretamente o conceito de aura à presença da atmosfera como esse “entre” em que se efetiva a experiência, mediante algumas condições, de uma certa disposição que se apresenta no entorno e de uma abertura para respirar o que é percebido/criado. Fala-se portanto dessa zona, de passagem, conforme o que vou delineando aqui, afinal “atmosferas são evidentemente aquilo que se experimenta pela presença corporal em relação com pessoas e coisas ou com espaços” (BÖHME, 2017, p.9).

Outro termo utilizado por Böhme é o “êxtase das coisas”. Este se refere ao efeito não mais dessa respiração da aura ou da atmosfera que preenche o corpo, mas de como as coisas se espriam em direção ao ambiente. Ele se apoia em Jakob Böhme, utilizando o exemplo da xícara azul:

A condição de azul da xícara é então pensada não como algo que é, de alguma forma, restrito à xícara e adere-se a ela, mas ao contrário, como algo que é irradiado para o ambiente da xícara, colorindo ou “tingindo” de certa forma esse ambiente, como Jakob Böhme diria. A existência da xícara já está contida nesta concepção da qualidade

“azul”, uma vez que o azul é uma maneira da xícara estar lá, uma articulação da sua presença, o modo ou maneira de sua presença. Desta forma, a coisa não é pensada em termos de sua diferença com relação às outras coisas, sua separação, sua unidade, mas nos modos pelos quais ela sai de si mesma. Eu introduzi, para essas maneiras de sair de si, a expressão “os êxtases da coisa”. (BÖHME, 2017, Blog do Sociofilo, p. 11. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2017/09/gernot-bohme-a-atmosfera-como-o-conceito-fundamental-da-nova-estc3a9tica-blog-do-sociofilo.pdf> .Acesso em ago. de 2022)

Inspirada por esse caminho de pensamento, de um “sair de si” em direção ao ambiente, arrisco fazer um paralelo com o evento narrativo. A ocorrência do evento narrativo, os modos de estarmos coletivamente reunidos no encontro à volta dos contos, sai de si como atmosfera, tem sua “cor do evento” não como separação, isolamento da ocorrência, mas como uma extensão, talvez um sair de si da própria história que é contada, que atravessa a voz da contadora, as escutas (de corpo inteiro) dos presentes, o ambiente onde o encontro se dá, e até aonde mais chegar esse tingimento. Esses estados podem eventualmente ser identificados por um observador externo se este perceber no público um certo ritmo mais homogêneo da respiração, pequenos gestos ou quietude do corpo em estado de escuta. O potencial envolvente do evento narrativo é devedor, em parte, do mesmo potencial proveniente do evento narrado (história). Volto a esse assunto no tópico “História, atmosfera e imaginação” do segundo capítulo, Instaurar.

É momento de articular as reflexões sobre a atmosfera com os dois tópicos anteriores abordados neste capítulo – “A experiência do evento narrativo” e “da dinâmica entre os corpos”. Recorro para esse fim à valiosa contribuição da autora Erika Fischer-Lichte. Ela comenta sobre atmosfera, e destaca três aspectos desta no contexto de uma estética do performativo:

Desde os anos sessenta, o teatro e a arte da performance fazem emergir, de modo quase enfático, o espaço performativo como um

espaço simultaneamente atmosférico. No que respeita a uma estética do performativo, através deste processo, são três os resultados a realçar. Em primeiro lugar, torna-se claro, de modo irrefutável, que a espacialidade do espetáculo não possui um caráter de obra de arte, mas de acontecimento, dada a sua natureza fugaz e transitória. Em segundo lugar, no espaço atmosférico o espectador experiencia a sua própria corporeidade de um modo muito particular. Experimenta-se a si mesmo como um organismo vivo, num intercâmbio com o ambiente. A atmosfera penetra-lhe o corpo e infringe-lhe os limites. Com isso, o espaço performativo revela-se um espaço liminar, onde se verificam mudanças e ocorrem transformações. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 279)

O performativo, enquanto simultaneamente atmosférico apresenta, segundo Erika Fischer-Lichte, uma ênfase no caráter de acontecimento transitório, de adensamento da percepção em relação à corporeidade, e ainda como um lugar de liminaridade possibilitador de transformações. A moldura representada por estes três aspectos parece-me capaz de apoiar uma “arquitetura” do evento narrativo como um todo. Nessa moldura, importa salientar, falta-nos apenas mencionar o conto em si, a história narrada que, uma vez presente “de viva voz” no espaço performativo, ela possa “emoldurar a própria moldura”, evidenciando com cores mais intensas os mesmos três aspectos pelo simples fato da sua presença, trazendo um importante elemento de potencial transformador. Falo do quanto as histórias narradas podem reverberar quanto ao seu conteúdo em quem escuta e percorre o que está sendo narrado junto com as suas impressões, imagens, associações, lembranças etc.

Pensar a atmosfera no contexto do evento narrativo dentro de um capítulo chamado “Passagens”, propõe um olhar que inclui as transmissões e contaminações mencionadas até aqui. Mesmo que dificilmente mensuráveis, são inegáveis, sejam elas de afetos, de saberes, de sentidos, de memórias etc. Também é possível pensar no que pode apoiar a “passagem das passagens”, próximas à atuação da água, por exemplo, quando funciona como bom condutor de eletricidade. Um exemplo talvez ajude a entender melhor o que estou

tentando dizer: muitas vezes, em sessões de narração, sinto que chegamos, após algum tempo, a um nível diferente, como se até ali fosse apenas um convite meu que ainda aguarda ansioso pelo aceite e é só a partir desse aceite que o grupo como grupo “embarca” na história. Esse é o momento em que ocorre um certo platô, ficamos aparentemente mais unidos (e envolvidos na história contada), sinto o ar mais suave, uma suspensão que serve de apoio, além da condução que eu vou fazendo da trama da história. Nesse caso, e estou chamando essa “suposta suspensão” de atmosfera, como se esta pudesse se efetivar como paisagem, no sentido que se costuma pensar a paisagem sonora, oferecendo o tom de fundo, uma certa estrutura sobre a qual a história de certa forma “desliza”.

Na entrevista cedida pela contadora de histórias e professora pesquisadora, Keu Apoema, ela faz referência a um momento que pode dialogar com essa minha impressão:

Eu tenho duas experiências bem fortes com performance, essa que você viu, foi esse ano? Essa, primeiro que eram sempre poucas pessoas, a gente tinha tido no máximo perto de 10 pessoas, e toda essa ambiência era preparada, então, tapetes no chão, almofadas... então todo mundo já chegava num certo silêncio, num certo... esse espaço é um espaço de yoga, um espaço de cura, então as pessoas que transitam, enfim. Mas ainda assim, nesse lugar, quando eu começava a contar a história, e dependendo da história sobretudo, para mim é isso, a escolha da história é um negócio fundamental. Se instaurava às vezes um silêncio, que é um silêncio que tem... você pode pegar, né? Eu chegava a falar, gente, eu tô viajando aqui, eu tô transitando. E isso é uma coisa legal, eu gosto de grupo pequeno porque você consegue olhar no olho de todo mundo. E você via as pessoas assim, com a história, em suspenso [...] (APOEMA, entrevista ANEXO I)

Nas palavras de Keu Apoema, se instaura por vezes “um silêncio que você pode pegar”, e essa me parece uma ótima expressão para o que venho chamando de atmosfera no contexto da narração de histórias. Mas a atmosfera pode ser percebida como aquilo que acontece, mesmo que num estado flutuante e potencial, no contato entre os corpos e suas respectivas presenças no espaço-tempo vivido (a noção de espaço-tempo vivido

ganhará destaque, conforme mencionado, no segundo capítulo, Instaurar). No que esses exemplos nos ajudariam a pensar a atmosfera no contexto da narração oral cênica ou artística? Volto à noção de que justamente no caráter “impreciso” de processos como esses há também a oportunidade de aceder a dinâmicas que numa aproximação mais definida ou delimitada se perderiam. O interesse em poder atingir as camadas tácitas do processo é exatamente no intuito de que, com isso, seja favorecida uma aproximação ao entendimento sobre complexidades e delicadezas envolvidas no contexto do evento. A ideia é perseguir vestígios que revelem em parte os movimentos que compõem essa “dança”, feita de presenças (ou efeitos de presença, segundo Gumbrecht, 2010), histórias, criação de imagens, paisagens sonoras e visuais, estabelecimento de cumplicidades, associação de ideias, afecção dos corpos, atmosferas, silêncios, densidades etc. Penso na imagem da dança como forma de ressaltar que há sempre movimento, ou um “plano de movimento” (GIL, 1996), que ocorre nessa dinâmica do evento narrativo.

A atmosfera é em si um dado que, quando presente, amplia e revela esse caráter de indistinção que o estado de envolvimento proporciona, o que se passa à volta, objetos, lugar, pessoas, presenças, parecem partilhar contornos que se imbricam e fundem numa mesma percepção. Na visão de Júlio Barêa Pastore:

Böhme adota um modelo explicativo da dinâmica perceptiva baseado no conceito de atmosfera, no qual ele imprime uma série de preceitos próprios. A percepção de uma atmosfera seria a realidade perceptiva primária, que precede qualquer cisão sujeito/objeto. Percebemos de modo atmosférico porque, antes de sentir uma coisa específica, somos como que arrebatados por uma presença, um sentimento unitário, que não diferencia visão, audição, olfato, etc. (PASTORE, 2014, p. 66)

O arrebatamento a que Pastore se refere é próprio da experiência imersiva que a narração de histórias pode potencialmente proporcionar. E, sendo assim, a observação de um processo que passa por uma certa mistura da nossa própria presença física na percepção sensorial de uma ambiência ficcional se dá também pela presença da

contadora ou contador de histórias. Quando entrevistei a contadora de histórias Simone Grande<sup>16</sup> aqui em São Paulo, ela faz referência ao que ocorre justamente nessa relação:

Eu não controlo as pessoas que estão assistindo, não controlo nada! Eu sei pouco sobre mim e sobre a história... e quando eu conto, eu acho que aí eu sei um pouquinho mais sobre a história, um pouquinho mais sobre mim e um pouquinho mais sobre relação. O que é ser contadora de histórias, o que é trazer uma palavra, colocá-la em relação. O aprendizado é mútuo, né? (GRANDE, entrevista ANEXO I)

Entre os textos que li sobre a narração oral, poucos me fizeram tanto sentido quanto um trecho escrito por Eliana Yunes, pois nele estão novamente o sentido da corporeidade, do transbordar e do “transpirar”, algo que é anterior ao significado, que é o gesto em si, o contar histórias como esse gesto que se expande que é um avanço do corpo do contador em direção aos ouvintes, e um avanço que também é um desdobramento que faz jus à expressão transbordar. Eu me reencontro muitas vezes, durante os processos de formação, com essa fala de Eliana Yunes que foi publicada numa coletânea de ensaios sobre contadores de histórias organizada por Benita Prieto:

A oralidade sobrevive porque ela dá para organizar as sociedades, mesmo quando essas formas são muito sofisticadas como o caso das formas gregas. Elas prevalecem, permanecem porque a oralidade dá a possibilidade de ter um sentido para a compreensão do mundo e das coisas. [...] E as pessoas estão na verdade, carentes de aproximação, de trocas pessoais. Penso que precisamos investir não como forma de institucionalizar ou de criar certas cerquinhas, em aspectos como a performática do contador de histórias, a questão da voz, do corpo, que não tem que se confundir com o palco, com o teatro. Como é que a gente transborda, transpira uma história? Isso merece um estudo mais sistemático. (Yunes in Prieto, 2011, p. 56)

É no ponto em que o corpo que vai para além das bordas e se “espraia energeticamente” pelo espaço e pelo entorno, que nos

---

16 Simone Grande é contadora de histórias, atriz e dramaturga. Mestre em Artes Cênicas (ECA/USP). Fundadora do grupo teatral As Meninas do Conto, com trajetória artística com foco na narração de histórias e gestora e curadora do espaço cultural A Casa da História em São Paulo.

encontramos com a ideia da atmosfera. A percepção quanto à expansão da presença do corpo no espaço é algo muito concreto na experiência prática de uma atriz/ator ou de uma bailarina/bailarino. Habitar a cena concentra a nossa atenção e escuta quanto ao transbordamento, de presença, ou seria melhor dizer “em presença”? E em tal processo, ainda que invisível, é muito concreto o fato de que os estados de presença perpassam os corpos na dupla via de influência, e isso ocorre incessantemente. Segundo Erika Fischer-Lichte:

O corpo físico do actor e do espectador é a base existencial de todo tipo de espectáculo – seja na vida quotidiana, nas artes ou numa performance cultural. O que quer dizer que o carácter performativo da cultura não pode ser, em boa verdade, investigado sem recurso à fisicalidade de todos os que participam num espectáculo. Não são as ideias, os conceitos, nem os sentidos que devem ser examinados em primeiro lugar, para dar visibilidade ao carácter performativo da cultura, mas sim os corpos físicos particulares através dos quais e entre os quais se produz o espectáculo [...]. Nas performances, é o corpo físicos dos participantes, o corpo nos seus diferentes estados – psicológicos, afectivos, energéticos e motores – que opera sobre o corpo físico dos outros e é capaz de evocar neles particulares estados psicológicos, afectivos, energéticos e motores. (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 76)

O entendimento sobre as trocas entre os corpos, do ponto de partida trazido pela autora, dá suporte ao caminho que vou observando na pesquisa em direção à presença da atmosfera ou dos efeitos desta no evento narrativo. Em aliança com o plano de movimento de José Gil, são estados energéticos que atuam no evento, esse campo é constituído pela atmosfera. Esse será caminho frutífero. Cabe aproximar os efeitos de presença dos corpos, considerando indissociável nesse caso, dada a natureza do foco a ser observado, corpo e corpos no plural, do que emerge como atmosfera do/no evento. Exatamente a partir dessa ideia de expansão energética enquanto agente de espacialização (ou tingimento) do ato, voltando a pensar com Thibaud, quando o sensível faz contexto. Talvez seja mais correto dizer “do encontro dos sensíveis emerge um contexto”.

Silvia Bernad chama a atenção para duas fortes correntes dos estudos sobre o tema da atmosfera, uma de tradição germânica e outra de tradição francófona (atmosfera e ambiência). Ela menciona que os dois termos são muitas vezes usados como sinônimos e elege dois autores relevantes para essas correntes. Gernot Böhme e Jean Paul Thibaud, dois autores bastante citados nesta pesquisa.

As noções de *Atmosphäre* e *ambience*. [...] Parece estar demonstrado que se trata de conceitos muito próximos em sua base teórica. Ambas as noções nascidas de duas tradições distintas, mas baseadas em uma mesma área de ação, apelam à intersubjetividade, falam da qualidade do espaço percebida por todos os sentidos, o entorno que afetamos e que por ele nos vemos afetados. O que Böhme define como “espaços tingidos” (*tingierte Räume*) – a atmosfera – ; Thibaud o completa destacando que o ambiente “unifica a situação e colore o entorno”. (BERNAD, 2017, p.24. In <https://www.eina.cat/en/blog/public-presentations-end-year-research-master-art-and-design-murad-masters-projects-september> . Acesso em set. de 2023.)<sup>17</sup>

Temos dois olhares bem interessantes sendo que a *ambience* de Thibaud está mais ligada aos estudos de arquitetura. Quase podemos visualizar um vetor que irradia ou tinge, que se propaga, e um outro movimento, este centrípeto que unifica e ao fazê-lo produz um tom. Os dois movimentos são chaves importantes para a proposta de relacionar a atmosfera com o evento narrativo.

A atmosfera é entendida muitas vezes com algo que nos (a)tinge, ao tingir o ambiente ao nosso redor e, portanto, nos englobar fisicamente. Importa dizer que o próprio Böhme distingue a atmosfera do atmosférico, o que remete ao dado de envolvimento do qual

---

17 “Las nociones de *Atmosphäre* e *ambience*. [...] Parece quedar demostrado que se trata de conceptos muy cercanos em su base teórica. Ambas nociones nascidas de dos tradiciones distintas, pero basadas em una misma área de acción, apelan a la intersubjetividad, hablan de una calidad del espacio percibida por todos los sentidos, un entorno al que afectamos y por el nos vemos afectados. Lo que Böhme define como “espaços tintados” (*tingierte Räume*) – la atmosfera – ; Thibaud lo completa destacando que el ambiente “*unifies the situation and colors the environments*”.” Tradução da autora.

falaremos mais adiante. O autor diferencia os dois termos, conforme observa Stefano Corbo:

Com respeito à percepção primária, o filósofo alemão introduz uma distinção entre atmosfera e atmosférico. “O atmosférico é algo mais claramente separado do sujeito, algo que está do lado das coisas, a noite, o outono, a iluminação. Uma atmosfera, ao contrário, é algo do qual não podemos nos afastar, algo que não se contrai nem se desvanece em uma coisa. As atmosferas possuem uma componente subjetiva”. Os fenômenos do atmosférico se distinguem dos das atmosferas por sua absoluta falta de momento subjetivo. Quando falo da noite, do crepúsculo, na denominação dos chamados fenômenos perceptivos não aparece, contudo, o momento da participação subjetiva nos mencionados fenômenos, ou seja, o do envolvimento afetivo. (CORBO, 2024, p.43, 44)<sup>18</sup>

Essa distinção se torna especialmente importante uma vez que no uso cotidiano falamos muitas vezes em termos do que é o atmosférico, no sentido do que produz, por efeitos de conjunto ou configuração de uma certa colocação no espaço (interno ou externo), a percepção de um tom atmosférico, mas que ainda assim se encontra essencialmente fora de nós, embora possa produzir reações sensíveis. A minha proposta é, entretanto, olhar para o lugar do encontro, do envolvimento do corpo com a atmosfera.

Estamos falando de uma zona de encontros envolventes de uma forma ampla, o que desafia a separação habitual do corpo e do seu entorno, essa é uma das grandes contribuições do estudo da atmosfera nesse contexto. Voltando à Lygia Clark como uma inspiração, agora apoiada na reflexão de Suely Rolnik:

---

18 “Con respecto a la percepción primaria, el filósofo alemán introduce una distinción entre atmosfera y atmosférico: “Lo atmosférico es algo más claramente separado del yo, algo que está al lado de las cosas; la noche, el otoño, la iluminación. Al revés, una atmosfera es algo que no se contrae ni desvanece en una cosa. Las atmosferas poseen una componente subjetiva.” Los fenómenos de lo atmosférico se distinguen de las atmosferas por su absoluta falta de momento subjetivo. Cuando hablo de la noche, o del crepúsculo, en la denominación de dichos fenómenos perceptivos todavía no aparece el momento de la participación subjetiva en dichos fenómenos, es decir, la del envolvimento afectivo.” Tradução da autora.

Examinemos agora a via de apreensão de um mundo que nos permite captar os sinais de forças que agitam seu corpo e provocam efeitos em nosso corpo – aqui, ambos em sua condição de vivos. Tais efeitos decorrem dos encontros que fazemos – com gente, coisas, paisagens, ideias, obras de arte, situações políticas ou outras, etc. [...] Resultam desses encontros mudanças no diagrama de vetores de forças e das relações entre eles, produzindo novos e distintos efeitos. Introduzem-se outras maneiras de ver e sentir, que podemos associar à experiência que Lygia Clark teve ao recortar sua fita de Moebius e que a levou a criar Caminhando. (ROLNIK, 2021, p. 53)

Outra pesquisadora que se debruça sobre o tema da atmosfera é a pesquisadora **Silvia Bernad**, que ressalta o fato da atmosfera ter sido tema de diversos criadores, entre eles os já citados **Michael Chekhov** e **Peter Zumthor**:

Criadores tão diversos como Adolphe Appia (1862-1928) com o desenho cenográfico, Michael Chekhov (1891-1955) com a performance teatral ou Peter Zumthor (1943-) da arquitetura mostraram a utilidade de integrar as atmosferas como parte da ação criativa. Em todos os casos, se fala de um corpo em estreita vinculação com o movimento e com um espaço que é configurado pelo som, pela temperatura, pela luz sobre as coisas. A atmosfera aparece como uma força dominante que gerencia todas as relações. “Entro num edifício, vejo o espaço e percebo uma atmosfera, e, em décimos de segundo, tenho a sensação do que é”, escreve Zumthor fazendo uma ênfase no seu caráter pré-reflexivo. Por outro lado, para Chekhov a atmosfera – que ele integra como parte fundamental de sua técnica de atuação – é uma questão relacional; irradia dos atores, em cada gesto, em cada diálogo, e também, se constrói em relação com a audiência; em um intercâmbio de emoções, memórias e expectativas. (BERNAD, 2017, p. 13)<sup>19</sup>

---

19 “Creadores tan diversos como Adolphe Appia (1862-1928) com el diseño escenográfico, Michael Chekhov (1891-1955) com la performance teatral o Peter Zumthor (1943-) desde la arquitectura han demostrado la utilidad de integrar las atmósferas como parte de la acción creativa. En todos los casos, se habla a un cuerpo em estrecha vinculación con el movimiento y a un espacio que es configurado por el sonido, la temperatura, la luz sobre las cosas. La atmósfera aparece como una fuerza dominante que gestiona todas las relaciones. “Entro em un edifício, veo un espacio y percibo un a atmósfera, y, em décimas de segundo, tengo la sensación de lo que és”, escribe Zumthor haciendo un hincapié em su carácter pré-reflexivo. En cambio, para

Entramos assim, com a ajuda da Silvia Bernad ao citar especialmente a proposição de Chekhov, num aspecto fundamental que é o do papel dos corpos no “tingimento” promovido pela atmosfera. Algo que “irradia dos atores” e também se constrói na relação com a audiência. Estamos entrando no campo da produção de atmosfera. A opção por observar detidamente esse aspecto delimita (mesmo num campo de difícil circunscrição) a abordagem e justifica a ênfase dada por mim aos trabalhos desenvolvidos por alguns autores, pesquisadores e criadores daqui para frente.

Gernot Böhme, em meio a tantos outros autores que discorrem sobre o tema, apresenta uma perspectiva muito particular, e que considero uma interessante pista para esta pesquisa, que se refere à chamada produção da atmosfera. José Manuel dos Santos discorre sobre esse ponto em Böhme:

Böhme também inclui na sua estética a vertente de uma “estética da produção”, introduzindo a ideia de um “fazer atmosferas” [*Machen von Atmosphären*]. A ideia de uma tal estética da produção entra em conflito com o involuntarismo fundamental do estético, por um lado, e com o conceito de atmosfera, o qual sob a forma de “aura”, em Benjamin, em cujas análises Böhme se apoia, é manifestamente incompatível com um “fazer”. [...] Na base estética de Böhme começa, pois, por estar uma crítica da “ontologia clássica da coisa”. [...] Pôr em causa a ontologia clássica da coisa implicaria pensá-la não como um conjunto de “propriedades” ou “determinações”, que existem nos seus limites e a limitam, isolam e separam das outras, mas a partir dos seus efeitos, das suas *Wirkungen*, sobre as outras, mas a partir dos seus efeitos, das suas *Wirkungen*, sobre as outras, num espaço de circunvizinhança. Um dos modelos que melhor ilustra uma ontologia das relações e da efectualidade é, pois, o que concebe a coisa, qualquer que ela seja, como um instrumento musical. [...] A efectualidade que a ontologia clássica da coisa não pode negar nos campos sensíveis do olfato ou do som, o simples facto, por exemplo, de um acorde encher o espaço muito além do piano que lhe deu origem. [...] A coisa “sai de si”, a forma da sua presença é uma “ek-stase”, ressoa nos modos que a caracterizam, e enche o espaço circundante, sendo assim as “atmosferas”, tal é a definição

---

Chekhov la atmósfera – que integra parte fundamental de su técnica de actuación – es una cuestión relacional; irradia de los actores, em cada gesto, em cada diálogo y assimismo, se construye em su relación com la audiencia; em un intercambio de emociones, memorias y expectativas.”Tradução da autora.

a que chega Böhme, “espaços enquanto tingidos por coisas, pessoas ou constelações de circunvizinhanças [*Umgebungsconstellationen*]”. (SANTOS, 2000, p.141, 143)

Pensando no ato em si realizado/ativado pela contadora ou contador de histórias e do que se produz no evento narrativo, poderíamos relacionar o que acontece no evento narrativo com os tingimentos produzidos pelas “coisas, pessoas e constelações de circunvizinhanças”? O fazer próprio do ato de narrar oralmente realiza algo tão diferente de reverberar em som, presença, atmosfera, vocalidade, uma história? Penso que esta pode ser uma abertura importante em relação ao que consideramos fazer parte do funcionamento desse fenômeno. Os movimentos que o autor salienta em Böhme são tanto esse “espalhamento” da coisa como efeito ou reverberação no espaço como uma ação, capaz de “afetar” o entorno (*Wirkung*). Os dois movimentos podem ser considerados de alguma maneira um continuum? No caso do ato performativo, da narração de uma história no encontro coletivo, os dois movimentos estariam presentes, uma vez que falamos corpos em relação? Seria a isso que Eliana Yunes se referia quando sugere que deveríamos estudar como se “transpira uma história”? Um gesto que oferece, lança, impulsiona uma história ao mesmo tempo que “cuida” do envolvimento, movimento simultaneamente centrífugo e centrípeto?

Vale destacar a expressão alemã *Stimmung* nesse contexto, traduzida normalmente por atmosfera ou mood (inglês), que é um termo bem mais complexo, que me interessa em especial por carregar em sua origem o verbo *stimmen*, afinar e o substantivo *Stimme*, voz. Segundo Paulo Gajanigo, o termo foi abordado por diversos autores ao longo dos tempos:

As metamorfoses pelas quais passou o conceito não o fizeram de mais fácil tradução. *Stimmung* ainda evoca três sentidos que não encontram, segundo Wellbery, um termo unificador em outras línguas de raiz europeia. Humor, atmosfera (ou clima) e sintonização são sentidos que, em português, só podem ser expressos separadamente. De forma semelhante a língua inglesa necessita de três termos: mood, atmosphere (climate) e attunement, ainda que os recentes estudos sobre

mood tenham esticado o sentido coletivo, quase ambiental de mood. (GAJANIGO, 2014 in Sociologias, v.26, p.1-26. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/122908/91403> . Acesso em maio de 2025)

Ao longo deste texto voltaremos em alguns momentos a esse termo que, reúne essas três instâncias, especialmente a conexão entre a atmosfera do espaço ao nosso redor e uma atmosfera “interna”, ou disposição afetiva. Ainda segundo Adelia Miglievich-Ribeiro:

Em remissão a Heidegger, o vocábulo alemão *Stimmung* também converge [...] ao traduzir a necessidade vital de “sintonia” entre o ser-aí e o mundo. A vida é *Stimmung* e se realiza de forma afetiva e corporal, quando a alteridade nos toca como se de dentro”(MIGLIEVICH\_RIBEIRO, 2020, in Rev. Resgate, v. 28, p.1-22, Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8658395> . Acesso em jan. de 2025.



*A poética da intimidade é  
um convite à aproximação.  
Proximidade física, de escuta  
ou da busca pelos detalhes.  
Um aguçamento da atenção  
em direção a uma tatilidade.  
A narração da história passa a ser  
um lugar a ser habitado por quem  
escuta e por quem conta.*

11 Instaurar

*O meio que vive o homem só existe na medida em que há uma expressão coletiva [...].  
Trata-se de um abrigo poético onde habitar é equivalente a comunicar.*

Lygia Clark

## 2.1 Um convite para habitar a escuta

*A leitura em voz alta exige um ato de criação: uma ilusão sonora que possa ser vista. Não se lê em voz alta para se ser escutado, lemos em voz alta para que os que nos escutam vejam o som, nele se abriguem, o habitem.*

Rodolfo Castro

Entre as várias dinâmicas e passagens mencionadas, há igualmente, em se tratando do encontro à volta das histórias, um sensível vetor de permanência. Vetor bem diferente da imagem do tempo em flecha, como nos alerta Ailton Krenak, segundo ele: “Acredito que nossa ideia de tempo, nossa maneira de contá-lo e de enxergá-lo como uma flecha – sempre indo para algum lugar –, está na base do nosso engano, na origem do nosso descolamento da vida” (KRENAK, 2020 p.70). Essa característica chama a atenção em meio a uma cultura da aceleração, em que se sente com frequência dificuldade de parar e exercitar um foco contínuo de escuta. A história pode ser uma morada temporária, talvez pela relação poética próxima àquela a que se refere Christian Norbert Schulz:

As obras de arte concretizam o que fica “entre” os puros objetos da ciência. Nosso mundo-da-vida cotidiana consiste nesses objetos “intermediários”, e compreendemos que a função essencial da arte é reunir as contradições e complexidades do mundo-da-vida. [...] Heidegger afirma o seguinte: “A poesia não voa acima e sobrepuja a terra a fim de escapar dela e de pairar sobre ela. A poesia é o que primeiro traz o homem para a terra, fazendo-o pertencer a ela, e assim trazendo-o à morada”. (SCHULZ, 2006, p. 458, 459)

Mesmo que por um tempo limitado, ouvir histórias, em geral, implica sentar, “arrumar” o corpo para a escuta, seja o que for que isso signifique para cada pessoa. Por isso a chegada leva um certo tempo, existe um

período de acomodação dos corpos no espaço. E, nesse processo, é tecida inclusive juntamente com esse acomodar-se no espaço previsto para a narração, uma expectativa. O corpo que se sente acentuado na expectativa do que vai escutar logo a seguir se move diferentemente do corpo que senta no café para comer um bolo de fubá. Esse “estado expectante” é já uma certa espessura, um adensamento da atmosfera na qual nos inserimos naquele momento e também um vetor, uma direção da atenção. Em conversa (entrevista) com a professora e contadora de histórias Keu Apoema, ela descreve sua percepção sobre uma determinada situação que viveu ao narrar contos sobre mulheres em um espaço com tapetes e almofadas, um ambiente previamente preparado para a sessão de narração:

Na sessão que se chamava Contos de Mulheres, já se chegava ali com uma certa disposição, eu estou aqui para escutar isso, mesmo que não soubessem direito... já se colocavam. [...] (e o que isso te trazia como contadora?, perguntei) Uma calma, é mais fácil começar, eu estou aqui, consigo colocar a minha voz, o tom da voz é outro. Vocês compraram o bilhete, tá todo mundo na estação, então o trem vai abrir as portas e vocês vão conseguir embarcar. (APOEMA, entrevista ANEXO I)

A metáfora da viagem quando da escuta de uma história será aprofundada no tópico 2.3 História, atmosfera e imaginação, desse capítulo. Essa relativa necessidade de repouso se vê refletida na descrição de alguns dos lugares recorrentes onde se pode escutar histórias, nomeadamente, ao redor da fogueira ou do fogão a lenha, numa praça, ao pé de uma árvore, numa roda de chimarrão, etc. O texto de Matilde Campilho é inspirador:

Em volta do fogo sempre se contaram boas histórias. Basta que a labareda se levante para que o rol de narrativas comece a desenovelar-se. Mesmo sem palavras, o crepitar do lume já é por si um contador de histórias. Imagine-se uma fogueira a arder sozinha, no mato, sem nenhum ser humano por testemunha: aquele ruído da madeira a queimar lenta, com os seus estalidos particulares, contém um dialeto específico, uma conversa, um linguajar antigo que vai contando as coisas devagar. Talvez seja por isso que, quando um ser humano se chega perto, acontece-lhe logo uma forte necessidade de dar continuidade à conversa. [...] Junto ao fogo não há tempo, nem século, nem sequer hora fixa. Frente ao fogo, todos somos ouvintes. (CAMPILHO, 2022, p.12)

Em entrevista com a contadora de histórias Gislayne Matos<sup>1</sup>, ela também faz referência ao local onde ela ouvia as histórias, junto ao fogão:

Eu não sei um monte de coisas, não sei cantar, tocar. O que eu sei, eu acho que tem muito a ver com o que eu vi o meu avô fazendo. Eu fui uma criança que... eu fui cevada nas histórias do meu avô. E o meu avô era uma coisa tão fantástica, que era assim, a gente escutava as histórias na beira do fogão a lenha, e de repente a lenha crepitava no fogão. Lenha verde. Meu avô parava, e começava a falar com a lenha... “não..., você não tava lá, não tem que dar palpite”. Cachorro latia, e ele “é, que bom que você me lembrou disso aí...” Ele via as formigas andando, tava um sol! E ele “é, hoje vai chover muito...”, “Por que vô? , “por que as formigas estão andando pro lado de lá”. Era uma coisa de gente da roça, que lê a natureza. Eu aprendi muito com esse jeito. Ele conversava com tudo que estava em volta. E ele criava atmosferas impressionantes, quando era conto de assombração a gente ia pra cama tiritando de medo. (MATOS – entrevista, ANEXO I)

Na pesquisa de Luciana Hartmann, *Gesto, palavra e memória – performances narrativas de contadores de causos*, há a seguinte referência, segundo ela: “Para os escritores do início do século XX, as rodas de chimarrão estariam justamente entre as ocasiões mais propícias para a ocorrência dos causos ou contos” (HARTMANN, 2011, p.43).

Um provável estado de imersão no que é narrado requer um relativo repouso corporal, um voltar da atenção para a criação conjunta (ao lado da narradora ou narrador da história) das imagens e acontecimentos. Mencionei sobre a questão da cena, no caso do evento narrativo, se reaproximar da origem da palavra, *Skène*, um abrigo, proteção. Uma importante referência, à qual voltarei mais tarde, é a chamada redução fenomenológica, no conceito da *epochè*, uma atitude de suspensão. Natalie Depraz, Francisco J. Varela e Pierre Vermesch, no artigo *A redução à prova da experiência*, abordam três movimentos da chamada *epochè*, nomeadamente a suspensão, a conversão e o deixar vir. Sobre a conversão, que penso estar relacionada com a ideia de abrigo para acolher um estado de atenção específico, os autores ressaltam que:

---

1 Gislayne Matos é mestra em educação (FMG), especialista em Art e Thérapie (Sorbonne-Paris V e INECAT-Paris). Formada em Interculturalidade, pesquisadora de contos de tradição oral, contadora de histórias e escritora.

Em uma situação em que estou na presença de outras pessoas (entrevistador, pequenos grupos), esta reversão da atenção supõe aceitar diminuir o controle social que eu exerço sobre os outros pelo olhar ou pela palavra. Esta reversão supõe, então, um movimento de confiança que faz com que eu possa me autorizar a colocar a minha atenção mais sobre o meu mundo interior que sobre o mundo social. (DEPRAZ, VARELA e VERMESCH, in Arq. Bras. psicol. v.58, n.1, Rio de Janeiro, jun. 2026. Disponível em: [https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672006000100008](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672006000100008). Acesso em nov. de 2024)

Sempre senti nas minhas práticas, tanto contando histórias como na mediação da leitura que o necessário desfoque no entorno mais imediato, para uma potencial entrega na deriva para a qual as histórias em geral nos convidam (convite para seguir o “fio da história”) requeria um ambiente “seguro” e, se possível, com menos estímulos visuais e auditivos. Parte da qualidade de inscrição do meu corpo no espaço, procura inspirar essa calma e confiança, de que estou à vontade ali e desse modo lanço um convite para uma experiência corporal similar à do meu. Vale salientar que há um movimento pendular entre “mundo interior e mundo social”, uma vez que ainda estimulando o mergulho interior, o encontro à volta das histórias pede a consciência da presença coletiva, que ativa a qualidade espacial e física da nossa presença em meio a outras tantas presenças. Considero, e naturalmente o “movimento pendular” é apenas uma imagem, que essa dupla atenção é das características marcantes do evento narrativo que me leva ao interesse profundo pela aliança temporária estabelecida em direção à cumplicidade. Abordarei logo adiante a cumplicidade, com a ajuda da pesquisadora Ana Pais, mas por hora o caminho segue pelos degraus da efetivação do lugar. Um lugar que proporcionará uma habitação da nossa escuta, esse será o fator de convergência principal que reúne as pessoas à volta das histórias. Vislumbro, em conversa com a contadora de histórias Simone Grande, um caminho surpreendente durante a sua performance, e faço a seguinte pergunta:

Me parece que quando você chega, que você não vem para “dar”, mas para escutar, trabalhando assim o “início do início”. Como se tivesse

um preâmbulo de mistério, não parece haver pressa de começar, e que esse tempo está te alimentando, ou alimentando a forma de você entender qual seria a melhor forma de começar com aquelas pessoas que estão ali. Você pensa nisso como uma instauração de atmosfera? (Entrevista ANEXO I)

Penso nesse “chegar para escutar” como um côncavo muito interessante, propõe uma aproximação como ensejo, convida ao estado que prepara o oferecimento da história, é muito delicado.

Sabemos, entretanto, que esse “habitar” está em crise, exatamente pela dificuldade na desaceleração que esse habitar implica. Byung-Chul Han, alerta no seu livro *A crise da narração* para o fato de que: “A narração pressupõe escuta e uma atenção profunda. A comunidade narrativa é uma comunidade de ouvintes atentos. Estamos, contudo, visivelmente perdendo a paciência para estar à escuta e a paciência para narrar” (HAN, 2023, p.15).

Instaurar é um dos verbos que se relacionam diretamente com a atmosfera em sua abordagem no campo estético. O verbo instaurar traz consigo uma ideia de processualidade, vem do latim *instaurare*, e tem entre seus significados estabelecer, preparar e restaurar. Algo que se dá, portanto, numa linha do tempo, que não é imediato. Pode parecer paradoxal falar repetidamente sobre passagens, dinâmicas de movimento e ao mesmo tempo falar de “um chão”, um lugar, onde esses processos possam emergir. Suponho que, da mesma forma que a atmosfera tem seu tempo para ser percebida como uma presença, também o “estar junto” de uma história “toma seu lugar” aos poucos enquanto imersão processual.

Volto a pensar na ideia da intimidade, talvez porque a minha pesquisa de mestrado ainda reverbere ou porque o lastro que ela deixou em mim se mistura agora à pesquisa atual e me faz tecer outras relações. Para esse “convite para habitar a escuta” importa encontrar um lugar para o corpo, e que esse lugar corpo (mesmo que acompanhado por algum objeto) seja convidativo para o público. A busca (a minha) é por uma colocação no espaço que favoreça um movimento centrípeto em relação ao eixo que a figura da contadora ou contador de história representa. Há diversas maneiras de fazer isso acontecer dessa forma, de priorizar a escuta como uma

sugestão tácita, mas para mim o caminho de uma grande simplicidade de uma diminuição de estímulos visuais e auditivos se configura como um convite à atenção. A proximidade física junto dessa parcimônia é poderosa nesse sentido. Venho nomeando esse traço, que se repete algumas vezes nos meus trabalhos de narração de histórias, como poéticas da intimidade. Quando narrei histórias em Bremen, no Teatro Lichthaus, durante o Festival Internacional de Narração *Feuerspuren*, foi para um auditório de cerca de 500 pessoas. Logo a seguir, passei em Frankfurt, onde mora uma amiga que tem uma pequena galeria de arte, com o nome sugestivo de *Galeria Pequena*. Ela me desafiou para contar as histórias que levei para Bremen na Galeria, desta vez seriam 10 pessoas, a lotação máxima. Foi um grande prazer voltar a uma escala em que sinto e interajo com o público com tal proximidade.



Imagens: Tanja Martinho Alves.



Galeria Pequena, Frankfurt, 2015. Programa apresentado no Festival Internacional de Narração Oral *Feuerspuren* (Bremen).



Imagens: Tanja Martinho Alves.

Lichthaus, Bremen, 2015. *Die Lange Nacht des Erzählens, Feuerspuren.*



Imagem: arquivo pessoal.

Museu Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, 2010.

Interessa pensar esse chão como algo vivo e dinâmico, outro paradoxo. Sobre isso, Erika Fischer-Lichte reflete, recorrendo a Gernot Böhme, ainda que especificamente se referindo a um chão do espetáculo:

O espaço do espetáculo não é estável, antes varia e se altera permanentemente. Por isso que num espetáculo, a espacialidade não existe, antes acontece. Como mostrou o filósofo Gernot Böhme (1995), as atmosferas, embora não ligadas a um espaço particular, derramam-se sobre o espaço. Não estão ligadas aos objetos – nem às pessoas – de que ou de quem emanam, nem às pessoas que entram no espaço e têm dele uma percepção física. Geralmente são a primeira coisa que agarra o espectador/visitante, que o marca e que lhe permite ter uma experiência específica do espaço. Uma tal experiência não pode ser explicada com recurso aos elementos singulares do espaço – a sua extensão, os objetos, os cheiros, os sons particulares, ou qualquer outra coisa. Porque não são eles enquanto elementos individuais que criam a atmosfera, mas antes a interação entre eles [...]. (FISCHER-LICHTE, 2005, p.75)

Segundo essa noção, a espacialidade se dá como dinâmica, uma ocorrência proveniente de um sistema que emerge de um “entre” tingido por uma atmosfera. Interessa especialmente neste trabalho de pesquisa olhar para o corpo ou corpos em sua presença e em como estes carregam consigo um determinado tingimento atmosférico, que pode produzir (ou ajuda a produzir coletivamente) uma dada espacialidade ou “arquitetura viva” (CLARK, 1980). Pensando no termo *Stimmung*, trata-se de uma composição complexa de efeitos de presença, pensando na disposição afetiva dos presentes (individual e no contágio coletivo desses estados), mas também da relação desses com a atmosfera que emana do lugar, e ainda a que o ativador do evento com a sua vocalidade, em sua inscrição corpo e voz, promove ou sugere. Nesse sentido, talvez ocorra uma percepção concomitante de uma “espacialidade que acontece”, nas palavras da autora e a instauração de um adensamento na atmosfera, que facilita a sua percepção enquanto efeito estético.

Até o momento, embora tendo mencionado, não aprofundei tanto as reflexões e perguntas na direção da figura da contadora ou contador da história por uma escolha metodológica no sentido de exercitar em primeiro lugar um olhar para o evento narrativo como um todo e as experiências que este pode proporcionar. A contadora ou contador de histórias continua sendo elemento fundamental do evento, mas a ideia é pensar nela ou nele inicialmente mais como um território de passagem. O foco neste momento é o espaço-tempo vivido, é portanto da instauração desse espaço-tempo que falo ao trazer a figura da contadora ou contador de histórias especificamente em sua potencial capacidade de instauração e ativação desse espaço-tempo comum. Paul Zumthor nos ajuda a relacionar a performance da narradora ou narrador nesse contexto, segundo ele: “Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço” (ZUMTHOR, 2010, p.166).

A contadora ou contador é claramente uma figura fundamental para o evento narrativo, é ela que convida à escuta e ao repouso sensível para um mergulho na história, convoca presenças, estabelece cumplicidades, navega atmosferas, sugere tonalidades, desenha visualidades, etc. Naturalmente, portanto, parte dessa figura a maior responsabilidade na instauração da atmosfera do encontro.

Uma base conceitual sobre essa figura pode ser encontrada no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, nele consta um verbete sobre o contador de histórias:

É preciso não confundir o contador de histórias com o narrador, que pode ser uma personagem que conta um acontecimento, como na narrativa clássica, nem com o que os franceses chamam de *récitant*, que se manifesta à margem da ação cênica e musical. O contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra sua ou uma outra história, dirigindo-se diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens,

mas voltando sempre ao seu relato. Reatando os laços com a oralidade, situa-se em tradições seculares e influencia a prática teatral do Ocidente confrontando-a com tradições esquecidas da literatura popular [...] O contador de histórias (que muitas vezes compõe seus próprios textos) procura estabelecer contato direto com o público reunido numa praça, por ocasião de alguma festa, ou nas salas de espetáculo; ele é um performer que realiza uma ação e transmite uma mensagem poética diretamente recebida pelos ouvintes-espectadores [...]. (PAVIS, 2005, p.69)

Em outra obra, o *Léxico de Pedagogia do Teatro*, encontramos mais um precioso referencial sobre a figura da contadora ou *contador* de histórias:

A variedade de funções do contador de histórias manifesta-se em diversos estilos de tipos de atuação. O contador de histórias nem sempre teve esse nome. [...] Em algumas culturas de tradição oral do oeste africano, por exemplo os *djellis*, denominados *griots* pelos ocidentais, constituem uma casta cuja função social é a de guardar na memória e transmitir por meio da palavra oral as genealogias das famílias, os fatos históricos e os contos de ensinamento, além de serem responsáveis pelas festas da comunidade. Os *djellis* são artistas completos. No Brasil agrário havia contadores de histórias itinerantes, que viajavam com os seus causos e contos populares, tendo muitas vezes figurado como personagens encantadores em obras de alguns dos nossos romancistas. O Alexandre de Graciliano Ramos, a velha Totonha de José Lins do Rego, a Joana Xaviel e o velho Camilo de Guimarães Rosa são exemplos marcantes da presença de contadores de histórias tradicionais na literatura brasileira. [...] Deste modo, desde o começo do mundo, a função narrativa do relato oral pode ser exercido pelos mais variados tipos de contadores de histórias: bobos da corte, xamãs, bardos, viajantes, tecelãs, jograis, mestres, guerreiros, avós, professoras, marinheiros, pastores, os “mais velhos” de um grupo social, bem como contadores “artistas da palavra”, tendo seu saber reconhecido como tal pela comunidade. [...] Durante a década de 70 do século XX, em vários países ocidentais, iniciou-se simultaneamente, sem que as pessoas tivessem conhecimento das pesquisas umas das outras, um ressurgimento da arte de contar histórias abrangendo tanto a revalorização do contador tradicional como o surgimento de novas formas urbanas de narração oral. (KOUDEL e SIMÕES, 2020, p.32)

Vale consultar também a obra de Maria de Lourdes Patrini, *A renovação do conto – a emergência de uma prática oral*. Encontramos também uma pesquisa interessante sobre a narração oral na tese de doutorado de Luís Carmelo, nela o autor divide os contadores em três tipos, não isolados, e que podem se apresentar de modo combinado. Carmelo os chama de vetores, e segundo ele seriam três: – o vetor revivalista, o vetor utilitarista e o vetor estetizante. A ideia da ocorrência de vetores combinados, ajuda a garantir a diversidade e flexibilidades nos modos dessa prática. O vetor estetizante, que talvez seja o modo preponderante dentro do que falamos aqui apresenta, segundo o autor, as seguintes características:

O vetor estetizante apresenta discursos e práticas que procuram legitimar a atividade do narrador oral enquanto disciplina artística. Neste sentido, este vetor veicula uma primeira ideia essencial de que contar é uma arte, ou seja, que exige uma técnica específica e que tem lugar em contextos particulares. Assim, num primeiro movimento, afasta-se da perspectiva revivalista, fundada no paradigma do homo narrans, em que contar histórias é, primeiro, uma prática comum a todo o ser humano capaz de comunicar e, segundo, um fenómeno imerso no quotidiano, pertencente ao foro das relações familiares e comunitárias. Num segundo movimento, e no mesmo sentido, veicula uma demanda ontológica muito expressiva, procurando estabelecer as especificidades da narração oral em relação a outras disciplinas artísticas. [...] acima de tudo, essencial nos discursos estetizantes é o seu afastamento em relação ao entendimento revivalista. Para o vetor estetizante, contar histórias deixa de ser uma prática social, ubíqua, e ganha o carácter de expressão artística individual. Do mesmo modo, o contador de histórias deixa de ser apenas o transmissor de um património anónimo e assume-se enquanto criador original. Neste sentido opera-se uma transferência do protagonismo da "história" para o "artista". No entanto, os discursos e práticas dos vetores revivalista e estetizante, apesar de antagónicos, convivem num constante jogo de tensões. (CARMELO, tese, p.145. Disponível em: [https://www.academia.edu/85334967/Narra%C3%A7%C3%A3o\\_oral\\_uma\\_arte\\_performativa](https://www.academia.edu/85334967/Narra%C3%A7%C3%A3o_oral_uma_arte_performativa). Acesso em mar. de 2025)

O viés que temos tratado como estética, quando menciono a atmosfera no seu sentido estético, por exemplo, está mais ligado à

estética enquanto *aisthesis* e o “estetizante” em Carmelo sugere outro um viés de entendimento. A reflexão proposta pelo autor aprofunda a compreensão sobre a diversidade nos modos de manifestação dessa prática. No vetor estetizante, a figura da contadora ou contador de histórias assume um papel de criador artístico, e esse dado é fundamental. Além disso, segundo o autor, “opera-se uma transferência do protagonismo da ‘história’ para ‘o artista’”. Esse último ponto me parece bastante variável. Tenho observado que, mesmo em abordagens de teor mais estetizante (dentro dos vetores sugeridos pelo autor), pode haver um equilíbrio ou mesmo uma manutenção da história partilhada como a ênfase do evento narrativo, mas já presenciei igualmente a migração do protagonismo em direção ao artista, como aponta Luís Carmelo.

Voltemos, entretanto, ao verbo instaurar. Na narração oral cênica ou artística de histórias há vários registros sobre diferentes aberturas ou introduções feitas pelas contadoras e contadores de histórias, situações pré-definidas de pergunta-resposta, breves canções introdutórias, entre outras. O procedimento pode ser entendido, em parte, pela necessidade da instauração de um tempo (um tempo fora do tempo cotidiano), para que se possa receber a história, para que haja um certo repouso facilitador da fruição. Por vezes uma música ou uma pequena história introdutória, um silêncio, fornece um “momento preparatório” para o que virá a seguir. Seria também, entre outras coisas, a criação de uma determinada atmosfera que seja mais propícia para se acompanhar a história com uma boa qualidade de atenção.

Uma função que normalmente é operada pela entrada na sala de espetáculo, com tapetes que alteram os nossos passos, uma iluminação pensada para uma alteração entre a situação dentro e fora daquele espaço, é agora sustentada de forma quase exclusiva pela habilidade da contadora ou contador de história. Não por acaso, este é um assunto tão recorrente entre os profissionais dessa área, a

preocupação com a possível precariedade do local físico, em termos de qualidade acústica, neutralidade mínima (pouca informação visual no lugar da apresentação que não esteja relacionada diretamente à apresentação em questão), acessos ao local etc. Quando a decisão tomada é por “superar” as precariedades, pode haver um excesso bastante prejudicial. Pode-se observar então uma desastrosa elevação do som produzindo ruído acústico múltiplo, com a utilização de microfones nivelados em sua potência sonora acima do necessário, que menos do que auxiliar promovem uma atmosfera contrária, algo como a concorrência das vozes numa feira de rua de alimentos em São Paulo. Um belo desastre, e que sendo realista, vai estabelecendo o tom de algumas das apresentações, seja ou não uma escolha estética que esta ou aquele contador de histórias faria. Na conversa com a contadora de histórias Ana Luísa Lacombe<sup>2</sup>, esse ponto foi muito enfatizado, uma boa contribuição para essa reflexão:

Acho que começa pela conversa que estávamos tendo, acho que quem é o responsável principal por uma atmosfera, para que as coisas aconteçam em sua plenitude, com certeza é o contador e a contadora de histórias. Tá na mão dessa figura promover, ser a principal pessoa responsável, mas não depende só... Então, quando você fala em atmosfera, eu me preocupo, e tenho falado com as meninas do Portal, na dificuldade de ter lugares que permitam a criação de uma atmosfera propícia. Para que todo mundo fique feliz, quem te contrata está feliz com o investimento, o público... Um espaço bacana, um público que sabe o que vai acontecer ali, e isso depende da divulgação... Tem a ver com a acústica, ou com a técnica boa que da qualidade à sonorização, no caso de locais grandes o retorno, se necessário. Por vezes é muito desafiador, precário e depois ouvimos - “mas no fim deu tudo certo, né?”, mas é para dar certo desde o começo! Desde a hora que você é contratada, fala das necessidades etc. Então realmente quando você fala de atmosfera para mim o que me vem são as condições para trabalhar, se não, não há atmosfera que resista... se te dão uma situação completamente adversa. Daí você tem que se virar nos trinta para conseguir criar uma atmosfera que te negaram. (LACOMBE, entrevista ANEXO I)

- 
- 2 Ana Luísa Lacombe é atriz, contadora de histórias, escritora, figurinista e pesquisadora. Licenciada em Artes Visuais com Pós graduação em Narração Artística e Gestos de Escrita (A Casa Tombada/FACONNECT). Diretora da Cia Teatral Faz e Conta.

Depoimento incisivo de uma contadora que tem uma prática artística muito reconhecida e cuja atuação percorre os mais diversos espaços culturais, bibliotecas, teatros, espaços multifuncionais entre outros. O espaço reservado para a apresentação da narração da história foi a primeira coisa que surgiu na entrevista quando toquei no tema da atmosfera. Essa observação chama a atenção para um dado decisivo, quando se pensa nos modos de inserção da narração de histórias nas políticas culturais dos espaços urbanos.

## 2.2 Espaço-tempo vivido em cumplicidade

*A ambiência emerge de uma harmonia entre o lugar e as condutas que o suportam. Falamos, então, de uma “ambiência acordada” [...] uma afinidade estreita que se estabelece entre as impressões e expressões, entre aquilo que é sentido e aquilo que é produzido, entre o sujeito e o mundo.*

Jean-Paul Thibaud

Avançando no tema da instauração do lugar, gostaria de situar um ponto importante. Diferentemente das salas de espetáculo onde múltiplos focos podem captar a nossa atenção simultaneamente ou com a diferença de breves intervalos de tempo, no evento narrativo a convergência da atenção por parte do público se dirige para figura da contadora ou contador de histórias. A convergência também se dá porque o local onde a narradora(or) se posiciona para contar histórias é, em geral, um lugar físico no qual, se há movimentação, ela se concentra num perímetro não muito amplo. Pensando nisso estaria aberto o caminho para um possível decantar paulatino em direção a um lugar que apoia a situação de escuta atenta. Entre os locais onde atuei como contadora de histórias até hoje estão: bibliotecas, salas de espetáculo, praças, escolas, hospitais, restaurantes, galerias, ruas, carros, livrarias e museus. Em cada um desses espaços a experiência foi bem diferente, mas a escolha (de relativa liberdade) quanto ao meu posicionamento no espaço me levou na maior parte das vezes a procurar uma cuidadosa instalação. Nessa configuração ou instalação, procuro estabelecer alguma relação entre o meu corpo, a história e a arquitetura do lugar, e então busco a conexão estética com algum elemento do espaço, árvore, janela, cadeira, cor da parede, ruído do assoalho etc.

Gostaria de introduzir a expressão “*espaço vivido*” no contexto desta reflexão. A expressão vem da linha de pesquisa francesa da geografia humanista e foi cunhada por Armand Frémont. O *espaço vivido* nos sugere um trânsito profundo entre o ser humano e o espaço circundante. Sandro Safadi, ao falar da geografia humanista pontua que: “Trabalhar o saber geográfico pelas vias do conhecimento

do indivíduo é, neste sentido, estimular um encontro com o lugar de vida; em síntese, é a integração entre o sujeito e o objeto circundante” (SAFADI, 2020, p.19). O autor Jean-Paul Thibaud, sociólogo e urbanista, integra esse movimento e contribui de modo decisivo para o desenvolvimento teórico a respeito das relações significativas entre as pessoas, as práticas sociais e o meio urbano circundante:

Como dar conta das variações e permanências sensíveis de um espaço público? Em que sentido as ambiências urbanas emanam de uma criação contínua? De que maneira as práticas sociais participam da sensibilização da cidade? Tais questões procuram dar conta do modo pelo qual uma ambiência se forma e se deforma, de compreender onde e como o sensível faz contexto. [...] Um duplo argumento está na base deste questionamento: por um lado as ambiências urbanas não acontecem de uma vez por todas, mas estão sempre em mutação, em curso de produção; por outro lado, elas não podem ser dissociadas das atividades dos cidadãos. Em suma, a hipótese aqui defendida é a de que a noção de ambiência permite pensar a determinação mútua do ambiente construído e das práticas sociais. (THIBAUD, Hal open science. Disponível em: <https://hal.science/hal-00995500/document>. Acesso em 17 fev. de 2024)

Esse exemplo serve para provocar um leve deslocamento, para seguir o vetor do presente trabalho que se dirige ao evento, um acontecimento, que envolve uma prática da narração oral cênica ou artística, e o modo como ela ativa, ajudando a compor ou produzir uma percepção intensa de espacialidade e temporalidade específica, em suma, de uma espessura de cena. Mesmo assim, “a determinação mútua do ambiente construído e das práticas sociais”, colocada pelo autor, ressalta o duplo movimento entre ambiente e práticas a ele associadas. Não deixa de ser esse caminho que venho explorando na busca para falar sobre instaurar. Por um lado, a instauração de um lugar (ambiente) que será configurado também pela atmosfera da prática da escuta e da narração de histórias. Essa ideia de espessura faz lembrar o que Walter Benjamin disse sobre a aura, uma “teia de espaço e tempo” (BENJAMIN in SANTOS, 2000, p.143). Voltando à observação de Thibaud, ele parte de um contexto espacial urbano

tangível para pensar nas ambiências surgidas da interação entre pessoas, práticas sociais e o meio, sugere desse modo camadas que contribuem para o entendimento da habitação dos espaços. Ele observa o contexto espacial como habitado por ambiências urbanas mutantes, dinâmicas. Isso remete imediatamente ao tema da atmosfera. A expressão exata usada pelo autor, “onde e como o sensível faz contexto” me soa como uma chave importantíssima no que proponho como instauração de uma espacialidade/temporalidade permeada ou imbricada pela atmosfera. Em outro ponto da entrevista, a contadora de histórias Ana Luísa Lacombe faz referência a movimentos específicos realizados por ela em cena no sentido de criar uma dada atmosfera:

Eu já fiz vários movimentos no sentido de criar uma atmosfera para propiciar uma boa narração. Criar uma chegada, entrar cantando, vir num cortejo, vir do fundo, sentar e criar um silêncio. E eu fui tirando isso, eu gosto de chegar antes no espaço onde vou apresentar, aí eu recebo, converso e já interagindo com o público. Aproveitando que não há a “quarta parede”, ou uma luz que te impede de ver claramente o público... Fui então entendendo e fazendo desse modo, e virou esse o meu mote. Como estar recebendo os convidados. Eu crio assim uma intimidade, uma conexão... (LACOMBE, entrevista ANEXO I)

Pode soar vago dizer que a imagem interna de estar “recebendo convidados”, provavelmente num lugar conhecido e familiar, é parte da chamada materialidade da comunicação desde a entrada do público e que, como tal, provoca um efeito de atmosfera favorável (potencial) a uma situação de partilha da história mais íntima. Mas a prática cênica oferece inúmeras experiências desse gênero, em que uma imagem, pensamento, imaginação “direcionada” nos coloca num estado que já é em si tingimento atmosférico, ou, com o auxílio da expressão tão precisa de Thibaud, no qual “o sensível faz contexto”. Talvez próximo a outra pergunta que fiz a Keu Apoema: “Essa instauração nesse momento é um momento interessante, os corpos

realmente são tomados...Você acha que isso, além da história, tem a ver com alguma coisa na maneira da inscrição da voz, do teu corpo?

Mas voltando a Ana Luísa Lacombe, a intenção é ir além desse ambiente, ou talvez, melhor dizendo, chegar a uma maior conexão com o público por meio dele. Seria o espaço tornado lugar um meio propício às conexões? E como se daria esse processo?

Penso no lugar na linha do que Marta Traquino, no seu livro *A Construção do Lugar na Arte Contemporânea*, aponta:

Na linguagem comum, espaço e lugar também diferem porque é ao segundo que se associam conotações de densidade particular e qualitativa, enquanto o primeiro desperta para um sentido mais abstrato, geométrico ou quantitativo. Dizemos por exemplo “este é o lugar onde nasci” e não “este é o espaço onde nasci”, ou, o “espaço exterior à minha casa” e não “o lugar exterior...”. [...] Na deslocação de carro por uma estrada, avistando uma paisagem como um monte descrevemo-la referindo como há “um” monte. Mas realizando uma caminhada, um percurso a pé pelo monte, e se o experienciamos com o nosso corpo, o percebemos com os cinco sentidos, já descrevemos a paisagem falando “daquele” monte. Provavelmente com a expressão “é um lugar maravilhoso” e não “um espaço”. A paisagem vivida torna-se lugar. (TRAQUINO, 2010, p.57).

Ao lugar, segundo a autora, “se associam conotações de densidade particular e qualitativa”. A essa densidade poderia facilmente estar também associada uma atmosfera particular, algo tecido em conjunto com memórias vividas ali ou com o que esse lugar evoca em nós. E a “paisagem vivida”, eu diria uma paisagem investida de afetos e memórias, não está distante da noção de espaço vivido, de Frémont. Ainda mais profundamente relacionado ao corpo, Leticia Teixeira de Pádua pontua que:

Sendo assim como fruto de nossa experiência, o lugar pode ter várias escalas, como acasa, o lar, uma cadeira especial, todos são lugares - eles são criados por todo o tipo de experiências (sensorial e perceptiva). O País também é lugar, criado mediante uma experiência abstrata e indireta do lugar. Até uma pessoa pode ser um lugar - o colo dos pais para um bebê (...). O que os lugares têm em comum? São centros de significados, repositórios de sentidos, concebidos

pela experiência. (PÁDUA, 2013. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8135/tde-09122013-114313/publico/2013\\_LeticiaCarolinaTeixeiraPadua\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8135/tde-09122013-114313/publico/2013_LeticiaCarolinaTeixeiraPadua_VCorr.pdf). Acesso em jun. de 2022)

A ideia de um “corpo lugar” é para mim muito concreta, em especial no caso da narração de histórias. Há o estabelecimento de uma marcante “localização inicial” em termos de investimento de energia corporal mais alinhado ou centrado no contato com o chão, no repouso dos efeitos de presença do corpo, algo como se oferecer como jardim para a experiência. Importante observar o quanto esses vetores corporais quando mobilizados por nós de uma maneira efetiva têm um efeito de espelhamento, um contágio imediato em relação aos outros corpos. Por isso a forma de se colocar, estar no espaço, de uma contadora ou contador com uma vasta experiência, promove imediatamente um efeito nos corpos que dele se aproximam. Embora a abordagem aqui esteja acentuada na direção do evento narrativo e seus narradores na atualidade, a pesquisadora Juliana Barboza Jardim traz uma importante fala sobre esses delicados e muito impactantes efeitos que podem ocorrer, em algumas situações, pela presença de um corpo narrador:

Nunca estivera em uma região de tradição exclusivamente oral. As práticas que venho delineando são diretamente influenciadas pela aliança entre o espanto e o encanto dos encontros com Sotigui ou, de algum modo, por eles mediados, nos seis estágios com ele, um estágio com seu filho, outro com seu sobrinho e nas duas viagens aos seus países de origem. Mas fui flechada e pungida também pela oportunidade de vê-lo em cena muitas vezes [...]. A força-calma de seus corpos (não de todos, bem dito, mas de muitos e muitos deles), a intensidade e leveza com que transitam do corpo cotidiano para o corpo teatral, a capacidade de se deslocarem entre o narrar e o fazer dentro do jogo – indo e vindo com muita liberdade –, sem perder nunca a conexão extremamente viva com a platéia e com tudo que rodeia a cena (ou a vida ao redor) sempre me impressionou. Recebo, ali, de seus corpos, o vínculo mais suave e intenso que jamais experimentei na complexidade entre o público e o privado, entre o íntimo e o declarado, entre a intimidade e a distância, entre presença

e sentido, entre o visível e o invisível, entre o sagrado e o cotidiano, entre o segredo e o exposto, e, enfim, entre o silêncio e a palavra. Sempre com espaço para o outro, qualquer outro. (JARDIM, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-161621/pt-br.php> . Acesso em mar. de 2025)

É impressionante a extrema ressonância que encontro nessa citação, na qual está tão bem descrito o processo vivido no evento narrativo, quando esse contato acontece com o melhor encaminhamento da narração. O título da tese de Juliana Jardim já sinaliza bem o caminho do que ela recolheu na sua estadia no território da África Ocidental, especificamente em Mali e em Burkina Faso, *Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)*. Quero destacar a menção que a autora faz à “força-calma dos seus corpos”. Para mim essa é, se não a mais pungente, uma das características marcantes de uma boa contadora ou contador de histórias, a calma “aterra” a contadora/contador ao mesmo tempo que oferece espaço para o outro, aproveitando para dar mais um destaque, “sempre com espaço para o outro, para qualquer outro”, podendo configurar desse modo o que eu chamei de “oferecer um jardim para a experiência”. Arrisco dizer que essa “força-calma” dos corpos produz em si como um dos efeitos possíveis a atmosfera desse jardim.

Talvez complementar a essa perspectiva, mas neste caso na direção do conceito de paisagem, a pesquisadora Karina Dias oferece uma linda contribuição, segundo ela:

A paisagem seria então uma maneira singular de ver no mesmo a diferença, seria o momento onde nos aproximamos do espaço e somos enlaçados, atravessados por ele. Ela é ponto de vista, ponto de contato. Essa experiência pode ser pensada como uma fissura, como um hiato que rompe com o tempo da rotina e instala o tempo de um certo ponto de vista, o tempo de uma certa vista. É como se a cada experiência da paisagem, o espaço cotidiano repentinamente ganhasse relevo e se elevasse aos nossos olhos. (DIAS, [s.d]. Disponível em: [https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina\\_dias.pdf](https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina_dias.pdf) . Acesso em mar. de 2023)

O “tempo de uma certa vista” é uma expressão preciosa, imagem que alia tempo e espaço, unificando essas duas experiências. Marcante é também a referência a um espaço envolvente (no sentido mais literal), algo pelo qual “somos enlaçados, atravessados”, uma certa qualidade da atmosfera está ligada a esse estar como um fazer parte do entorno. Essa qualidade tem relação com características atribuídas à noção de paisagem, principalmente no que se refere ao envolvimento e à relação do entorno e da disposição afetiva e subjetividade. Uma paisagem tornada lugar (pelo investimento afetivo, entre outros) seria uma possível “arquitetura de envolvimento” propícia para a escuta? Seria a relação entre a arquitetura, o lugar, e a paisagem relevante nesse contexto de um tingimento da atmosfera? Recorro a Ellen Y Tani:

Experimental a arquitetura assim, não como contenção, mas sim como “branco” ou “ruído branco”, ofusca seu status físico, deixando em vez disso sujeito e atmosfera, qualidades essenciais à arquitetura, mas muitas vezes não reconhecidas como parte dela. De maneiras como essas, a arte conceitual ofereceu uma plataforma teórica a partir da qual os artistas podiam avançar ideias enquanto mantinham o objeto em suspensão. A adoção do especulativo pela arte conceitual — no interesse de reestruturar o perceptual e na relação entre processo artístico e produto artístico — coincidiu com uma virada atmosférica mais ampla na filosofia, arquitetura, performance, música e artes visuais que adotaram preocupações fenomenológicas com a construção de significado por meio da experiência e do espaço corporificados. O filósofo alemão Gernot Böhme avançou esse desenvolvimento dentro da teoria estética, desafiando um modelo de estética enraizado no julgamento sobre a forma — o que constitui a coisa e a diferença de outra — e, em vez disso, voltando-se para os “êxtases das coisas” como uma forma de discernir como as coisas afetam o espaço (ou a zona ativada entre sujeito e objeto). “Na ontologia clássica das coisas”, ele escreve, “a forma de uma coisa é concebida como algo delimitador e envolvente, ou seja, como aquilo que envolve o volume da coisa para dentro e o delimita para fora. Mas a forma de uma coisa também é efetiva para fora. Ela irradia para o entorno, por assim dizer, tira a homogeneidade do espaço circundante e o preenche com tensões e sugestões de movimento”.

Com um mínimo de esforço podemos relacionar o que Böhme nos fala da forma com a antiga visão ocidental (de tradição judaico-cristã) sobre o corpo enquanto “receptáculo da alma”. Embora pareça uma ideia ultrapassada ainda se manifesta na dificuldade (cada vez menor, é fato) de entender o corpo como um feixe de forças, lugar de atravessamentos, devir, e contaminações dinâmicas. Importante notar a convergência que se apresenta, no caso, nas diferentes correntes de estudo em campos artísticos, filosóficos, estéticos, de arquitetura e de política.

Para além dos espaços ou lugares imaginários que a própria história pode sugerir aos ouvintes e a maior ou menor disposição e vontade de quem ouve e presença de aderir a essas descrições e visualizações propostas, a imagem da qual estou falando pode ser análoga ao que Denise Sant’Anna nos oferece no trecho em que escreve sobre moradias que ainda possuem locais como corredores e antessalas:

[...] os locais espaçosos não o seriam devido ao seu tamanho ou forma. Seriam espaços generosos porque não ambicionam guardar dentro deles apenas “o espaço”, deixando o tempo do lado de fora. São espaços-tempos que permitem a quem neles vive o contato com a densidade de experiências sensoriais [...]. (Sant’Anna, 2001, p. 51)

Na colocação da autora, a aliança entre espaço e tempo é manifestada em forma de densidade, ou, na perspectiva apresentada aqui, uma densidade que pode eventualmente ser a emergência, entre outros, de um efeito de atmosfera. Neste sentido a própria experiência transborda, “alargando” a percepção de uma vivência espaço-temporal. Para seguir esse caminho de reflexão é interessante lançar mão da ideia de espaço-tempo vivido ligado à instauração de um lugar para o acontecimento proposto no evento narrativo. Um lugar físico se estabelece, envolvendo simultaneamente lugares imaginários no

mesmo período vivido coletivamente. Faz lembrar o conceito cronotopo, de Mikhail Bakhtin, ainda que o autor localize o conceito nos estudos literários:

Bakhtin introduz esse conceito em sua obra 'The dialogic imagination' ([1975] 1988), no ensaio 'Forms of time and of the chronotope in the novel', definindo-o e revelando a origem do termo: "Nós daremos o nome de cronotopo (literalmente, "espaço-tempo") para a ligação intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. [...] O que conta para nós é o fato de que ele expressa a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como categoria formalmente constitutiva da literatura." (LUQUES, 2015 p.90. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpogl/article/view/9429/5754> . Acesso em mar. 2025)

A espacialização que o evento narrativo ativa vai no sentido, por um lado de aguçar a percepção do corpo enquanto presença no aqui agora espaço-temporal (ainda que em situação "pendular", como mencionado) e, por outro, na criação de um espaço outro, imaginado. Uma situação análoga à chamada "dupla imagem" em Peter Brook:

Quando Artaud se referiu aos vários duplos relacionados ao teatro, ele olhou para aspectos gerados por diferentes dimensões existenciais, da ética à metafísica. Apesar dos pontos de contato entre Brook e Artaud no que diz respeito à noção de duplo, tal como o papel exercido pela imaginação, Brook a percebeu de maneira mais específica, associando-a, na maioria das vezes, ao *modus operandi* do ator. De fato, a expressão "dupla imagem" foi frequentemente utilizada por Brook para descrever os processos de atuação. Quando entrevistado por Croyden, por exemplo, ele observou: "em qualquer forma de teatro em que o ator e o público compartilham o mesmo espaço, a possibilidade da dupla imagem emerge. A dupla imagem é aquele algo que sempre vem à tona através da atuação. Todos os jogos infantis são baseados nesta ideia. As crianças não esquecem que estão correndo em um *playground*, e ainda assim elas experienciam a dupla imagem através da qual elas se tornam ao mesmo tempo, piratas em um navio, ou gangsters em uma esquina. (BONFFITTO, 2009, p.148)

Nessa noção de duplo incluímos o tempo, que está imbricado inevitavelmente no processo narrativo e performativo. Ao introduzir o tempo tem-se a dimensão desse espaço-temporal que se instaura. Ainda que alterado o conceito inicial de espaço vivido com a inclusão do tempo, o conceito anterior continua sendo inspirador no sentido da espacialização do evento narrativo, para além da sua natural ocorrência no tempo. A propósito do tempo em relação à narrativa, Byung-Chul Han diz que: “A narração consiste em dar ao tempo um curso significativo, um começo e um fim” (HAN, 2023, p.62). Afinal, a ideia da narração como algo que acontece no tempo já é bem assentada, mas junto dela estabelecer a discussão sobre os modos de sua colocação/inscrição no espaço e amalgamar essa relação espaço-temporal pode ser importante para situar a experiência do evento e suas reverberações.

A relação espaço-temporal pode parecer à primeira vista algo que não difere especialmente do caso de outras manifestações artísticas da cena, mas há aqui o contexto em que a partilha entre performer e público em si está em relevo, o entre formado por espaço-tempo, presença, cumplicidade e partilha é extremamente dinâmico. Pessoalmente vivi com grande intensidade essa experiência. Acostumada inicialmente com uma relativa distância ou demarcação desta quando em situações de cena em espetáculos realizados em teatros, palcos, tive um primeiro efeito de estranhamento no espetáculo *Lembranças*, com a situação de um para um com o público e com grande proximidade física. Uma sintonia fina é buscada e esta vai além ou aquém da linguagem do dito ou do gesto é uma acomodação delicada num espaço físico que já é entre o espaço do nosso corpo e o espaço do outro. Relatei sobre essa experiência no capítulo *Do contar histórias em poéticas da intimidade*, do livro *Narrativas sobre o corpo: educação, arte e sociedade (2024)*:

A experiência cênica realizada com o projeto Lembranças (Portugal, 2008-2010), sob a direção da coreógrafa e pedagoga Madalena

Victorino, teve como proposta inicial uma situação de proximidade com o público, de um para um (posteriormente, em outras apresentações pon-tuais, essa proposta acontecia com, no máximo, cinco pessoas por vez, além do performer) em que era prevista uma partilha que evocasse uma lembrança. Este espetáculo, mesmo passados mais de dez anos, ainda produz em mim uma série de questionamentos. Um abalo positivo que alimentou uma curiosidade antiga e constante em relação à intimidade a partir desse “estreitamento” da relação cênica. Inicialmente, o projeto se chamava Intimíssimas, depois chegou-se ao título Lembranças. Bailarinos e atores faziam parte do espetáculo, uma produção da Culturgest de Lisboa, parte do complexo bancário Caixa Geral de Depósitos, que financiava o projeto. Não é incomum atrizes/performers encontrarem alguém do público em uma situação cotidiana fora do teatro (ou qualquer outro espaço onde tenha ocorrido o evento) e ouvir “acho que conheço você”, mas desta vez eu ouvi uma segunda frase, pronunciada com algum espanto e alguma hesitação: “é estranho, sinto que a conheço bem...”. Na sequência deste diálogo, chegamos finalmente ao espetáculo Lembranças, que tinha sido assistido por essa pessoa, algumas semanas antes daquele encontro casual. A relação de proximidade vivida por breves momentos marca uma intimidade que pode ser acolhida pela memória como de fato uma experiência e uma lembrança relacional de uma intensidade ou pregnância incomum. O espetáculo consistia em fragmentos de textos e/ou breves histórias, de cerca de cinco minutos cada, contada pelos performers (atores e bailarinos) com a presença de alguns objetos e/ou fotografias. O encontro era de uma proximidade física no limite, pensando nas classificações do antropólogo Edward Hall, sobre a distância pessoal (50 a 120 cm) e íntima (15 a 45 cm), podendo causar constrangimento, um senso de invasão de espaço íntimo e, eventualmente, um certo aconchego. É bastante delicado atuar nesse território. Tudo parece ser passível de quebrar de forma irreversível a boa continuidade do contato entre performer e audiência. (ERDTMANN in ROQUET, 2014, p.55, p.56)

Em tal contexto a vivência de um espaço-tempo em complicidade com o público é concreta e extrema. Essa licença para chegar tão perto, para enunciar a história de modo tão íntimo vai sendo conquistada aos poucos, passo a passo, sem garantias. Uma enorme responsabilidade na manutenção dessa continuidade guia cada pequeno movimento, mas guia também a própria respiração que modula essa

presença em estado de proximidade. Impossível não relacionar à esfera “atmo”, essa partilha do ar que existe entre as pessoas.

A Casa Tombada de São Paulo, de cujo núcleo educativo e artístico faço parte, organizou nos dias 16, 17 e 18 de outubro de 2024 na cidade de São Paulo, com a curadoria e organização geral de Giuliano Tierno de Siqueira, o *I Colóquio Internacional de Narração Artística. A intenção era discutir as dinâmicas das práticas narrativas nas cidades e suas interfaces com as tradições*. O evento foi realizado no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo. Com a adesão de programadores do Sesc e do público em geral, a ideia foi abrir conversa sobre questões fundamentais do campo e com isso aproximar as pessoas das práticas em narração artística a partir da partilha de profissionais brasileiros e estrangeiros. Foram três dias de debates abordando as seguintes linhas temáticas: especificidades da narração artística, relação entre a história e o lugar onde é narrada e a transformação e difusão de memórias nas práticas narrativas. A propósito da minha pesquisa em curso, fui convidada a integrar a mesa do segundo dia, intitulada *Topografias das práticas narrativas*. Em dado momento, já na parte de abertura para as perguntas do público, eu disse que no fundo existiriam, para mim, três “lugares”, que requerem um tipo de equalização (palavra que demonstra a influência da pesquisa sobre atmosfera). Esses lugares seriam: a história em si (evento narrado), o local físico onde se realiza o evento narrativo e um outro lugar subjetivo imaginado, onde, como comentou um dia a narradora de histórias Emilie Andrade, faz com que naquele momento de escuta estejamos “juntos em lugares separados”. Nesse último espaço cabe a noção de dupla imagem, trazida acima, e também a noção de que cada pessoa compõe uma paisagem imaginativa muito particular. A ideia da história narrada como um lugar ainda não tinha me ocorrido, mas naquele momento e ainda agora me faz muito sentido. É de fato um lugar por onde se passeia, percorremos (contadores e público) metaforicamente esse lugar, isso se o momento da narração oral cênica ou artística estiver funcionando razoavelmente bem.

Narrei uma história em setembro de 2024, no Festival Literário Internacional de Pomerode (*II Flipomerode*, SC), cerca de um mês antes do Colóquio. Foi uma experiência intensa, realizei 10 apresentações ao longo dos cinco dias do festival. Costumo apresentar uma composição de duas histórias, mas desta vez contei apenas uma, com duração de aproximadamente uma hora. Uma colega, tradutora de alemão me perguntou ao final de uma sessão, se eu não cansava de contar tantas vezes seguidas a mesma história, e o que me veio como resposta foi a imagem de um lugar, onde eu entro e passeio, a história sendo a mesma e o passeio como algo que nunca se repete. Pensando melhor agora, essa perspectiva faz parte de como eu me aproximo das histórias que quero contar, do trabalho de abordagem para a criação de repertório. Olho para as histórias e vejo um mapa (objeto que sempre me fascinou). Procuo entender os acontecimentos principais como locais concretos desse mapa ou labirinto, quero assim garantir uma criação em performance sempre renovada, modos sempre dinâmicos de narrar a mesma história. Algo que me garanta espaço livre para que eu possa crescer ao lado da história, ou talvez seja melhor dizer com ela, ao longo do tempo.

O que eu nomeei como “três lugares” só podem ocorrer plenamente quando o espaço físico não tem a sua atmosfera “negada”, como disse Ana Luísa Lacombe. Ela existirá inevitavelmente, sempre estará lá, mas ser uma atmosfera que joga a favor da narração é outra coisa, e é disso que Ana Luísa Lacombe fala. Naturalmente as três instâncias ocorrem em situação de simultaneidade. Mas não se trata aqui de um espaço físico único concreto (a não ser um deles), além disso, são lugares feitos de uma combinação de espaço e tempo, portanto há uma processualidade, uma instauração sem a qual pouco pode acontecer. E há muito que acontece com bem pouca chance de acontecer e conseqüentemente com pouca ou nenhuma pregnância posterior na memória sensível dos corpos presentes. O lugar físico onde ocorre o evento narrativo é composto (no sentido de composição) igualmente pelos corpos presentes e pela poiesis convival (DUBATTI, 2016) produzida em conjunto.



Imagem: arquivo institucional.

Pomerode, Flipomerode, 2024.



Imagem: arquivo institucional.

Pomerode, Flipomerode, 2024.

Assumir que a atmosfera, seja no sentido estético como no sentido climático, estará sempre presente define igualmente a ênfase no que pode eventualmente se destacar, se expandir, se contrair/adensar, nesse meio que é, em realidade, uma esfera “atmo”, presente como o ar que respiramos, como dito acima sobre o espaço-tempo partilhado no espetáculo *Lembranças*.

A título de organização dos processos sempre necessariamente imbricados, olhamos para partes componentes da materialidade da comunicação participante dessa instauração. Com esse fim, interessa observar ainda um movimento pertencente a uma esfera de influência estética do evento narrativo: a cumplicidade. No caso do encontro à volta dos contos, esse “lugar do encontro”, lugar físico definido para que ocorra a sessão de narração oral cênica ou artística, é um espaço potencialmente envolvente, em primeiro lugar porque implica uma participação conjunta. Falando de participação não me refiro a eventuais intervenções durante a narração (que em geral são bem vindas, se fruto do envolvimento na história), mas a configuração “aberta” do evento estabelece uma colocação dos corpos no espaço com relativa proximidade, há uma situação de convívio temporário em que movimentos e sons, são rapidamente identificados em sua origem, para citar um exemplo concreto. Quero com isso dizer que a sensação é de que os corpos são parte intrínseca da composição desse mesmo lugar. “Fazem o lugar”, não só o ocupam. E aqui considero surgir uma primeira camada de cumplicidade entre os presentes no evento narrativo.

Com a leitura recente da obra de Ana Pais, especificamente no seu *Discurso da Cumplicidade*, passei a entender a cumplicidade a partir de outras nuances de sentido. A autora parte do *Dicionário Etimológico* de José Pedro Machado (1959) para tecer relações entre cumplicidade e dramaturgia. Entre os três principais significados apontados por Machado, está a “ação comum”. Essa ação comum se manifesta tanto na composição do lugar como na criação de um lugar a partir da escuta do evento narrado, quando “estamos juntos em

lugares separados”. A obra artística é sempre em parte uma criação do público que a presencia. No evento narrativo esse dado de algo construído no coletivo, é bastante acentuado. A autora desenvolve o conceito:

De origem latina, ela é composta pela preposição cum (união, reciprocidade) e pela forma verbal plicare (dobrar, enrolar), significa a “ação conjunta de dobrar”, o que a aproxima perigosamente de termos vizinhos como complicado ou complexo. De facto, a raiz é a mesma e em todos permanece a ideia de tortuosidade, de dificuldade. Essa dificuldade prende-se com a própria ação que as predica: dobrar ou enrolar é moldar o espaço que determinado objeto ocupa (como um tecido ou uma peça de roupa), tornando-o, para além disso, apenas parcialmente visível. Ora, o domínio em que penetramos é o de um complicado mundo de dobras, de pregas, de novelos, de um universo cuja totalidade não é perceptível a olho nu. (PAIS, 2004, p.75)

Um “mundo de dobras” no qual existem relações que se alternam entre visibilidade e invisibilidade nessa “ação comum”, parece uma descrição frutífera para compor uma imagem mais próxima da cena aberta do evento narrativo. A cumplicidade nesse caso pode configurar um fator de convergência, uma vez que o dado relacional está em relevo na ação comum. Essa convergência é constituinte da instauração do lugar, bem como os aspectos já pontuados.

A ênfase na questão da convergência procura se aproximar do tom que se estabelece potencialmente nessa “esfera respirada em conjunto” no momento da partilha e ação comum com relação à história que é trazida pela contadora ou contador de histórias.

Tomei contato recentemente com a obra de Stefano Corbo, *Entre esferas y atmosferas. La arquitectura como interfaz*, e ele ressalta um fato muito interessante sobre a atmosfera enquanto tonalidade afetiva ou emotiva:

Se fala em tonalidade emotiva tanto do estado de ânimo humano como de uma paisagem ou de um espaço interno fechado: as duas coisas são dois aspectos de uma única tendência. A mesma tonalidade emotiva não é nada subjetiva no homem e nada objetiva no seu

entorno, mas têm mais a ver com o homem em sua unidade com o meio ambiente. (CORBO, 2024, p. 48)

A partir dessa citação voltamos ao tema do envolvimento, sempre estaremos no contexto do evento narrativo no “entre” relacional na qual atuam um conjunto de forças. Desse modo a atenção da pesquisa incide exatamente sobre o que acontece nesse lugar, que poderia ser um quarto lugar, não fosse o fato de nunca se estabilizar, e, portanto ser menos um lugar do que uma zona de contágios e conexões. Essa zona, bem próxima ao *plano de movimento* de José Gil, tem um papel fundamental na instauração da atmosfera da esfera-lugar habitada temporariamente.

Há ainda uma cumplicidade tácita entre os corpos, que se dá quase que por efeito de contágio, do qual falei apoiada em alguns autores, no capítulo Passagens. Os movimentos se perpetuam em ondas, como os músculos do nosso corpo que por vezes são ativados quando assistimos a um espetáculo de dança.

Anterior a essa cumplicidade, ou melhor dizendo, parte dela, possivelmente a parte do “implícito” que a constitui será a intimidade e convivência com a história a ser narrada. Parte dela porque esse envolvimento transborda, se espalha, contagia... Uma coisa muito especial na prática da narração é que há uma escolha (outra dobra) muito consciente dos repertórios, a busca é por algo que nos move, nos atravessa, nos ensina, nos inquieta, nos diz muito.

Com esse atravessamento produzido pela história já emerge o tom da própria performance. Algo que elaborei como pergunta para a Simone Grande: “Cada história tem um tom, você pensa em como ela te deixa, te prepara?” (ANEXO I). E para Ana Luisa Lacombe, de outro modo: “Você diz que há histórias com mais silêncios, outras com menos, como você identifica isso?” (ANEXO I).

Por fim, há um espectro mais amplo dessa ação comum que a cumplicidade proporciona, quando uma sessão de narração de histórias é partilhada por duas ou mais contadoras ou contadores. Vivi essa experiência algumas vezes e foram momentos tanto mais intensos e agradáveis quanto o nível de cumplicidade com a contadora ou

contador parceiros. Destaco as parcerias, com Stefanie Kastner, Julia Klein e Yohana Ciotti. Essa cumplicidade entre os pares é capaz de influenciar o nível de atenção e de escuta do público favoravelmente. Como uma situação de contágio tácito.



Imagens: arquivo institucional do *Boca do Céu*.



Imagens: arquivo institucional do *Boca do Céu*.

Itaú Cultural, Encontro Internacional de Contadores de Histórias *Boca do Céu*, São Paulo, 2016.



Imagens: Gabriel Bazt.

Teias de Ananse, espetáculo narrativo *A Janela e o Espelho*, Joinville, 2025.



Imagens: Gabriel Bazt.

Teias de Ananse, espetáculo narrativo *A Janela e o Espelho*, Joinville, 2025.



## 2.3 História, atmosfera e imaginação

*Testemunha dos sonhos, o contador transcreve a imaginação e, para ele, não existe apenas um mundo.*

Fábio Henrique Nunes



Imagem: arquivo pessoal

Arquivo pessoal. A Casa Tombada, São Paulo, 2015. Sábado em Casa (narração de histórias para adultos).

Entender para onde uma história nos pode levar sugere mais uma vez a escuta de uma narração como algo análogo ao ato de viajar. São inúmeras as referências nesse sentido, e não é pouco frequente ouvir comentários como “viajei com a história”, “eu estava longe, segui com a história”, entre outros semelhantes. Esse outro lugar, para onde vamos sem sair do lugar, depende do quão intensamente a história foi apresentada, conduzida, visualizada pela contadora ou contador de histórias, em cumplicidade com o público ouvinte. Por outro lado, depende da capacidade de viajar ou de se colocar em viagem, de imaginar a partir do narrado, de uma entrega (na proteção da cena/Skéne) para uma

imersão por parte de quem escuta, de acompanhar a história. São sábias as palavras da contadora de histórias Stéphanie Bénêteau, na entrevista que deu ao Michel Vaïs no artigo intitulado *Conter ou donner un show* (“Contar ou dar um show”):

Todas as artes tomam emprestado umas das outras. É então evidente que o conto pega emprestado da música, do teatro, e possivelmente da dança. Cada arte tem, no entanto, a sua especificidade e a do conto é o lugar em que ele acontece. O teatro acontece na cena; os atores encarnam personagens, tem iluminação, figurinos, objetos; [...] O conto acontece na imaginação do público ouvinte, o que é muito específico. O contador de histórias sugere personagens, cenários, objetos, mas somos nós que criamos. Nenhuma representação pode ser recriada de forma tão espetacular quanto a nossa imaginação pode fazer. [...] O conto proporciona essa magia. Quando se encarna os personagens com muita presença na cena, o perigo é o de bloquear o processo imaginário específico do conto. (BÉNÉTEAU in VAÏS, 2009. Revista Jeu, nº131, p.87. <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2009-n131-jeu1117180/1277ac/> . Acesso em out. de 2024)<sup>3</sup>

Essa visão sobre o “equilíbrio” entre uma presença em cena que não bloqueie a criação conjunta de imagens é muito importante. Na minha experiência como narradora esse é um grande tema para mim. Estendo essa atenção/escuta também na minha prática como mediadora de leitura. A busca de uma presença mais sutil, que oferece um suporte visual, mas que não impede o fluxo de criação de imagens é um aspecto muito delicado e pouco aprofundado dentro do campo da

---

3 “Tous les arts empruntent les aux autres. Il est donc évident que le conte emprunte à la musique, au théâtre, voire a la danse. Chaque art a cependant sa spécificité et celle du conte est l’endroit où il se passe. Le théâtre se passe sur une scène; les commédiants incarnent des personnages il y a un éclairage, des costumes, des objets; [...] Le conte se passe dans l’imaginaire de l’auditorie, cest qui es très spécifique. Les conteur suggère les personnages, des décors, des objets, mais cest nous qui les créons. Aucune représentation ne peut recréer de façon aussi spectaculaire se que notre imaginaire peut faire. [...] Le conte offre cette magie. Lorsqu’on commense à utiliser les outils du théâtre, qu’on incarne les personnages avec beaucoup de présence sur la scène, le danger est de bloquer les processus imaginaire spécifique ou conte.” Tradução de Raphael Moreau.

narração de histórias, possivelmente pela dificuldade em identificar a sutileza desse processo. Nesse delicado equilíbrio a atmosfera específica pode ter um papel muito importante. Digo isso porque exatamente por ser um elo entre essas duas instâncias, a atmosfera pode promover uma passagem entre os dois “lugares”, uma passagem mantida como caminho, diluição de fronteira.

O fluxo imagético depende também do que a própria história suscita com o seu enredo, os acontecimentos específicos que descreve, o conjunto de imagens que as palavras, gestos, sonoridades, movimentos que a história inspira aos narradores. A propósito disso, em março de 2018 apresentei na programação do Itaú Cultural em São Paulo uma sessão de contos para famílias e público em geral que chamei de *Contos para Navegar em Terra Firme*, e nesse título estão, curiosamente, a viagem e a permanência. No caso de uma viagem (sonho acordado) que implica a criação de imagens enquanto se escuta uma história é bem compreensível que sejam necessários simultaneamente a permanência e o movimento da viagem.

Impossível deixar de fora a atmosfera, não só dos espaços, das coisas e pessoas “em suas constelações”, como diria Böhme, mas também das histórias (eventos narrados). Quem nunca leu ou ouviu uma história e ficou com as sensações, imagens, atmosferas que absorveu por um tempo, revisitando aquele conteúdo imagético, percorrendo mentalmente trechos da história? Recentemente abordei o tema da atmosfera na literatura, num módulo que ministrei online dentro de um curso chamado *A Escrita Expandida* (pela plataforma f508.art). O módulo se chamou *Atmosfera e Literatura – a paisagem tangível*. Essa foi uma aventura próxima de uma viagem literária, coletando referências de autores em trechos literários nos quais se estabelecia um forte sentido de atmosfera. Das muitas conversas com os alunos durante os encontros síncronos incluí um precioso comentário de Lígia Gonçalves Diniz, em que ela fala do tema e cita Gumbrecht numa passagem relevante para o nosso caminho:

Todos os elementos do texto podem contribuir para a produção de atmosferas e climas, e isso significa que obras ricas em Stimmung não precisam ser primariamente – e, claro, não exclusivamente – descritivas em si”. Gumbrecht deixa claro que vai além do aspecto material do livro ou do texto rumo a algo que oferece para além de sua superfície concreta (ou sonora, no caso da prosódia), isto é, a possibilidade de “presentificar” atmosferas e climas passados, ausentes ou alheios a partir de uma leitura concentrada em “descobrir fontes de energia” e “se entregar a elas afetiva e corporalmente”, abrindo espaço para que se manifestem. O papel da imaginação no processo de presentificação oferecido, de um lado pela tessitura, e de outro pela leitura da trama. (DINIZ, 2020, p.150)

Temos como falar em equivalência quando da escuta de uma história no evento narrativo? No mesmo ponto por exemplo, estão, nas duas situações, a mencionada entrega, “afetiva e corporalmente”, e também uma presentificação de atmosferas e climas a partir do conteúdo ficcional. Claro que essa presentificação tem, no caso do evento narrativo, mais recursos visuais e sonoros advindos da palavra viva na performance da contadora ou contador de histórias. Mas mesmo assim, seguem os efeitos desse contato com a história, seja lida ou ouvida/vista. Importa a reverberação que provoca efeitos de presença, e sobre isso Lígia Diniz escreve:

Observa-se, na leitura literária, um duplo movimento de disparos: da superfície discursiva disparam-se imagens, e estas produzem efeitos de presença. Com isso, essas imagens, alimentadas por seus efeitos de presença, retornam ao domínio do logos, para compor a trajetória de sentido da leitura. Uma parte dos efeitos, porém, por sua intensidade e por sua volatilidade, produz excedentes de vida que não se convertem em sentido e não são objetivamente comunicáveis – existem como eventos, e como eventos nos fixam no mundo. (DINIZ, 2020, p.160)

O percurso é muito coerente e com grandes semelhanças ao vivenciado no evento narrativo. A parte contrastante é a que se refere ao evento como experiência coletiva, e não individual, como costuma a ser em muitos casos a leitura literária.

Penso nesses momentos de “excedente de vida” como aqueles que nos obrigam a levantar os olhos no meio de uma leitura, sentindo que ficamos sem “espaço” suficiente na página para tudo que está acontecendo conosco. Acredito que algo semelhante ocorra quando narro e sinto que, de repente, um adulto ou uma criança simplesmente se evadem, o olhar parece opaco, não por excesso de fixação na história que eu estou contando, mas exatamente porque em algum ponto da história, uma imagem, uma palavra ou uma ideia, fez um convite para a criação de um filme próprio, com uma ligação tão íntima com desejos, medos, anseios, que foi irresistível ir embora em direção a esse outro lugar. No caso de crianças, presenciei várias vezes uma reação de repreensão por parte de professores nesses momentos, “não está participando”, “não prestou atenção”, e em geral isso vem seguido de algo ainda mais cruel, uma espécie de teste abominável, com perguntas que comprovam a ausência e “chancelam” as críticas, “quantos animais entraram naquela casa?”, “qual era o nome da menina?”, seguido de “ah, viu...?”. Sempre (até hoje) me lanço na defesa enfática da criança, dizendo que de forma geral é um dos melhores efeitos que uma narração de histórias pode ter, levar o ouvinte em viagem para outros lugares, cenários, lembranças, emoções. Normalmente a minha atitude é lida como um simples gesto de proteção da criança que foi repreendida, mas não é, acredito muito nisso, que a fruição se apresenta de muitas formas.

Por falar em filme, ou, como eu disse, a “criação de um filme próprio”, Wim Wenders, um diretor de cinema que começou a filmar, segundo ele, sem a intenção de contar histórias, percebeu logo que procuramos naturalmente nas imagens uma narrativa:

As minhas histórias começam sempre com imagens. Quando comecei a rodar o meu primeiro filme, interessavam-me exclusivamente “retratos paisagísticos”. [...] Tive assim, pela primeira vez, que me confrontar criticamente, com a ordenação dos planos, com uma dramaturgia. A minha ideia inocente de colocar uma série de imagens fílmicas, de planos fixos atrás uns dos outros sem “ordenação”,

desvanecera-se. No filme, o contexto criado pela montagem, que era apenas uma ordenação destas imagens – o seu seguimento ou combinação numa sequência – , era o primeiro passo para a narração. As pessoas veriam logo uma relação mais rebuscada entre as imagens enquanto intenção para contar alguma coisa. E, contudo, esta não era a minha intenção. Eu queria pura e simplesmente combinar Tempo e Espaço; contudo, a partir daquele instante, tinha de contar uma história. (WENDERS, 2010, p. 82, 83)

Diante do espanto de Wim Wenders encontramos entretanto essa necessidade tão humana de imaginar histórias, a partir de poucos detalhes se vai tecendo uma sequência de acontecimentos. Hannah Arendt escreve, em uma carta para Mary MacCarthy:

Você deveria escrever sobre o que leva as pessoas a desejar uma história. A desejar a narrativa de histórias. [...] Sem acontecimentos parecemos incapazes de viver; a vida se torna um fluxo indiferente e passamos a distinguir com dificuldade um dia do outro. A própria vida é cheia de histórias. (ARENDR in CAVARERO, 2025, p.154)

Em muitas das minhas narrações crio imagens com a palavra e com a movimentação do corpo, procuro que nessa dança entre palavra e imagens haja espaço para essas relações, a criação de um filme... Confio nesse impulso narrativo, mesmo (ou principalmente) quando o movimento é dançado, mais sugestivo do que ilustrativo. Me interessa provocar que a relação seja feita por quem presencia.

Se há uma “viagem” que o evento narrativo propicia é por ele possuir uma marca, por mais borrada que seja essa fronteira, de uma passagem para uma situação extracotidiana. Isso se dá em potencial acordo tácito, estabelecido em cumplicidade entre todos os presentes. No que toca à atmosfera podemos pensar em algo semelhante, afinal, percebemos em alguns momentos a atmosfera como algo destacado, ressaltado, e isso é comum no caso da prática artística. Por essa razão será preciso pensar na diferença que é percebida entre uma atmosfera que está sempre lá (o que é fato, no campo climático e no campo estético) e outra que “se apresenta”, se destaca. Nesse ponto recorro a Andreas Rauh que escreveu um livro chamado *Die*

## *Besondere Atmosphäre* (As Atmosferas Específicas), ainda sem tradução no Brasil:

Apesar das atmosferas estarem sempre disponíveis ‘sempre e por toda a parte’ e caracterizarem o ‘aqui e agora’ são frequentemente tão sutis ou cotidianas que não são percebidas como algo distinto. A partir das qualidades do entorno, sejam naturais ou criadas pode emergir uma atmosfera súbita: uma percepção da atmosfera do aqui e agora que emerge subitamente no sentido da experiência do contraste ou no sentido do esclarecimento quanto a experiência da ingressão. Para o destaque frente ao prisma das outras atmosferas será introduzido o termo atmosfera específica, para designar uma atmosfera repentina.<sup>4</sup> (RAUH, 2012, p.158)

Essa diferença introduzida pelo autor quanto à percepção repentina de uma mudança na percepção da atmosfera e por isso mesmo uma maior consciência de algo que normalmente não se destaca oferece uma ponte mais firme com relação à experiência estética. O que chamamos de situação extracotidiana instaurada por uma performance artística se localiza nesse território, percebe-se ali imediatamente uma diferença no trato dos materiais tempo e espaço. É menos uma outra situação espaço-temporal do que uma diferença em como a performance lida com esses elementos. De forma análoga é uma diferença em como se lida com essas relações entre corpo, espaço, tempo, vocalidade, história, que determinam a percepção do evento narrativo como acontecimento destacado de outras atividades cotidianas. Venho me perguntando se a atmosfera não é também um desses elementos, constituindo, portanto, no caso da denominação de Andreas Rauh, uma atmosfera específica que é criada quando da narração de uma

---

4 “Obwohl Atmosphären ‘Immer und Überall’ vorhanden sind und das ‘Hier und Jetzt’ prägen, sind sie oft só subtil oder alltäglich, dass sie nicht eigens wahrgenommen werden. Durch bestimmte natürliche wie gestaltete Umgebungsqualitäten kann jedoch die Atmosphäre ‘Auf Einmal’ auffällig und spezifisch wahrgenommen werden: eine Wahrnehmung der Atmosphäre des ‘Hier und Jetzt’, die sich im Sinne der Diskrepanzerfahrung plötzlich ergibt, oder im Sinne der Ingressionserfahrung herandämmert.” Tradução da autora.

história e que se espacializa a partir do “corpo narrador”, sua presença, vocalidade e pela forma com que ele se conecta com as qualidades de escuta dos presentes, com o nível de cumplicidade e como ele dança o espaço-tempo vivido naquela duração limitada.

Ainda na direção dessas movências da atmosfera vividas coletivamente a partir de uma ativação contrastante de algum modo em relação ao nosso dia a dia, volto a Rauh:

Pelo fato da atmosfera se alterar constantemente como uma nuvem, consoante o seu entorno e o seu estado e porque as atmosferas, no plural, coexistem, se sobrepõem e se imbricam umas nas outras, se fala sobre uma atmosfera unicamente quando essa se diferenciou das atmosferas predominantes ‘sempre e por toda a parte’, tornando-se uma atmosfera específica. Com a ‘experiência da ingressão’ tornou-se superado um contraste inicial através da imersão em uma determinada atmosfera, exatamente com a ‘experiência da diferença’ da percepção do contraste permanente de uma disposição afetiva espacial e uma disposição afetiva subjetiva. [...] Ao adentrar um local no qual uma impressão atmosférica se aprofunda, uma atmosfera específica será percebida, o seu grau de intensidade deste modo aumentou e o caráter atmosférico se faz evidente somente após uma longa habitação nessa atmosfera. Uma *experiência de ingressão* é portanto a experiência de uma atmosfera que nos atrai cada vez mais profundamente. [...] Essa forma de experiência de ingressão que se dá pela escalada de sua intensidade e portanto após um período de tempo pertence também à variante que deve ser denominada como experiência de consonância, à qual somos atraídos e logo percebemos uma sintonia entre a disposição afetiva do lugar e a nossa própria. (RAUH, 2020, p. 163)<sup>5</sup>

- 
- 5 “Weil sich die Atmosphäre im singular wie eine Wolke beständig mit dem Bezug von Umgebung und Befinden ändert, beziehungsweise weil die Atmosphäre im Plural beständig aneinandergrenzen, sich überlappen und ineinander übergehen, spricht man von einer Atmosphäre erst dann, wenn sie sich von den Immer und überall herrschenden Atmosphären anhebt, sie zu besondere Atmosphäre geworden ist. Mit ‘Ingressionserfahrung’ wurde die Überwindung eines anfänglichen Stimmungskontrastes durch Eintauchen in eine Atmosphäre bezeichnet, mit ‘Diskrepanzerfahrung’ der spürbare bleibende Kontrast einer Räumlicher Stimmung zur persönlichen Stimmung. [...] Eine *Ingressionserfahrung* ist damit die Erfahrung einer Atmosphäre, in die mann immer tiefer hineingeraten ist. [...] Zu dieser Form der Ingressionserfahrung, bei der sich die Atmosphäre durch steigende Intensität und

Pensamos a prática cênica como uma situação de equilíbrio nunca garantido, portanto vivo, mas essa bela transição descrita pelo autor entre a entrada em uma atmosfera que repentinamente se diferencia do todo até uma paulatina passagem para uma consonância com a atmosfera que foi produzida a ponto de se sintonizar por alguns momentos a disposição afetiva (*Stimmung*) pessoal e do lugar, e eu incluiria a atmosfera convocada pela história narrada, é profunda e inspiradora.

Tomei contato recente com um autor que pensa a relação entre imaginário e atmosfera, o pesquisador Erick Felinto. Ele faz essa investigação e no âmbito do evento narrativo essa é uma relação fundamental a ser feita, é nesse “mar”, formado por história-presença-atmosfera-cumplicidade-imaginação que encontramos navegabilidade. Segundo ele:

O movimento que procuro mapear neste trabalho traduz-se, pois, na passagem de um foco na racionalidade e no sentido para o afetivo e material. Vale advertir, porém, que “material” não tem aqui o significado de algo necessariamente sólido ou palpável. Em um poema, por exemplo, a “matéria fônica” não pode ser tocada, mas pode ser sentida, inclusive corporalmente. De fato, tanto o imaginário como a atmosfera constituem domínios que o senso comum classificaria como imateriais. Todavia, é numa profunda relação com diversos tipos de materialidade, palpável ou impalpável, que essas realidades se constituem. Tanto a atmosfera como o imaginário operam em relação vital com o espaço e o corpo – e já aí se encontra um elemento inicial que permite aproximá-los. [...] Na realidade, atmosferas e imaginários dão a impressão de “situar-se” em uma espécie de entrelugar, no ténue intervalo entre sujeito e objeto, corpo e mundo, organismo e meio ambiente. (FELINTO in FELINTO e FERNANDES, 2024, p.13, p.14)

A colocação do autor é muito precisa, no caso de uma história narrada, a atmosfera e o imaginário fazem parte da urdidura formada

---

also erst nach eigene Zeit zeigt, gehört die Variante, die als ‘Konsonanzverfahren’ bezeichnet werden soll, bei der man in die Atmosphäre hineingerät und gleich einen Gleichklang der Raumstimmung mit der eigenen Stimmung bemerkt.” Tradução da autora.

durante a escuta sensível do evento narrativo. Ele também menciona o *entrelugar*, ambiguidade que retorna com relação à perceptível tensão entre material/imaterial que acompanha tanto o tema da atmosfera como o do imaginário.

Insisto no dado processual, há um tempo (duração) para o repouso, há um tempo para que se configure uma visualização a partir da sugestão que vem da história narrada, da vocalidade, dos gestos, ações, da performance da contadora ou contador de histórias. Essa é a ponte que liga a instauração de um espaço-tempo vivido que acolhe ou dá lugar para que se possa “habitar a escuta” e operar a imaginação. Imaginação essa que está intrinsecamente envolvida no evento e, de certo modo, intuo, apoiada pela atmosfera. Gaston Bachelard fala sobre a duração implicada no devaneio, penso que essa ideia contribui para essa reflexão: “É o devaneio que dá o tempo de realizar essa composição estética. Ele cerca o real de uma luz suficiente para que o enfoque seja amplo. Os fotógrafos de gênio sabem dar duração aos seus instantâneos, mais exatamente uma *duração de devaneio*. O poeta faz o mesmo” (BACHELARD, 1988, p. 115). Guardada a devida distância, uma vez que o autor não se refere exatamente ao nosso tema, ainda assim penso identificar, ao menos na minha experiência como narradora de histórias, uma proximidade com essa *duração de devaneio*.

Quando eu conto histórias, com maior ou menor movimento corporal visível (a dança sempre está lá, ainda que o movimento ocorra sutilmente em mim), penso muito no tempo de “chegada” das imagens (para o “filme”) que eu sugiro na performance, esse tempo para a composição mental, que utiliza referenciais subjetivos, lembranças, vivências, mas também anterior a isso o tempo de estabilização das imagens contidas nas descrições, nas ações corporais. Noto que uma ansiedade nesse sentido (por parte de quem conta) pode borrar inúmeras vezes essa composição individual do público que perde uma parte especialmente importante da cocriação, a ação conjunta que caracteriza a cumplicidade, como nos

relembra Ana Pais. Estar atento a esse tempo que requer criar as suas próprias imagens sobre o que se escuta é parte da delicadeza de narrar histórias, faz diferença na qualidade de envolvimento e do evento narrativo como um todo. A visualização intrínseca quando da ativação da imaginação por parte do público ao ouvir a história é além de cocriação, um suporte para a memória, que permite o passeio pelo fio da história. Esse elo entre o narrado e o imaginado parece ser fundamental, pois “no fim das contas, o que parece ser necessário para lidar com atmosferas e imaginários, componentes vitais dos processos comunicacionais, é imaginar” (FELINTO in FELINTO e FERNANDES, 2024, p.32).



III Espessura

O que vive  
incomoda de vida  
o silêncio, o sono, o corpo  
que sonhou cortar-se  
roupa de nuvens.  
O que vive choca,  
tem dentes, arestas, é espesso.

João Cabral de Melo Neto

## 3.1 Vocalidade e ressonância

*Através de suas vozes, as pessoas e as coisas estão presentes, eles sentem o espaço e criam individualmente e em conjunto uma atmosfera, a presença compartilhada.*

Gernot Böhme

A voz é o principal meio na instauração, convite, condução, modulação, cocriação no contexto do evento narrativo. Foco em que se dá, segundo a minha percepção, uma espessura do evento narrativo. Existem naturalmente inúmeras abordagens possíveis sobre o tema da voz. A meu ver, a abordagem que favorece ao meu ver o estudo no sentido do campo da atmosfera nesse contexto é a abordagem da voz enquanto vocalidade. Concordo com Paul Zumthor quando ele frisa que:

A tarefa ideal do medievalista seria convencer-se dos valores incomparáveis da voz; sensibilizar sua atenção para isso; melhor dizendo, vivê-los, pois só existem ao vivo, independentemente dos conceitos nos quais amiúde somos levados a aprisioná-los. Nosso estudo deveria tirar sua inspiração e seu dinamismo da consideração dessa beleza interior da voz humana, "tomada o mais perto da sua fonte", como dizia Paul Valéry. Essa beleza pode, é verdade, conceber-se como particular, própria ao indivíduo emissor do som vocal [...]. Mas é concebida, também, como histórica e social naquilo que une os seres e, pelo uso que fazemos dela, modula a cultura comum. No texto pronunciado, não só pelo fato de sê-lo, atuam pulsões [...] . É por isso que à palavra oralidade prefiro vocalidade. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora de linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente mas não a única nem a mais vital. (ZUMTHOR, 1993, p.20, 21)

Dentro do largo espectro da vocalidade, escolho duas questões que me parecem incontornáveis, a questão da inscrição da voz no espaço e a de uma possível composição. Entendendo a inscrição como um corpo em si expandido a partir do emissor em direção à espacialidade ao seu redor e em direção ao outro e o de composição enquanto percepção das modulações dinâmicas da voz e a capacidade de resposta contínua por parte da contadora ou contador de histórias em escuta profunda e sensível. Sendo esse expandir-se, no caso da inscrição, não no sentido de evasão e sim de intensificação, pois ao mesmo tempo que se inscreve no espaço intensifica na mesma medida a presença do corpo de quem emite a voz.

No que se refere às experimentações formativas à volta da voz em cena, fui muito influenciada pelo acesso nas universidades (UFRGS, UNL) aos cursos de Antropologia Teatral (ISTA,1997), às pesquisas, nessa mesma linha, do LUME (Campinas) e pelo contato com Yoshi Oida. Especificamente ligado à narração de história, preciso destacar a experiência de troca sobre esse assunto que tive com a narradora Geneviève Marier em São Paulo durante uma edição do Festival *Boca do Céu*. Assim sendo, não é estranho pensar na ênfase que dou na espacialidade da voz, vocalidade, corpovoz, etc. As influências foram marcantes (como não poderiam deixar de ser) e estão inscritas no meu corpo em experiências práticas ligadas à voz. Agradeço profundamente o privilégio do contato com esses preciosos referenciais. Não cabe citar em detalhes cada uma dessas experiências, mas não posso deixar de ressaltar ao menos duas que dialogam diretamente com o que estou tratando aqui.

Em primeiro lugar o curso em Lisboa com Yoshi Oida foi um mergulho em uma abordagem muito diferente da ocidental no que se refere ao corpovoz. No primeiro encontro já fomos confrontados com percepções que mostram a herança que arrastamos da distância em relação ao corpo. Ao nos apresentarmos, falamos (muitos do grupo) que fazíamos “teatro físico”, ao que Yoshi Oida respondeu com uma excelente pergunta: “É possível fazer teatro sem o corpo?”. O começo prometia... Trabalhamos a voz do corpo todo, das pequenas

às grandes ressonâncias, as vogais, e principalmente, sem fissuras entre corpo, respiração, ação e voz. Quando eu disse que tinha feito dança com Elsa Wolliaston em Berlim (ela trabalhou com Yoshi Oida e Peter Brook em Paris) ele pediu para que eu conduzisse o aquecimento do grupo com base nos movimentos das aulas com Elsa. Fiquei emocionada, não só pelo marco que foi para mim ter estudado dança com ela, mas por ele trazer a dança para perto da formação, o corpo ativo e pulsante, sem o qual não há comunicação em cena.

No seu livro *O Ator Invisível*, fica explícita uma ideia sobre a voz que ainda vibra em mim e que, de uma certa forma, relaciono com o que chamo de espessura, Yoshi Oida escreve:

Perceberemos que a qualidade de cada som pede uma forma específica, que é diferente das outras. As formas que os sons produzem irão variar de pessoa para pessoa. Não há uma forma padronizada, e a resposta de cada um aos sons será pessoal e única. Cada som/forma será *sentido* diferentemente dentro de nós. Quando *sentir*, estou me referindo à *sensação do corpo*, e não simplesmente à emoção. Toda sonoridade que é emitida tem seu sabor próprio e distinto, e esse sabor não é o mesmo que emoção ou psicologia. É o eco interno do que o corpo está fazendo, o sabor interior também muda. [...] Precisamos saborear a qualidade do som através dos músculos do corpo e através do eco das emoções. (OIDA, 2001, p.142)

As ressalvas de Yoshi Oida sobre o sentir como ligado ao corpóreo e não (tendência ocidental) necessariamente à emoção ou à psicologia são significativas e estou plenamente de acordo com essa linha de pensamento. Mas queria me concentrar na expressão “sabor”, usada por ele. Segundo Yoshi Oida o sabor “é o eco interno do que o corpo está fazendo”, é possível observar como corpo, ação e voz estão unidos no mesmo ato expressivo. Pensando no elo que a palavra *Stimmung* carrega consigo, entre “atmosferas” interna e externa, vejo uma relação estreita com essa imagem de Yoshi Oida, embora talvez a ênfase esteja colocada num sentido inverso, em que uma disposição afetiva interna “ecoa” reverberando de maneira a imbricar-se com um tom externo

(atmosfera). De qualquer modo é novamente sobre passagens e a sua possível fluidez inter-relacional que estamos falando.

O sabor, pensando nos exercícios práticos do curso que fiz com ele, traz uma dinâmica corporal viva e movente com relação a voz, um corpo de voz, e porque não dizer, uma espessura vocal.



Imagem: arquivo pessoal.

Curso com Yoshi Oida, Lisboa, 2010 – Org. Prof. Dr. Paulo Filipe Monteiro -Universidade Nova de Lisboa (UNL).

A contadora de histórias Geneviève Marier, por ocasião da sua estadia em São Paulo para ministrar cursos, narrar e partilhar experiências no campo do evento narrativo, conversou comigo durante um deslocamento de carro pela cidade. Eu tinha recebido um convite do festival de narração (*Feuerspuren*) na cidade de Bremen, na Alemanha, e seria a primeira vez que eu iria narrar em alemão. Sou fluente no idioma, mas a ideia de contar histórias em alemão estava me apavorando. Ela pediu que eu contasse um trecho da história escolhida em português e depois repetisse o mesmo trecho em alemão. Quando eu comecei a contar em alemão ela me interrompeu e disse que eu não estava deixando ressoar em mim as palavras em alemão, que eu não estava saboreando as sonoridades das palavras (não sei se essas foram as palavras exatas, mas de

qualquer modo foi algo muito próximo disso) como fazia em português. Repeti o trecho em alemão concentrada em sentir melhor os sons das palavras, deixar “ressoar em mim”, notei imediatamente a diferença na qualidade sonora da minha narração. Esse momento mudou muita coisa em mim, ela fez um comentário tão preciso que surtiu um efeito imediato, e como efeito secundário, importantíssimo um aumento da minha auto-confiança no sentido de como seria contar em alemão. Depois dessa participação fui convidada novamente para o mesmo festival no ano seguinte e comecei a contar histórias em modo bilingue no Brasil, em eventos do Consulado Geral da Alemanha em São Paulo e Recife, nos Institutos Goethe (São Paulo, Porto Alegre e Curitiba) e em colégios alemães de São Paulo. O que Marier falou se referia diretamente ao corpo, a uma percepção sutil da vibração sonora no meu corpo. Associo esse precioso ensinamento de Geneviève Marier ao que ouvi e li de Yoshi Oida, afinal ainda estamos na zona do sabor.

A noção de esfera acústica será importante nesse contexto. O próprio nome sugere um ambiente sonoro “dentro do qual” um processo ocorre. Falando em voz, será sempre uma esfera de troca “atmo”, de respiração. Será o momento da narração de uma história criador de uma zona acústica que aproxima quem conta de quem ouve? Talvez em alguns casos, mas não necessariamente. O ato de narrar está fortemente ancorado numa situação ou evento acústico, isso é possível observar.

Quando me refiro às densidades no contexto da cena, entendo por densidade uma combinação inseparável de efeitos de presença, atmosfera específica e sensações suscitados pelo conteúdo do evento narrado (história). No fundo quero dizer que cada um dos elementos dessa combinação ressoa no espaço, e que o ressoar provoca densidade, de uma forma mais geral chamo esse ressoar das densidades de espessura da cena. Vejo que esse ressoar não só ocorre naturalmente pela interação dos elementos mencionados (e combinados entre si), mas que pode haver uma interferência voluntária capaz de

uma relativa “orquestração” dessa dinâmica. Arrisco dizer que especialmente no caso da narração de histórias, mas não exclusivamente nesse caso, é possível uma modulação das dinâmicas de densidades (ou espessura). Isso se daria como um gesto proveniente em parte da vibração e maleabilidade sensível da vocalidade por parte de quem narra.

Em diferentes linguagens artísticas um “relevo”, uma topologia estética faz com que determinados elementos se apresentem de forma mais pronunciada do que outros, seja enquanto recurso utilizado na prática seja enquanto percepção. Talvez se possa falar de uma acentuação (MERLEAU-PONTY, 1999) da voz no evento narrativo. No caso do encontro à volta das histórias, o próprio verbo acusa essa acentuação: vamos escutar uma história?

Não será suficiente resgatar esse dado para enfatizar a ideia de uma acentuação da escuta e da voz como pilar do evento narrativo, entretanto, há referências diretas ou metafóricas nas obras de autores que abordaram o tema da narração de histórias. Recorrendo a elas, começo por citar uma obra que considero incontornável para quem deseja embrenhar-se no tema, organizada pela contadora de histórias Benita Prieto, *Contadores de Histórias – um exercício para muitas vozes* (2011), outra publicação da qual destaco uma citação de Luís Correia Carmelo no final do seu artigo que compõe a obra *Entre Contadores – A Voz Feminina*: “No fim é no cantar em coro, a muitas vozes, que se poderá, ou não, encontrar sentido para este estranho e raríssimo ofício de contar” (CARMELO, 2013, p. 31), a própria *A Letra e a Voz*, de Paul Zumthor, o artigo *A palavra: letra e voz*, de Sergio Carneiro Bello, para o livro do Sesc de São Paulo (BELLO in Fábio Henrique Nunes Medeiros e Taiza Mara Rauen Moraes, 2015, p. 290 a 295), *Vozes Vivas – Pés Descalços*, ensaio da contadora de histórias Josiane Geroldi, no recente *Narração Artística – modos de fazer* (GEROLDI in Aline Cântia e Fernando Chagas, 2021, p.77 a 105), e no recém lançado (mais voltado para as questões de repertório – eventos narrados) *Poeira de Diamantes*

– *Vozes e Histórias Nascentes em Terras Brasileiras*, organizado por Regina Machado, para citar alguns exemplos. E ainda, José Mauro Brant, na coletânea organizada por Benita Prieto, escreve:

Afinal ler é sempre ouvir uma voz. Ao escolher um texto para contar o narrador vira dono desta voz. Ele tem o dom de saber escutar e sentir os movimentos subjacentes ao texto. As leis da cena ajudam no processo artístico, administrando essas reverberações e as transformando em algo expressivo. A memória (e não só a memorização) age como cocriadora do texto incorporado pelo narrador. Assim o conto vira carne, sangue, gesto, olhar, escuta, suor, respiração; ou seja, corpo; e especialmente, voz, sua principal emanção. (BRANT in PRIETTO, 2011, p. 69)

A ênfase na corporeidade e principalmente na voz e na imagem da respiração nesse processo, aliás, indissociável, somam para a perspectiva da acentuação, da qual estou falando. Enquanto “principal emanção” do conto, essa voz e a escuta dela talvez seja o principal elo entre todos os presentes no evento narrativo. O termo emanção é interessante, especificamente nesse caso, pelo seu duplo significado, por um lado ligado ao lugar de onde algo se origina e por outro de como algo se propaga a partir daí, uma exalação, portanto. Na mesma obra, Almir Mota faz a seguinte pergunta:

Por que a voz da professora encanta tanto as crianças? Seria alguma semelhança com a voz da mãe? A voz que escutamos antes de dormir? Realmente eu não sei. Como pai, sempre contei histórias para o meu filho e ele era muito pequeno quando conheceu certos contos. [...] A sua voz, professora, e aqui faço questão de escrever professora, para fazer justiça à grande maioria de mulheres que educam neste Brasil, sua voz faz a diferença para estes meninos e meninas que buscam nela nada mais que um aconchego, às vezes não encontrados no lar. (MOTA in PRIETTO, 2011, p. 124)

Gostaria de ressaltar dois pontos nessa citação: o do encantamento e o do aconchego. Na minha experiência como narradora de histórias em escolas, ouvi muitas vezes comentários direcionados especificamente à minha voz. “Deve ser a sua voz...”, diziam as professoras (fazendo eco ao autor quando se refere à grande maioria de mulheres educadoras

em território brasileiro). Esse comentário chegava até mim com um tom de espanto pela qualidade do silêncio das crianças durante a sessão de narração, pelo alto estado de atenção delas. Ainda que em geral, no meu caso, uma narração acompanhada de um forte componente de gestualidade e ação corporal, o comentário que prevaleceu ao longo desses anos em ambiente escolar sobre a minha atuação foi esse, “Algo na sua voz deixa as crianças muito atentas...”. Naturalmente o repertório escolhido e o conjunto da minha performance corpovocal têm um papel importante nesse estado de atenção alcançado, na maioria das vezes, em relação às crianças. Mas, novamente aqui, uma dada acentuação encontra respaldo ou reflexo no comentário das educadoras, as crianças foram reunidas para “escutar” uma ou mais histórias.

O termo vocalidade, tantas vezes referenciado pelo medievalista Paul Zumthor, apoia a reflexão sobre o papel da voz no contexto apresentado e as imbricações com a atmosfera do evento narrativo.

Vale ressaltar junto da obra indispensável da filósofa Adriana Cavarero, *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), a ligação da esfera da voz e do canto com o feminino. Camadas estruturantes e absolutamente relevantes em especial no território brasileiro, onde a grande maioria dos narradores são narradoras, contadoras de histórias. Segundo a autora:

Os aspectos misóginos são bem conhecidos. Segundo a tradição, o canto convém à mulher bem mais que ao homem, sobretudo porque cabe a ela representar a esfera do corpo como oposta àquela, bem mais importante, do espírito. Sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é o mesmo que privilegia o semântico em relação ao vocálico. Dito de outro modo, mesmo a tradição androcêntrica sabe que a voz provém da “vibração de uma garganta de carne” e, exatamente porque o sabe, classifica-a na esfera corpórea – secundária, transitória e inessencial – reservada às mulheres. Feminilizados por princípio, tanto o aspecto vocálico da palavra quanto principalmente o canto compõem como elementos antagonistas de uma esfera racional masculina centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer com uma fórmula: a mulher canta, o homem pensa. (CAVARERO, 2011, p. 20)

Atentar para um dado como esse é de suma importância, o lugar da sedução por meio da voz falada ou cantada é também correntemente relacionado ao feminino. A própria autora citada reflete sobre esse ponto com profundidade, e de resto o tema do “canto da sereia” é emblemático. O filósofo Peter Sloterdijk também escreve sobre o tema numa perspectiva muito interessante:

O adjetivo ‘sedutor’ se liga ao nome sereia de forma tão estereotipada quanto o atributo ‘todo poderoso’ a do deus monoteísta, a capacidade de seduzir é considerada uma qualidade permanente dessas fatais musicistas.[...] Mas a verdade é que a sedução da música das sereias não brota de uma sensualidade natural desses seres [...]. Se as sereias até agora encontraram em todos os ouvintes até Ulisses – e nele, em particular – as vítimas que se deixaram atrair entusiasmamente, é porque elas cantam desde a posição daquele que escuta. Seu segredo é apresentar exatamente os cantos nos quais o ouvido do passante anseia por precipitar-se. (SLOTERDIJK, 2016, p. 439, 440, 441)

A sedução se faz presente para além disso quando se trata da relação entre quem conta e quem ouve, a inspiradora contadora de histórias Cristina Taquelin, afirma: “O narrador é um sedutor: sabe que o ouvitor tem um tempo de atenção, de escuta, por isso joga com os silêncios, introduz comentários, partes, alterna um conto curto, com um mais longo” (TAQUELIN in SISTO, 2013, p.70). O público no caso do evento narrativo é antes de mais um “ouvitor”, salienta Cristina, e dessa forma se coloca mais uma pista sobre a ênfase que a voz possui nesse contexto.

Voltando ao início da presente abordagem da voz, ao sentido de inscrição do corpo no espaço, fundamental quando se pretende tocar na materialidade da comunicação envolvida no evento narrativo, recorro a Paul Zumthor, que enfatiza a voz enquanto corporalidade:

O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos corpo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se

libertar. A voz aceita beatificamente a sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). (ZUMTHOR, 2010, p.166)

A potencialidade está, fica claro com Zumthor, na porosidade que permite que essa inscrição espaço-temporal da voz se alimente e alimente continuamente o ato em si. Não há espaço para isenção, pelo contrário, é uma cena de muitos contágios e articulações. Essa condição é primordial para pensar a atmosfera e a imbricação desta no processo performativo e comunicacional (pensando aqui, com Gumbrecht, nas instâncias de presença e de sentido como complementares). Assim é possível considerar a influência e a afluência da atmosfera (ou efeitos de) no ato performativo, seja no caso de uma cena teatral, seja no caso de dança, canto ou narração de histórias.

Considerando a narração de histórias como linguagem artística, cuja principal acentuação se dá no lugar de uma vocalidade poética, essa voz está inscrita no espaço e no tempo, e sendo ela criadora de uma cena para ser ouvida (apresentada no capítulo *Instauração*). A história contada e as relações tecidas com os ouvintes presentes advêm da convergência do evento narrativo na articulação da vocalidade da contadora ou contador de histórias. Através dela, o evento narrativo se realiza. A contadora ou contador de histórias estabelecendo um equilíbrio sempre instável e inacabado, oferece, desliza, transborda, transpira, inscreve uma narração, um conto, e ao mesmo tempo escuta profundamente (dependendo, claro, da sua maior ou menor experiência) os corpos que ali estão, adivinha seu cheiro, respiração, anseios, estados de ânimo, simula uma proximidade sorvendo com agilidade uma gama de informações, percepções e intuições sobre o público. E então lança um convite inicial com a vibração do timbre singular da sua voz. Novamente, Zumthor comenta a esse respeito:

Um acontecimento se produz, de modo quase aleatório (o próprio rito não é mais do que uma apropriação do acaso), num espírito humano, sobre os lábios, sob a mão, e eis que se dilui uma ordem, revela-se outra, abre-se um sistema, e interrompe-se a entropia universal. Lugar e tempo onde, num excesso de existência, um indivíduo encontra a história e, de maneira dissimulada, parcial, progressiva, modifica as regras de sua própria língua. É uma voz que fala – não esta língua, que é apenas epifania: energia sem figura, ressonância intermediária, lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo. [...] Súbito, um ritmo surge, revestido de trapos de verbo, vertiginoso, vertical, jato de luz: tudo aí se revela e se forma. Tudo: simultaneamente o que fala, aquilo que se fala e a quem se fala. (ZUMTHOR, 2010, p.177)

Interessante notar que a tríade da tríplice aliança, citada na introdução deste texto (“À Sombra da História”) retorna no final dessa citação, e também encontra eco nos estudos sobre intimidade e arte (STREISAND, 2001). Orbitar à volta desses pontos, aparentemente pouco variáveis, oferece uma concentração em termos de simplicidade de elementos envolvidos no que se refere ao evento narrativo. Um evento por natureza singelo em recursos outros, contando com a presença da contadora ou contador de histórias, a narrativa em si (história) e os demais presentes. Entre esses pontos uma infinidade de conexões, todas ativas e atuantes simultaneamente enquanto durar o evento. Novamente é nesse “entre” conectivo que me concentro ao tatear as materialidades da comunicação no que toca à composição (ou modulação) de atmosfera.

É importante considerar que ao direcionar voluntariamente a própria atenção o performer, nesse caso narradora ou narrador, cria necessariamente uma centralidade, ênfase, ou acentuação. Nesse caso escolho seguir a precisa descrição de Merleau-Ponty ao tratar da noção de acentuação:

Se fico em pé diante da minha escrivantina e nela me apoio com as minhas mãos, apenas as minhas mãos estão acentuadas e todo o meu corpo vagueia atrás dela como a cauda de cometa. Não é que eu ignore a localização dos meus ombros ou dos meus rins, mas ela só está envolvida na de minhas mãos e toda a minha postura se lê por assim

dizer no apoio que elas têm na mesa. [...] A palavra "aqui", aplicada ao meu corpo, não designa uma posição determinada pela relação a outras posições ou pela relação a coordenadas exteriores, mas designa a instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem do corpo ativo em um objeto, a situação do corpo em face de suas tarefas. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 146)

Na descrição do autor fica explícito o sentido de investimento de atenção e energético do corpo em direção a um fazer ou a um objeto específico. Quanto ao objeto ele faz uma análise sobre a relação entre o cachimbo e a mão. A noção de acentuação que Merleau-Ponty nos oferece ajuda muito na percepção de que, antes mesmo de um ato visível por parte de quem narra uma história, um gesto de inscrição é realizado pelo corpo e esse gesto possui uma direção, de acordo com para onde dirige o seu investimento da atenção. E esse gesto é lido, influenciando a atmosfera do encontro, propondo uma ligação entre as presenças durante o evento. Longe de ser um dado pouco concreto, como se pode supor, essas são as conexões de base para a narração oral cênica ou artística. O filósofo José Gil sempre se mostrou especialmente atento a processos dessa natureza, o seu pensamento alicerça essa investigação sobre a imbricação da atmosfera no evento narrativo.

Quando um olhar meu, na rua, "apanha" um outro olhar: não se sabe como, dois corpos (e dois espíritos; melhor: dois inconscientes) encadeiam-se um no outro, numa espécie de captura recíproca. [...] Este "meio" tem de diferente em relação ao espaço e ao ar que se respira o facto de pôr em contacto os corpos até mesmo à distância. [...] A atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objectos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças. (GIL, 2001, p.146)

Não sendo um contexto, mas um regime de forças, segundo nos aponta Gil, é mais fácil entender como a atmosfera pode estar presente no movimento de composição de um adensamento dessas conexões potenciais. Ainda que num processo sutil e impossível

de separar ou analisar em partes, a intensificação da dinâmica de conexões é fator fundamental na materialidade da comunicação própria do encontro à volta das histórias.

Vivi uma situação extrema quando da narração para uma comunidade escolar nos arredores de Beja, na região do Alentejo, em Portugal. Talvez essa experiência possa exemplificar o que seria o outro lado da atmosfera, não como um aspecto favorável à narração de histórias, mas pelo contrário, como um fator responsável pelo seu inevitável fracasso. Era verão e os verões no Alentejo são escaldantes e muito secos. A escola não possuía um local amplo para a sessão de narração, então o local escolhido foi uma construção abandonada próxima da escola, o local tinha sido antigamente uma delegacia. O local estava muito empoeirado, o chão era irregular, mas na falta de cadeiras acomodaram as crianças no chão. O calor era muito forte, causava desconforto, todos ali estavam incomodados, além disso, o local era precário e estava sujo. Um burburinho e agitação física constantes atestavam o incomodo geral. Eu me coloquei em frente ao grupo, e quando estava prestes a começar senti (acho que pela primeira vez, ainda antes de começar a contar a história) que não havia “clima” para que a sessão acontecesse. Em poucos segundos tomei uma decisão arriscada. Propus às crianças que, eu contaria até três e então todos ao mesmo tempo iríamos gritar muito! Muito mesmo e muito forte e alto, acrescentei. Diante dos olhares perplexos das professoras que acompanhavam o grupo, fizemos exatamente isso. Os gritos ecoaram e de repente cessaram em conjunto, e foi nesse “vácuo” produzido pelo repentino silêncio que eu comecei a contar. A sessão aconteceu e foi com surpresa que tive uma escuta participativa de grande qualidade. Ainda hoje penso nisso, em como o contraste e a liberação de parte do desconforto naqueles gritos proporcionou a chance de obter essa escuta.

Eu poderia citar todas as dificuldades que se apresentavam como entraves naquele dia, mas não era a soma dessas dificuldades que tornavam tão distante a possibilidade de avançar com a narração

cênica ou artística da história, e sim uma totalidade difusa formada pelo conjunto das dificuldades, ou o efeito de cada uma delas. Hoje eu nomearia esse não haver “clima” como uma intuição sobre a impossibilidade de partilhar um certo tom, uma atmosfera entre todos os participantes durante a narração. Era no “entre”, tão citado neste texto, que algo parecia não ter chance de acontecer.

A estratégia improvisada no momento foi uma aposta, surgiu de um quase desespero, e não tinha nenhuma garantia de resultado. Depois foi lançar a história e ver o que iria acontecer. Após inscrever o meu próprio grito entre os gritos das crianças, era lançar a história...

E por que faço a distinção do gesto nesse caso? Inscrever e lançar são de fato dois gestos distintos. Para mim foi como se o grito daquele dia abrisse espaço e só depois, nesse espaço criado pelo grito, eu pude lançar com leveza as primeiras palavras... É bem sutil, mas são essas sutilezas que são, no meu entendimento, a melhor parte do que eu consigo criar na performance, quando eu conto histórias. Esse é um repertório sensível devedor sem dúvida de uma prática cênica.

Voltando à vocalidade, há afinal num dado momento uma espécie de “separação” entre quem conta e a palavra dita, que segue em viagem em direção ao outro. É interessante pensar na possível imbricação desta palavra com a atmosfera e também em como essa imbricação poderá tornar essa palavra dita “embebida em atmosfera”, além de lançada com uma ativação inicial relativamente consciente (portadora de uma prospecção de efeitos) por parte de quem a profere. Gosto da imagem que Peter Sloterdijk cria no seu *Esferas I*, quando fala do insuflador da bolha de sabão:

Durante o tempo de vida de uma bolha, seu insuflador esteve fora de si, como se a subsistência daquela bolha dependesse de permanecer envolvida por uma atenção que desliza junto com ela. Qualquer falha no acompanhamento, qualquer abatimento na esperança e apreensão que a seguem em seu percurso teriam condenado essa

coisa reluzente a um naufrágio prematuro. [...] No lugar em que a bola se desfez, a alma do insuflador, separada do seu corpo, permanece sozinha por um instante, como se, tendo partido em uma expedição conjunta, tivesse a meio do caminho perdido seu parceiro. (SLOTTERDIJK, 2016, p.20)

Penso na palavra emitida e seu deslocamento no espaço, acompanhada do envolvimento de uma “atenção que desliza junto com ela”, como a palavra que leva consigo uma narrativa ficcional. A palavra é insuflada, ainda que não seja uma bolha de sabão e ela segue, atravessa o espaço, encontra uma estrutura acústica ao seu redor, ela faz vibrar a matéria, reverbera na arquitetura, encontra a textura nos tecidos da vestimenta do público presente. E necessariamente estará envolta em atmosfera, que emana dos lugares e da disposição afetiva (*Stimmung* é o termo em alemão que reúne as duas instâncias, como veremos logo adiante) dos presentes, e isso fará parte da poética própria da sua emissão naquele tempo e espaço. E, se houver uma escuta profunda, anterior à emissão, por parte da narradora ou narrador, a palavra será lançada levando em conta um certo encaixe nessa ambiência percebida. Ela se desprende de um corpo e é corpo quando ganha o espaço e alcança a audição que capta sua ressonância. Segundo Erika Fischer-Lichte:

A voz ressoa, soltando-se do corpo e vibrando no espaço de modo a ser audível tanto quer por quem canta ou fala, quer por outros. A estreita relação entre corpo e voz manifesta-se, sobretudo, no grito, no suspiro, no gemido, no soluço e no riso. Estes são produzidos num processo que envolve intensamente o corpo, o qual se curva, se contorce, ou se distende ao máximo. Ao mesmo tempo, estas manifestações vocais inarticuladas conseguem apoderar-se profundamente, ao nível corpóreo, de quem as ouve. [...] Quem ouve terá, assim, a percepção da pessoa em causa no seu ser-no-mundo corpóreo, o que afecta de imediato o seu próprio ser-no-mundo. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 292, 293)

A audição, e Erika Fischer-Lichte concentra a atenção nos efeitos diretos ou seja, de como somos afetados pela materialidade corpo vocal, é de uma porosidade extrema. É também por essa razão que

uma forte conexão (e proximidade) pode se dar entre quem conta e quem ouve as histórias. O evento narrativo estando acentuado na vocalidade promove uma convergência da atenção em direção a essa mesma vocalidade. Em sua qualidade evocativa, o narrar se encontra próximo de quem ouve. Ele convida ao envolvimento físico que a audição representa. O sentido da proximidade volta a se manifestar no contexto do evento narrativo quando pensado a partir da acentuação na vocalidade.

Conforme já comentado, há um corpo a corpo que se dá no evento narrativo apresentando uma cena bastante aberta, que não delimita como no caso de uma sala de espetáculo (em suas mais variadas formas) espaços tão diferenciados entre quem conta e quem ouve-vê-participa. “Levada” pela voz a escuta de uma história une em espaço, evento narrado, presenças e atmosfera.

Se pensarmos em atmosfera como nos oferece o termo alemão *Stimmung*, temos a noção de essa atmosfera como algo ligado ao espaço físico, inclusive condições físicas de temperatura e pressão que também perpassam nossas sensações quanto ao que chamamos de atmosfera, e, ao mesmo tempo, está ligada às disposições afetivas das presenças envolvidas. Proponho pensar sobre a escuta e os ambientes sonoros seguindo os estudos de David Le Breton quando este se refere à audição e suas características específicas no seu livro, *Antropologia dos Sentidos*:

A audição é imersão, à semelhança do olfato. Ao inverso da visão, sempre tomada numa perspectiva, a sonoridade irradia, não tendo outras fronteiras que a intensidade do som. [...] Se o som assemelha-se ao espaço, ele reúne igualmente os indivíduos sob sua bandeira. Proferido em comum, ele propicia um sentimento forte de pertença, o de falar uma única voz. (LE BRETON, 2016 p. 132, 133)

Uma das contadoras de histórias mais influentes e inspiradoras do Brasil, Gislayne Avelar Matos, revela o caminho das conexões intrínsecas do corpovoz na sua relação com o público ouvinte. Pela complexidade das relações implícitas no ato de narrar histórias, a

artista se aproxima no seu texto do aspecto composicional, do qual queremos nos aproximar. Gislayne fala sobre o assunto entendendo profundamente como artista-pesquisadora sobre as dinâmicas de via dupla entre contadora ou contador de histórias e público.

Um corpo que fala desperta um corpo que ouve e age sobre ele. No ato da expressão, deve haver a participação ativa e a coordenação de três constituintes fundamentais da pessoa: a palavra, o som que a transmite e suas raízes corporais. A palavra é um gesto, como mostrou Marcel Jousse: "O gesto é a raiz da palavra [...] em uma palavra sempre estarão contidas a forma e a lógica da organização do corpo que a produziu". No âmago da oralidade está a intenção de comunicar. Para isso, a polissemia dos sentidos será inteiramente implicada. O olhar do meu ouvinte revela se o que digo está sendo entendido no sentido em que digo. Caso não seja entendido, posso fazer as correções no momento mesmo em que falo, mudando o ritmo e a entonação e lançando mão de gestos e expressões para que a comunicação aconteça. [...] Na poética da arte de contar histórias, a oralidade deverá contar, também, com os elementos e os recursos estéticos da produção criadora – a musicalidade das palavras, o ritmo, a entonação, o silêncio e a gestualidade – de uma forma muito particular, pois seu objetivo, mais do que comunicar, é comunicar com prazer para implicar e envolver o ouvinte. (MATOS in MEDEIROS e MORAES, 2015, p. 203)

Esse fazer ajustes enquanto se narra é possivelmente uma característica das mais marcantes do ofício. Quem conta é um exímio escutador, exatamente para ser capaz de captar o que se passa com o seu público e modular, e aqui introduzo o terceiro ponto, o da modulação da vocalidade, como uma dança conjunta que partilha a criação sempre atualizada com quem ouve. Gislayne faz referência ao tema da voz com relação à atmosfera, relaciona ainda com os estados emocionais e com o imaginário:

Escrita ou falada, a fonte da palavra poética está localizada no lugar mais íntimo do ser humano. Nessa fonte habitam as imagens, os sons, as atmosferas, as impressões, as reminiscências, as lembranças, enfim, tudo aquilo que faz de alguém um ser único. [...] A voz tem qualidades materiais: o tom, o timbre, a amplitude, a altura e sua fluência. Ela pode criar climas, atmosferas que seduzem o ouvinte,

levando-os a descobrir paisagens, cenários e situações. A voz é o mais poderoso recurso para a estimulação do imaginário. Mas ela também informa sobre a pessoa e seus estados emocionais, desejos ou medos. Ela pode transmitir serenidade ou agitação. (MATOS in MEDEIROS e MORAES, 2015, p. 206, 207)

Encontro nessa autora uma importante aproximação aos contágios propostos ao longo deste texto em se tratando da vocalidade, penso em contágio em relação ao constante ajuste e diálogo com o público ouvinte e a atmosfera. O sentido da modulação, segundo o meu entendimento, emerge implicitamente nos escritos de Gislayne. O que chamo aqui de modulação abarca simultaneamente a escuta atenta em relação ao público ouvinte, o domínio das “qualidades materiais da voz”, como a autora escreve, e de seus efeitos (efeitos da vocalidade) no sentido de, por um lado, estimular o imaginário e por outro criar as tonalidades emocionais e a atmosfera durante o evento.

Figura marcante no universo da narração de histórias e de seu legado, o griôt Hassane Kouyaté é citado por Fábio Henrique Medeiros no que diz respeito a um transbordamento do intérprete em sopro, respiração, expansão da experiência. Segundo ele:

Um intérprete, seja ele ator, contador de histórias ou leitor, tem a capacidade de transcender seu objeto, seu suporte, e de extrapolar semanticamente o sentido do texto ou do objeto. A voz, o som, os ruídos no ato de contar histórias e de animar expandem o sentido, recodificando a tessitura semântica e colorindo-a com suas intenções e com as intenções do leitor. Segundo o Griôt Hassane Kouyaté, “a palavra é metade daquele que diz e metade daquele que ouve”. Kouyaté afirma ainda que a “palavra escrita está deitada”, logo, o livro é a cama do texto que adormece até que o leitor o acorde, dando-lhe vida, em um ato muito íntimo e construindo uma relação de amor e ódio. O contador de histórias tem condições de fazer uma festa dionisíaca com esse texto. A partir daí começa um jogo de prazeres entre três: a história (textual-literária ou oral e visual), o ouvinte (público) e o contador, que assume um papel divino, soprando e absorvendo vida. Testemunha dos sonhos, o contador transcreve a imaginação e, para ele, não existe apenas um mundo. (MEDEIROS in, Fábio Henrique Nunes Medeiros e Taiza Mara Rauen Moraes, 2015, p. 215)

Nesse trecho pode-se perceber as dinâmicas, elas estão dadas muito claramente, “soprando e absorvendo vida”. A esfera “atmo” está perfeitamente representada nesse trecho, nada mais objetivo no que se refere à partilha de um processo de respiração conjunta num espaço-tempo vivido.

O foco na relação volta como marca do evento narrativo, com referências ao ato da leitura, avança em intensidade em se tratando do contador de histórias que “tem condições de fazer uma festa dionisíaca com o texto”. A imagem é potente, penso no caso do envolvimento com a dança, com “convidar histórias para dançar”, na sintonia que pode haver durante a narração, nos silêncios conjuntos, no que se dá como comunicação quente, em presença respirada coletivamente. A relação com efeitos de atmosfera presentes me parece indissociável nos contextos descritos e em relação direta com a vocalidade.

Em 2010, estreei um espetáculo que foi até hoje o meu maior desafio cênico. A companhia francesa Cie Jardin Insolite fez na época uma proposta de parceria com o Centro de Pedagogia e Animação (CPA) do Centro Cultural de Belém em Lisboa. Seria uma reestrea, desta vez com elenco português, de um espetáculo do repertório da companhia chamado *Cou-Cou*. O conceito era de Teatro Coreográfico para bebês de 6 meses a 3 anos. Um solo teatral de aproximadamente 35 minutos. Três atrizes foram escolhidas para a atuação (três solos *Cou-Cou*, para viajar por Portugal), eu era uma delas. Aqui talvez tenha acontecido a semente de todas as perguntas que ainda me faço sobre a materialidade da comunicação cênica, sobre o íntimo na comunicação (tema do meu mestrado) e o atual questionamento sobre a participação da atmosfera no evento narrativo.

A percepção de que o espaço-tempo em cena era algo muito mais delicado do que eu alguma vez supus, de que a minha presença (“dilatada”) não serviria sempre, e que ela podia ser grande demais, ocupar demais esse espaço-tempo do espetáculo. Cada movimento, gesto tinha de ser respirado em função de uma ativação sutil da presença,

que “ocupasse o espaço certo, do tamanho que aquela cena precisava e nem um pouco a mais ou a menos. Um trabalho que começava antes, não só de concentração para entrar em cena, mas de ajuste da energia, essa era uma dança interna, prévia. Manter-se inteira em cada gesto é outro desafio, pois o bebê percebe tudo mesmo sem visualizar tão claramente. Nossa hesitação, se ocorrer, se percorrer de fato nosso corpo vai ser sentida imediatamente e integrada aos corpos presentes dessas idades. Foi a maior delicadeza nos ajustes e cuidado com os estados de presença que eu já tive de ter, muita atenção e ao mesmo tempo menos controle de cena sem perder a precisão. O controle, ou melhor, a necessidade de controle é um ruído nesse tipo de trabalho.

Enquanto precursoras do teatro para bebês, as duas fundadoras da companhia, Isabelle Kessler e Thérèse Angebault, fizeram uma residência artística para os ensaios do espetáculo *Cou-Cou* em Portugal. Guardo até hoje o meu caderno do processo (um “diário de bordo”) com elas, se tornou um material precioso para qualquer outra experimentação de linguagem cênica, justamente por tocar no mais profundo, na filigrana da materialidade da comunicação cênica. Podia voltar ao que disse Hassane Kouyaté “a palavra é metade de quem diz e metade daquele que ouve”, aqui o gesto ou ação realizada é necessariamente em parte de quem a realiza em parte do público de bebês (também chamado de primeiríssima infância). Em mais de uma ocasião as diretoras francesas disseram que o mais íntimo que se pode partilhar, em qualquer idade, é a respiração e essa conexão precisa se manter viva. O espetáculo é feito de muitos momentos em que o sopro se torna visível, e a respiração audível.

Um dos conceitos que me marcaram mais ao longo da residência artística com a companhia e que até hoje pratico na narração de histórias é o de “jardim”. O jardim para Isabelle Kessler é um lugar nosso, de deleite e descanso dentro do fluxo do espetáculo, um oásis, um respiro, um “nada” para fora, mas uma habitação profunda para o performer. Podemos visualizar algo específico, lembrar de uma música, ou simplesmente estar. Embora simples como ideia, é muito raro

pensar nessa possibilidade dentro do fluxo de ações previstos num evento cênico. Esse “espaço vazio”, metaforicamente falando, é em si um convite. Análogo ao referido “convite para habitar a escuta”, do segundo capítulo, é como entender que para respirar não é preciso fazer força alguma, mas que os espaços internos do nosso corpo promovem naturalmente essa entrada de ar. Oferecer espaço para o outro a partir de um espaço não previamente completado com ações concretas.



Imagem: Noelle Georg.

Espectáculo *Cou Cou*, Lisboa (2010).



Imagem: Noelle Georg.

Teatro do Jôquei, Festival Internacional de Intercâmbio de Linguagens (FIL), Rio de Janeiro, 2013. Espectáculo *Cou Cou*. Imagens: Morgana Grindel.



Imagem: Noelle Georg.

Teatro do Jôquei, Festival Internacional de Intercâmbio de Linguagens (FIL), Rio de Janeiro, 2013. Espetáculo **Cou Cou**. Imagens: Morgana Grindel.

## 3.2 Escutar, afinar, compor

*Entre os fatos há um sussurro. É o sussurro  
o que me impressiona.*

Clarice Lispector

A presença da dança na minha prática artística como contadora de histórias não envolve unicamente o movimento do corpo, embora também o inclua muitas vezes, se estende para um entendimento do “relevo melódico”, algo que eu leio na história que vou narrar. Uma musicalidade, melodia, ritmo, presente na história. Aproveito essa proposta de proximidade entre dança, música e história para citar o que a contadora Ana Luísa Lacombe partilhou comigo a esse respeito, em entrevista:

Especialmente como contadora de histórias, a voz tem muitas nuances, é preciso ter uma plasticidade vocal, maleabilidade. No teatro você em geral tem uma personagem, aí você pega esse registro vocal e segue. Tem algo técnico mesmo, e com um microfone eu brinco mesmo, sussurros, eu uso muitas possibilidades, onomatopeia. E construções vocais para diferentes personagens, que não necessariamente são criar vozes diferentes, às vezes sim, mas às vezes é só alturas, só uma voz mais grave, velocidades, para marcar as diferenças. Eu leio o texto e para mim é música, eu trabalho muito com músicos, mas não sou uma musicista. Mas eu tenho uma musicalidade. Eu leio e uma partitura vai se configurando, as pausas, aceleração. É intuitivo, depois eu organizo. Na história se você fecha demais, desenha demais, você perde a conexão. Você “fixasolto” como diz um amigo meu. A voz é música. O texto é uma partitura. Da música entra no texto e vice-versa. (LACOMBE, entrevista ANEXO I)

A contadora ou contador de histórias pulsa várias vozes, Ana Luísa tem razão, são mais do que registros de voz, como costumamos dizer no teatro, mas experiências de visitação a tons diferentes, alturas, volumes, acelerações e desacelerações. “A voz é música”, segundo ela. Uso a palavra “visitações” porque não permanecemos muito tempo numa única situação, pois mais do que “defender” uma personagem, é sobre abarcar a totalidade da história que se trata no

caso do evento narrativo. A navegação é menos a de uma frota de veleiros onde cada artista compõe a viagem e mais a de uma só embarcação que faz uma volta ao mundo.

Ao estruturar a ideia de uma vocalidade “maleável” parto de um entendimento desta como uma estrutura de grande plasticidade. Naturalmente parte da capacidade de modulação por parte da contadora ou contador de histórias se deve a sua maior ou menor experiência nesse ofício. Uma analogia interessante, ainda que não seja exatamente o nosso tema aqui, a análise de Alain Borer, sobre a obra/ato de Joseph Beuys:

Enquanto a palavra ‘escultura’ em seu sentido clássico designa um objeto tridimensional, os ensinamentos de Beuys ou entrevistas já representam a obra: ‘a fala é escultura’. A voz (o seu volume, a sua plasticidade, seus tons) participa do espaço criado, (in)forma-o como um lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação. [...] a voz (e nesse sentido Beuys esculpiu muito) opõe-se à eternidade do mármore; mas sendo flutuante, efêmera e também confusa, ela aponta ao mesmo tempo para uma ‘obra’ coletiva ainda por vir [...] (BORER in VICINI, maio-agosto 2014, Revista Famecos. Disponível em: <https://revista-seletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/15393>. Acesso em jan. de 2024)

A noção de plasticidade contribui para o pensamento sobre a modulação. Modulação essa em parte conscientemente produzida e em parte se desenvolvendo num delicado ajuste coletivo, seja pelo próprio contexto acústico em que o evento se realiza que dá à contadora ou contador de histórias um “retorno” da emissão vocal, como numa composição em tempo real com os estados de atenção e atmosferas geradas no coletivo e absorvidas imediatamente como informação (outro tipo de “retorno”) para uma composição contínua dessa vocalidade.

Me pergunto (e me perguntam algumas vezes) por que não canto quando conto histórias, afinal “é um recurso” potente. Fiz isso uma vez, trouxe o refrão da música *Caça à Raposa*, de João Bosco, numa apresentação no Sesc Belenzinho em São Paulo (2018). Mas

não percebo a minha fala, quando conto histórias, como algo muito diferente de cantar. Talvez eu pense com Paul Zumthor sobre os rapsodos, ou com Jorge Luís Borges, que escreve:

Há outro fato a ser notado: os poetas parecem esquecer que, outrora, o narrar uma história era essencial, e o narrar uma história e o declamar o verso não eram pensados como coisas diversas. Um homem narrava uma história; cantava-a; e seus ouvintes não a tomavam como um homem empenhado em duas tarefas, mas antes como um homem empenhado numa tarefa que tinha dois aspectos. Ou talvez não sentissem que houvesse dois aspectos e considerassem a coisa toda como algo essencial. (BORGES, 2000, p. 58, 59)

Não tenho grande simpatia pelos muitos movimentos de compartimentação de saberes nas artes, dessa forma, e inspirada pela reflexão trazida pelos autores citados, a proximidade entre contar/cantar uma história faz muito sentido para mim. Tenho uma prática regular de canto (como tive em vários momentos da minha trajetória profissional) na cidade de São Paulo desde 2017, integrando o *Coral da Casa das Rosas*, atual *Coral Asa da Palavra*, e quero com isso dizer que estou ciente das diferenças que existem entre a linguagem falada e as diversas técnicas de canto. Mas novamente penso junto com Borges que essas diferenças são aspectos da emissão, e com Zumthor, da vocalidade. *A atriz e pesquisadora Mirna Spritzer, escreve:*

A performance da palavra supõe sua existência como onda sonora e pressente sua trajetória pelo espaço até tocar o corpo que escuta. Com o foco no dizer, o texto desprende-se da questão de significar ou soar e alcança o patamar da comunicação através da experiência, do acontecimento. (SPRITZER in MEDEIROS e MORAES, 2015, p352).

É disso que se trata, da voz comunicando, ativando e conduzindo delicadamente um acontecimento, em suas múltiplas camadas. Mirna foi minha professora na graduação em Artes Cênicas (UFRGS), orientou meu trabalho final do curso, e, talvez mais importante nesse contexto, orientou um projeto de pesquisa chamado *O Trabalho do Ator Voltado para um Veículo Radiofônico* (1996-1997, Pró-Reitoria de Extensão

UFRGS) Me envolvi profundamente na pesquisa, vindo a participar em São Paulo da SBPC. Recebi juntamente com uma colega, também bolsista do projeto, o Prêmio Jovem Cientista. A experiência de trabalho em estúdio na Rádio da Universidade, nosso local de experimentação, levou o trabalho com a voz a um outro patamar. A capacidade de sugerir situações, visualidades, emoções, unicamente com o recurso da voz marcou a minha trajetória como atriz, consigo perceber melhor hoje, ainda mais, como contadora de histórias. Em setembro de 2024 assisti a um espetáculo teatral *Terra sem Mapa*, uma delicada experiência de teatro narrativo em que Mirna Spritzer e Sérgio Lulkin atuam com brilhantismo. Na divulgação do espetáculo consta a seguinte descrição: “Entre lendas, fotos, cartas, canções, fragmentos de histórias emergem”. Um espetáculo alicerçado na narração de histórias. Sigo alinhada com Mirna Spritzer sobre a voz e o narrar, quando ela escreve:

A experiência da oralidade é uma vivência corporal e sensível para quem diz e para quem ouve. Conversar, contar histórias ou ler em voz alta para os outros constitui um *dizer*, para Bajard, por mais que mantenha as fronteiras do contar, o ler em voz alta ou a fala teatral, por exemplo, pode ou não ser uma manifestação oral das palavras escritas. Dizer inclui o gesto, a melodia das palavras, o olhar envolvente. Há um dizer no corpo. Um corpo palavra, portanto, um corpo também no ouvir. [...] Ler em voz alta, falar ao microfone ou contar histórias são momentos em que a voz adquire o estatuto de um corpo que ocupa o espaço e se apropria do tempo. Ao ouvinte, cabe a oportunidade de entregar ao outro a tarefa de conduzi-lo pela viagem da escuta. Todas elas são experiências que propiciam a imaginação tanto para quem fala como para quem escuta. (SPRITZER in MEDEIROS E MORAES, 2015, p. 349)

É o “dizer do corpo” que sustenta a citada cultura da presença (GUMBRECHT, 2010), e que não se pode separar de forma alguma do que é dito, narrado, conversado, etc. E trazer para a experiência o exercício da imaginação é fundamental nesse contexto, bem como pontua Mirna Spritzer, “tanto para quem fala como para quem escuta”.

Me intriga especialmente observar qual a influência da atmosfera nesse campo, saber em que medida se pode pensar na participação da atmosfera na modulação, afinação, em termos de vocalidade no momento da narração, no espaço-tempo vivido do evento narrativo. A palavra *Stimmung*, que reúne diferentes sentidos na língua alemã nos ajuda a estabelecer conexões com a voz e com a afinação. Gumbrecht (2014) chama atenção para esse aspecto ao falar do termo:

Só em alemão a palavra se reúne a *Stimme* e a *stimmen*. A primeira significa “voz”; e a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num continuum, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar. (GUMBRECHT, 2014, p.12)

Seguindo os possíveis vestígios da presença de uma atmosfera específica, vou pensando num campo (evento narrativo) constituído por passagens, dinâmicas invisíveis e constantes reacomodações. Acrescento a essa reflexão uma perspectiva muito inspiradora de uma “sintonia atmosférica”, trazida pela antropóloga americana Kathleen Steward:

Uma atmosfera não é um contexto interior, mas um campo de forças em que as pessoas se encontram. Não é um efeito de outras forças, mas um afeto vivido - uma capacidade de afetar e ser afetado que empurra um presente em direção a uma composição, uma expressividade, o sentido de potencialidade e acontecimento. É uma sintonização dos sentidos, dos trabalhos e dos imaginários com formas potenciais de viver nas coisas ou de viver através delas. (STEWART, 2011, p. 452. Tradução da autora)<sup>6</sup>

---

6 “An atmosphere is not an inner context but a force field in which people find themselves. Is not an effect of other forces but a lived affect – a capacity to affect and to be affected that pushes a present into a composition, an expressivity, the sense of potentiality and event. It is an attunement of the senses, of labors, and imaginaries to potential ways of living in or living through things.” Tradução da autora.

O termo sintonia comporta melhor o sentido que vamos percorrer juntos em relação à atmosfera na observação e experiência do fenômeno da narração de histórias. Outra imagem com a qual a autora nos presenteia, e que será de extrema importância, é a da composição. Com isso, se abre a possibilidade de pensar essa produção a partir do corpo e vocalidade da contadora ou contador de histórias em contato com as pessoas que estão reunidas para presenciar essa narração, sem os recursos materiais característicos da sala teatral, auditório etc. Aqui a ideia de composição, ainda que em situação de profunda instabilidade, ajuda muito, uma composição sugerida, lançada, transpirada em ato e que pode ser um convite para quem está presente a experimentar camadas de aproximação e afastamento do evento, estabelecendo a partir dessa composição, relações de maior ou menor intimidade e imersão no fenômeno.

Por se entender como sopro, emissão, inscrição a vocalidade reconcilia de certo modo os atos de escrita e de fala. A voz que “se inclina” (pensando ainda na acentuação desse corpovoz, em sintonia com Merleau-Ponty) em direção à narrativa de uma história entrelaça em sua textura presença e sentido (como anteriormente mencionado), e produz caminho, fio, linha, arco (abordado em 3.2 “Do gesto narrativo”). A modulação seria a vibração desse fio, os ajustes do caminho, em que cada corpo é percebido como estando numa mesma teia de aranha. Seguindo esse pensamento podemos imaginar a contadora ou contador de histórias como praticante de uma espécie de funambulismo. Retomo nesse sentido a noção de Immanuel Kant que localiza a arte de fazer no lugar do exercício na corda bamba:

A transformação de um equilíbrio dado em outro equilíbrio caracteriza a arte. Precisando melhor o que pensa, Kant cita [...] (*in meinen Gegenden: em minha região, no meu “país”*), “o homem comum”, ordinário (*der gemeine Mann*) diz (*sagt*) que os prestidigitadores (*Taschenspieler*) dependem de um saber (você pode fazer a mesma coisa quando conhece o truque), ao passo que os que dançam na corda (*Seiltänzer*) dependem de uma arte. Dançar sobre a corda é de momento em momento manter um equilíbrio, recriando-o a cada passo graças a novas intervenções;

significa conservar uma relação nunca de todo adquirida e que por uma incessante invenção se renova com a aparência de “conservá-la”. A arte de fazer fica assim, admiravelmente definida, ainda mais que efetivamente o próprio praticante faz parte do equilíbrio que ele modifica sem comprometer-lo. Por essa capacidade de fazer um conjunto novo a partir de um acordo preexistente e de manter uma relação formal malgrado a variação dos elementos, tem muita afinidade com a produção artística. Seria uma inventividade incessante de um gosto na experiência prática. (CERTEAU, 1998, p. 146)

Atenta ao trecho “conservar uma relação nunca de todo adquirida e que por uma incessante invenção se renova com a aparência de conservá-la”, imagino que exatamente nessa “incessante invenção” está contida toda uma gama de possíveis modulações, que, entretanto, seguem um mesmo fio, ou tentam que haja a progressão da narração. A imagem do funambulo, trazida por Philippe Petit, no seu *Tratado de Funambulismo* é preciosa: “O cabo treme. Temos o desejo de lhe impor a calma usando a força, mas é com suavidade que nos devemos mover, sem contrariar o ritmo do cabo” (PETIT, 2018, p.37). Quanto mais eu conto histórias, canto, atuo, maior é a minha convicção de que é disso que se trata, de que só na delicadeza de uma escuta contínua e no passo a passo incerto e inacabado, que algo genuinamente acontece. O fechamento é o maior risco (força é, para mim, um tipo de fechamento), mas o jeito aberto, que abraça a possibilidade da queda para buscar o equilíbrio, esse permite a experiência, uma condução (através do fio da história) que sempre precisa do outro para avançar.

Podemos considerar essa escuta como um saber profundo do corpo. Menos compartimentado, um corpo dançante e integrado aos diversos ritmos, incluindo a natureza pulsante (literalmente), sabe escutar por ser poroso e ao se entender como poroso, escuta melhor. Leda Maria Martins descreve magistralmente esses saberes inscritos no, por ela chamado, *corpo-tela*:

Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo móvel, mas é concebida cineticamente. Como tal, a palavra

ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer. Força e princípios dinâmicos, a palavra faz-se linguagem [...]. Daí a natureza numinosa da voz e o poder aurático do corpo nas religiões afro-brasileiras, ressonâncias da sua africanidade, nas quais a criação, o registro e a emanção do conhecimento são também manifestos e veiculados pela palavra proferida e cantada, pela música e toda uma sonoridade rítmica, coreografadas na dança e em todos os movimentos e gestos. A própria sonoridade esculpe no ar suas visualizações. (MARTINS, 2021, p. 128)

É preciso gritar e internalizar diariamente o alerta de Maria Leda Martins num território com tantos massacres reais e simbólicos como o Brasil. Nunca é demais lembrar que “colonizar é certamente conquistar, dominar e aniquilar um povo. Para Artaud, é também, e acima de tudo, colonizar o corpo. O poder ocidental é inseparável da exclusão do corpo” (UNO, 2012, p. 97).

Sou uma mulher brasileira, branca, que viveu por mais de 12 anos na Europa. Como mulher brasileira, um corpo brasileiro, sentindo o olhar de fora dirigido a um corpo brasileiro, sei de uma forma muito íntima, mesmo que talvez dificilmente explicitável, o que isso significa. E o que posso apontar como positivo (é provável que sejam em menor número os aspectos positivos dessa vivência específica, o que não apaga as inúmeras alegrias inerentes a essa minha escolha de vida) é sem dúvida uma percepção, inicialmente de colegas, professores, e só depois o que foi se tornando uma auto-percepção e uma assunção de que o meu movimento era muito dançado e cheio de ritmo. Esse dado teve consequências que abriram caminhos artísticos antes insuspeitos, como a atuação em espetáculos de dança e teatro-dança, figurações cênica em óperas como bailarina e como atriz, etc. “Atriz-bailarina”, foi como passaram a me chamar. Sem formação continuada específica em dança, calculo que algo inscrito no meu corpo emerge muito naturalmente a partir de uma característica socio-cultural brasileira encarnada. Nesse ponto do percurso

já deve estar claro que não entendo corpo e voz como instâncias que se possam separar, especialmente quando se fala do ato performativo, daí suponho que minha vocalidade apresente uma característica “dançada”. Seria esse movimento no gesto e ação vocal que corroboraria com o comentário (mencionado anteriormente) de uma certa “hipnose” exercida pela minha voz quando conto histórias para crianças? Não resgato esse comentário de forma leviana, mas observando uma pista na qualidade de movência/oscilação que remete ao processo de pêndulo que o hipnotizar. Mesmo Leda Maria Martins enlaça as relações entre movimentação e sonoridade de forma muito relevante, principalmente se entendemos o corpovoz como um todo:

O corpo bailarina o tempo que se grafa e se grava em seus movimentos. O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado também na memória do gesto. O gesto, *poiesis* do movimento, esculpe e delinea no ar as sonoridades ondulantes. Dá forma visual à música e ao complexo rítmico das sonoridades e vocalidades [...]. (MARTINS, 2021, p. 209)

O trecho específico sobre o gesto que “esculpe e delinea no ar as sonoridades ondulantes” contém ambos os temas trazidos em ligação direta com a vocalidade, tanto a inscrição (“esculpe”) como a composição (“delineia”).

O pesquisador Conrado Falbo (Departamento de Letras da Universidade de Pernambuco) escreveu um artigo sobre o exemplar trabalho de Meredith Monk, e ressalta sobre o seu processo artístico:

Meredith Monk (Nova Iorque, 1942) é uma artista mundialmente reconhecida por seu trabalho criativo que funde elementos de diversas linguagens. É no mínimo problemático tentar classificar o conjunto de sua obra conforme os critérios tradicionais que balizam as divisões disciplinares entre modalidades de criação artística, mas isso não parece ser uma questão para a artista. [...] Monk explica porque se considera primeiramente uma compositora (trabalhando com movimentos, sons, música, imagens): “Penso no meu trabalho como uma grande árvore com dois galhos principais. [...] Um galho é feito de todos os diferentes aspectos da música. E o outro galho é feito de formas compostas que podem ser óperas ou obras

de teatro musical ou instalações ou filmes. E é onde diferentes elementos são entrelaçados em uma grande composição.” (FALBO, in Cena, n.16, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/54072/33501>. Acesso em 12, ago. de 2024)

Neste momento direciono a reflexão para a ideia de composição por parte da contadora ou contador de histórias. Se a vocalidade se apresenta “acentuada” no evento narrativo, a voz em sua potência expressiva se inscreve no tempo e no espaço, além de estar também imersa em efeitos de atmosfera incontornáveis. A performance da contadora ou contador de histórias se move e faz mover uma história, apoiada por uma aguçada escuta do entorno físico e das presenças. É possível que uma “forma composta” na perspectiva de Meredith Monk, seja constituída por “diferentes elementos (que) são entrelaçados em uma grande composição”.

À parte disso, ou melhor, paralelamente, haverá uma composição singular e subjetiva por parte de alguns dos ouvintes que criam as suas próprias imagens junto com os que escutam e consoante vão percebendo (ou “recebendo” com menor consciência a esse respeito) essa composição em tempo real. No entanto, será importante nesse ponto manter, entretanto, o foco na ativação que é lançada pela narradora ou narrador, ou seja a vocalidade imbricada na história contada. Desta forma, será possível observar na própria estrutura narrativa uma sugestão rítmica ou melódica, um gesto narrativo.

Poucas estruturas são avessas à possibilidade de desmembramento em várias partes. Há uma clara tendência de ver/ouvir uma história por partes e isso se faz visível na busca por vídeos curtos ou por séries, em vez de filmes. O tempo de dedicação ao filme, ao romance ou à peça teatral de longa duração, dá lugar ao consumo de “pílulas” recreativas de rápida absorção. Isso se manifesta um reflexo da dificuldade em manter a continuidade do foco diante da ansiedade e dispersão da atenção constantes. Mesmo numa época que desconhecia o advento do Tik Tok, António Pinto Ribeiro alertava para esse fato:

A televisão alterou todos os comportamentos do político ao cultural, e criou o ideário do formato de um programa. Não é por acaso que se constata hoje que as programações teatrais e coreográficas mais populares utilizam o tempo e o ritmo dos programas televisivos (50' ou 3 vezes 40'). Impuseram além disso um tempo de respiração que é inadequado para ações dramatúrgicas, musicais, operáticas e coreográficas. [...] Criou-se o espectador-zapping, ansioso, cada vez mais incapaz de se ater ao tempo lento do espetáculo ao vivo, ao contrário dos espectador-receptor de ritmos diferentes. (RIBEIRO, 2000, p. 27)

Os ritmos a partir do que se impõe como práticas culturais e cotidianas contemporâneas são fatores determinantes de hábitos de atenção, produzindo ciclos de atenção mais breves ou distendidos, modos de percepção mais ou menos condicionados aos estímulos rítmicos atuais. E é perceptível que a propulsão na velocidade de informação é atualmente algo extremo e de uma influência direta marcante sobre os indivíduos. O tempo implícito no ato de ouvir uma história contrasta com essa aceleração generalizada de estímulos, mesmo que esta raramente se manifeste como movimento físico, uma vez que grande parte da vivência dessa velocidade se dá em frente às telas. De qualquer modo, a narração de histórias passa bem longe dessas experiências, se assemelhando mais ao que Ribeiro chamou de formas lentas de comunicação:

A presença da 'cadeira' no espaço da cena, tradicionalmente sujeito a movimentações mais coreografadas ou mais teatralizadas, introduz um hiper-realismo, simbolizando também a presença da comunicação humana e de todos os rituais a ela associados, como sejam as refeições, as conversas, a leitura e a escrita e todas as formas lentas de comunicação. (RIBEIRO, 1997, p.13, 14)

Um outro tempo em sua potencialidade de (re)posso, é condição de existência de um ato de escuta sensível, de afinação e de escolhas sobre modulações que se realizam em tempo real, produzindo o que estou chamando de composição.

### 3.3 Do gesto narrativo

*O corpo dança o tempo.*

Leda Maria Martins

Diz-se de uma história que ela tem começo, meio e fim, mas algumas parecem não ter fim, pelo encadeamento longo e sucessivo, se estendendo na palavra do narrador, trazendo detalhes, desdobramentos. Há em todos os casos algo processual e bastante envolvente nessa continuidade. E há também um prenúncio de continuidade manifesto no tom de quem narra, embora seja sutil, existe um gesto vocal diferente quando a ação é no sentido de “listar”, por exemplo, em comparação ao ato de narrar uma história. É como se na primeira frase dita houvesse o lançar para frente uma ideia, uma preparação para o que vem, o tom é esse, se adivinha a construção de um caminho.

Um dado histórico que Christine Greiner apresenta sobre a origem do termo comunicação contribui para essa reflexão:

Armand Mattelart explica que o termo comunicação aparece pela primeira vez em 1753 no artigo “Excomunicação” escrito por Denis Diderot, em sua *Encyclopedie*. Desde o começo, a comunicação estava sintonizada com línguas diferentes das ciências, das artes e dos ofícios. Tinha relação com a literatura, a física, a teologia, as ciências das fortificações, procedimentos penais e a administração de vias de comunicação em uma cidade. Esta polissemia de sentidos relacionava-se a fatores diversos com o sentido de comunidade, da partilha, da contiguidade, da continuidade, da corporificação e da exposição. Curiosamente na obra de Diderot, a comunicação é entendida em seu reverso. A ideia de excomunicação vem de uma matriz concebida pela Igreja e se define como separação da comunicação. Assim todo homem excluído de uma sociedade ou com o corpo fragmentado, como se as partes ou membros estivessem privadas da comunicação entre si, poderia ser chamado excomungado. (GREINER, 2005, p. 51)

Chama a minha atenção, em especial o trecho sobre o termo “Excomunicação”, em que a autora fala sobre “partes privadas de comunicação entre si”. Afinal, uma articulação fluida entre as partes

garante por assim dizer uma organicidade, característica de um corpo vivo. Seria esse um dado que atua no sentido da chamada trama de uma história, por exemplo? Aquilo a que me refiro é sobretudo o movimento de articulação das partes, pertencente ao chamado desenrolar da história e, junto deste, o arco, com a função de manter coesa uma totalidade. A promessa de continuidade narrativa é anterior aos códigos como por exemplo “e então, depois disso...” ou “passados muitos anos...”, é intrínseca à estrutura da narrativa. Em alguns casos é inclusive anterior à emissão vocal, como no caso da narração oral de uma história, constituindo um gesto prévio. Uma manifestação sutil surge na palavra dita que faz antever que a seguir haverá uma continuação do que é dito no momento. Segundo Paul Zumthor: “Figura sonora, a voz solta imprime, já quente, no tecido existencial, o traço da ação por vir. Ela é esta ação mesma [...]” (ZUMTHOR, 2010 p. 298) Surge, assim, um sentido musical, rítmico. Semelhante talvez ao andamento na teoria musical, também a história narrada apresenta na sua realização corpovoz um andamento, um gesto que descreve movimento, coreográfico, ainda que sempre pronto a absorver outros ritmos e propostas e, nesse sentido, como uma jam session, pensando no que ocorre em relação ao Jazz.

Quando me aproximo de uma nova história que por ventura decido incluir no meu repertório (temporária ou permanentemente) faço, entre outras coisas, uma espécie de gráfico esboçado, que me ajuda na proposta dessa “dança” própria de cada história, desse andamento. É um momento de suma importância para a criação de uma “base dançada”, mesmo que essa dança não emergja enquanto movimento visível para quem a presencia. O elo enquanto conexão e passagem é uma imagem fundamental para a narração de histórias, e por essa razão busco a reflexão sobre essas dinâmicas de continuidade. O caráter narrativo está nesse campo, como salienta Carlos Aldemir Farias, antropólogo e educador:

O ato de narrar requer um domínio do tempo narrativo, que corresponde a uma enunciação verbal do passado. Todos os contadores mantêm, por meio de suas histórias, um elo entre passado e presente, real e sobrenatural, possível e impossível, real e imaginação. (FARIAS in PRIETO, 2011, p. 20).

Segundo e aprofundando essa questão, fundante para mim, da continuidade, recorro ao autor Byung-Chul Han, que oferece uma preciosa contribuição para pensar a característica das conexões entre as partes de uma história narrada no sentido da existência de um desenho inteiro, que resiste ao desmembramento. No seu livro *A Sociedade da Transparência*, encontramos, junto da ideia de transparência, a reflexão do autor sobre a diferença entre um sistema ou funcionamento narrativo e o outro aditivo. Para situar melhor, é fundamental entender como ele define o âmbito da transparência:

As coisas se tornam transparentes quando eliminam de si toda e qualquer negatividade, quando se tornam *rasas* e *planas*, quando se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação. As ações se tornam transparentes quando se tornam *operacionais*, quando se subordinam a um processo passível de cálculo, governo e controle. (HAN, 2017, p. 9, p. 10).

Antes de prosseguir, vale trazer brevemente para o diálogo, em relação a essa noção de transparência descrita por Han, a noção inspiradora da opacidade, de Edouard Glissant. Ela nos acompanha com o intuito de manter a abertura e a atenção com relação às referências estruturais que por força do eurocentrismo e de uma perspectiva colonial aderiram à nossa forma de pensar os fenômenos. Segundo Glissant, “opacidades podem coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes. Renunciar, por um tempo talvez, a essa velha assombração de surpreender o fundo das naturezas” (GLISSANT, 2008, p. 53). No sentido que Glissant aborda a opacidade, esta está mais voltada para a percepção da relação entre as

diferenças que constituem as nossas existências humanas não redutíveis, mas ela toca na percepção de movimentos dinâmicos formando “texturas”, resistindo ao isolamento dos componentes para a compreensão dos acontecimentos fundamentalmente relacionais. Posto isso, e para voltar ao pensamento de Byung-Chul Han, ele define mais adiante, no mesmo livro, a diferença, que me parece fundamental, entre os mencionados sistemas narrativo e aditivo:

Só se pode acelerar um processo que é aditivo, e não um processo que é narrativo. Totalmente transparente é apenas a operação de um processador, porque seu curso é puramente aditivo. Rituais e cerimônias, ao contrário, são processos e acontecimentos narrativos, que se esquivam da aceleração. Seria um sacrilégio querer uma ação sacrificial, pois rituais e cerimônias têm seu tempo, ritmo e cadência específicos. A sociedade da transparência elimina todos os rituais e cerimônias, visto que estes não podem ser operacionalizados, pois são impeditivos e atrapalham a aceleração da circulação da informação, da comunicação e da produção. (HAN, 2017, p. 70, 71)

Nesse ponto, muito bem colocado por Han, encontramos o argumento que, tomando o sentido contrário aos processos de aceleração da comunicação, provoca exatamente por essa mesma razão tantos incômodos. Tomamos contato com esses incômodos ao trabalhar com a narração de histórias em variados contextos. A necessidade de rasgar a situação cotidiana para instaurar um tempo próprio, muitas vezes iniciando com procedimentos que ritualizam a chegada no espaço físico partilhado de alguma forma no desejo de estabelecer uma escuta potencialmente mais atenta ou um estado menos agitado, existe. Ou talvez isso seja buscado para que os movimentos propostos pelo passeio do corpo e da voz da narradora ou narrador pela história possam ecoar, encontrar espaços vazios, aberturas (como o espaço aberto pelos gritos na velha delegacia...). Em algumas situações isso é percebido apenas como demora ou um vazio desnecessário. Eu mesma já entrei em uma sala de aula de um colégio em Portugal para contar uma história e, por ter permanecido assim que entrei na sala alguns poucos segundos em silêncio, ouvi a professora

que me acompanhava dizer, ansiosa e um pouco incomodada, “pode começar”, ao que respondi, “eu já comecei”. Em entrevista, Simone Grande comenta sobre como começar a contar as histórias:

É um jeito da gente realmente sentir “a atmosfera”, do que vem. Hassane Kouyaté diz uma coisa muito bonita, que é “o começo do começo”, antes mesmo da primeira palavra já começou. No teatro a gente prepara nosso público, a gente lida com esse público dramaturgicamente, escreve um prólogo. Tem um contador de histórias que é mímico, Roberto... Ele diz “Os livros de histórias não tem capa? Eu faço a capa do livro da história”. (GRANDE, entrevista ANEXO I)

Não tenho a certeza se aquela minha resposta fez algum sentido para a professora naquele momento ou se causou apenas estranheza. Esse silêncio para mim é a busca por espaço no outro para ouvir uma história. Também é um tempo de chegar, de buscar me vincular ao espaço físico com o qual eu tento criar alguma intimidade (processual), e, sem dúvida, já é o início de um gesto que vai se prolongar em continuidade quando as palavras habitarem a sala. Uma condição para haver esse espaço para escutar uma história é uma certa predisposição à desaceleração. Segundo Donna Haraway:

As coisas estão mudando rápido e isso é, acredito, um fato. Mas acredito também que há muitas continuidades que esquecemos quando ficamos em uma euforia da velocidade em nosso pensamento. [...] Eu fico tão surpresa pelas continuidades espessas quanto pelas profundas remodelações e rápidas mudanças tremeluzentes que estão acontecendo. Penso que devemos prestar atenção nas continuidades espessas como uma espécie de profilático contra a euforia da velocidade como estética cultural ou cultural-teórica. (HARAWAY, 2021, p. 159)

–Chegar a um ponto de “*continuidade espessa*”, mesmo sendo um termo um tanto vago, ainda que no conjunto do trecho citado seja possível entendê-lo, pode representar o objetivo de muitos artistas da cena e especialmente o de uma contadora ou contador de histórias. Relaciono o espesso novamente com o dado atmosférico, um estado de atenção que agrega materialidades diversas à presença

dessa escuta, como que carregando o ar de uma característica menos rarefeita. Dizemos de “uma atmosfera que se podia cortar à faca”.

As expressões descritivas de uma qualidade específica de atenção quando da escuta de uma história recorrem muitas vezes ao verbo mergulhar: “mergulhei completamente na história”, “eu estava completamente dentro dela, imerso”. Não que esse estar mergulhado no evento narrado (história) seja totalmente contínuo, sentimos o movimento pendular refletindo o fato de estar ora dentro, ora mantendo algum afastamento. O exemplo da fruição do leitor também prevê esse movimento. Daniel Goldin comenta sobre esse tema:

Ninguém lê duas vezes o mesmo texto, em parte porque ninguém é o mesmo após ler um texto. Do mesmo modo, pelo fato de que o sentido é construído pelas perguntas, vivências e informações trazidas pelo leitor, nunca dois leitores leem um texto da mesma forma. [...] a tendência geralmente era (e continua sendo) atribuir uma distinção aos textos. [...] em um poema ou conto, o leitor cultiva suas emoções e sentimentos, desfruta esteticamente e explora sua subjetividade, ao passo que, ao ler um texto informativo ou “de não ficção”, como se diz em inglês, o leitor aprende e extrai uma informação objetiva sobre o mundo. Rosenblatt afasta-se desta crença e mostra que, na realidade, o ato de leitura deve localizar-se em algum ponto de uma linha contínua, definido pelo leitor quando este adota uma postura preferentemente estética (quando o leitor concentra a sua atenção nas vivências que afloram no ato de leitura) ou eferente (postura por meio da qual o leitor concentra a sua atenção em extrair e reter informação do texto). E insiste no conceito preferencialmente para ressaltar a ideia de que existe uma continuidade ou um *continuum* entre os dois polos [...]. (GOLDIN, 2012, p. 130)

E por que buscar agora a relação com a leitura e mais especificamente com o trânsito livre entre os dois “polos”? Primeiro, para deixar claro que assim como o leitor vai fazendo a sua leitura a partir do texto, quem presencia uma narração também possui a mesma autonomia e faz o seu percurso a partir do que é narrado. E ainda, a história e o próprio ato de narrar e escutar uma história vêm imbuídos de um senso comum que associa o evento simultaneamente

à fruição subjetiva e a uma situação de potencial aprendido. Esse ponto da transmissão de saberes já foi ressaltado anteriormente.

Dada a zona bastante permeável entre o cotidiano e o artístico esse mergulho e afastamento se dão em movimentos sucessivos sem que a cumplicidade seja necessariamente quebrada, mas antes são dinâmicas que fazem parte do processo como um todo. Segundo Dubatti, “o espectador pode voluntariamente entrar e sair do acontecimento poético em espetáculos performativos nos quais a liminaridade entre convívio e *poiésis* favorece o canal de passagem” (DUBATTI, 2016, p. 36). Mais uma vez a passagem toma um lugar de destaque no processo do evento narrativo, dessa vez como movimento pendular no sentido das camadas de envolvimento que podem se alternar durante a narração.

Os movimentos relacionados ao ato de ouvir histórias são igualmente indicativos desse arco, um lançar-se para o que vai acontecer, “e depois?”. É um pensamento ou pergunta que sustenta a atenção frente a uma narração que se desenrola à nossa frente, pode-se pensar nesse dado como um “fator fio da história”. Temos então a continuidade, o estar “dentro”, e o pêndulo do envolvimento, que são pistas. Regina Machado fala sobre um passeio pela história e nos provoca a refletir sobre “que qualidade é essa que se apresenta na pessoa do contador de histórias, possibilitando a cada ouvinte um passeio pela sua própria paisagem interna, enquanto passeia pela paisagem da história, tendo como guia a voz do contador?” (MACHADO, 2004, p. 68). Um desenho nos leva a um passeio. O clássico fio da história, que se corre o risco de perder, o que claramente compromete o entendimento. Se perder um trecho do caminho traçado pela história compromete a apreensão do todo, é porque há necessariamente uma forte ligação entre as partes, é como um só corpo articulado que se move frente ao ouvinte/espectador.

Já fiz menção sobre a perspectiva de que, entre todos os sentidos envolvidos na narração de histórias como evento, a audição seria

aquela que estaria por assim dizer acentuada neste processo específico. A relação de continuidade se verifica também no caso dessa acentuação da audição, uma vez que, segundo o antropólogo David Le Breton:

A audição penetra para além do olhar, ela imprime um relevo aos contornos dos acontecimentos, povoa o mundo com uma soma inesgotável de presenças [...]. Ela traduz a espessura sensível do mundo aí onde o olhar se satisfaz com a superfície e passou adiante sem desconfiar das vibrantes insinuações que sua coloração dissimulava. O som, assim como o odor, revela o que está para além das aparências, forçando as coisas a testemunharem suas presenças inacessíveis ao ouvido. [...] A audição introduz uma sucessão, um ritmo, que abre espaço à expectativa ou à fugacidade; ela se trama no escoamento do tempo. (BRETON, 2016, p. 133, 134)

A “espessura sensível do mundo” me parece conter a noção de atmosfera, ou, ao menos, se esta se dá, cabe perfeitamente nessa expressão. A sucessão, a expectativa, formando a trama, são passos que estão marcadamente presentes na narração e escuta de uma história.

Penso na relação desse arco narrativo, um prenúncio do que vem “a seguir” na vibração da voz de agora, com a memória. A busca por uma relativa estruturação da oralidade em relação à memória, uma vez que, não tendo o suporte físico da inscrição do texto na folha, conta principalmente com uma memória auditiva, sendo essa, mesmo que com alguns referenciais visuais que podem ajudar nesta estruturação, mais frágil em termos de fixação ou pregnância. Benjamin nos fala sobre uma cadeia:

A recordação funda a cadeia da tradição que transmite o acontecido de geração em geração. É ela o elemento artístico da épica em sentido amplo. E engloba as variantes artísticas da épica, entre as quais encontramos, à cabeça, aquela que o contador de histórias representa. É ela que funda a rede constituída, finalmente, por todas as histórias. Uma liga-se à outra, como sempre gostam de mostrar os grandes contadores, em especial os orientais. (BENJAMIN, 2018, p. 155)

É principalmente esse ponto da ligação entre as coisas que faz com que uma continuidade se apresente como tom geral do que é narrado. Pensando na expressão fio da história, e procurando aproximá-la de um movimento não só contínuo como possuindo uma espécie de relevo, recorro ao antropólogo Tim Ingold:

O que andar, tecer, observar, cantar, contar histórias, desenhar e escrever têm em comum? A resposta é que todos eles procedem, ao longo de um tipo ou outro de linhas. [...] Como criaturas que andam, falam e gesticulam, os seres humanos geram linhas por onde quer que vão. [...] Os fios podem se tornar traços e vice-versa. Além disso, sempre que os fios se tornam traços, superfícies são formadas, e sempre que traços se transformam em fios elas são dissolvidas. Seguir através destas transformações levou-me da palavra escrita, de onde começou minhas investigações, para as voltas e mais voltas do labirinto, e para o artesanato de bordar e tecer. E foi pela tecelagem dos têxteis que, enfim, voltei, por esta rota giratória, para o texto escrito. Todavia se encontrada como o risco de um fio tecido ou um traço escrito, a linha ainda é percebida como dotada de movimento e crescimento. (INGOLD, 2022, p. 23, 24)

Ainda que claramente mais concentrado na escrita, o autor vai trazendo o paralelo com as atividades que desenham movimentos no espaço e, neste caso, serve bem ao que “traçamos”, aproveitando o ensejo, como um arco narrativo, no caso da narração de uma história. Sabendo inclusive que esse movimento é uma composição na qual estão inseridos os movimentos e ações corporais, gestos, vocalidade, dança etc.

A própria estrutura discursiva da narração apresenta uma noção implícita de um relevo interno, completamente diferente do listar pontos independentes entre si, e mesmo do relato, segundo Maria Augusta Babo:

U. Eco deu aos seus alunos, um pequeno relato da sua chegada à Universidade de Bolonha para dar aulas. Perante a sequencialidade das ações de rotina por ele contadas, os estudantes, atônitos, perguntaram-se qual a razão de ser de tal relato. É que, na verdade, nada nele justificava a narrativa. O que falta a um relato para ser narrativa, portanto? Diríamos, com Umberto Eco, que falta um acontecimento marcante. É o acontecimento marcante que fará de um relato uma

narrativa, isto é, que permite uma mudança de registo, com implicações estruturantes. A narrativa envolve então a transformação de predicados durante um processo. A narrativa é mesmo esse processo de transformação que conduz de um antes a um depois [...]. (BABO in PEIXINHO e ARAÚJO, p. 72, 2017. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/43455/1/Narrativa%20e%20Media.pdf>. Acesso jan. de 2023)

Mas o que a ideia do discurso narrativo incluir transformação, mudança, desenho, arco tem a ver com a atmosfera? Por que abordar esse dado nesse contexto? O gesto narrativo por ser contínuo e possuidor de um relevo é mais produtor e permeável a estados de instauração de atmosfera, se sim, em que sentido? Não tenho uma resposta direta a esta pergunta, a dúvida é minha também. O caráter de continuidade, criador de uma ligação entre acontecimentos em sequência, sendo estes deste modo não facilmente segmentáveis em partes isoladas, que uma história narrada possui, permite talvez, é o que posso dizer até aqui como uma impressão ainda, que um tempo de decantar a ambiência ou atmosfera possa se instaurar. Afinal, “a audição introduz uma sucessão, um ritmo, que abre espaço à expectativa” (LE BRETON, 2016, p.134).

## 3.4 Atmosfera e medialidade

*O volume, isto é, a voluminosidade de uma coisa é o poder de sua presença no espaço.*

Gernot Böhme

O som é algo que cessa sem cessar imediatamente. Essa é uma experiência por vezes difícil quando, por exemplo, a arquitetura do local onde se dá a emissão vocal promove um tempo maior de reverberação e, dessa forma, o som de uma palavra “volta” e se mescla ao som de outra palavra cantada ou dita. Mesmo não sendo o caso de uma tal situação extrema, vale notar que o som reverbera, soa, se dilata e se propaga. O faz num movimento de prolongamento, em que num dado momento, como na imagem de Sloterdijk, o som se desprende de quem (ou o que) o emitiu e segue em viagem (como a bolha de sabão, no exemplo do autor). Nesse período de deslocamento, à semelhança do verbo usado repetidamente por Gernot Böhme em relação à atmosfera, ele tinge o espaço e envolve com sua presença sonora quem ouve. Há, portanto, um rastro, algo que prossegue, que continua. Dizer que a atmosfera não tem limites determináveis, ainda que se dissipe no tempo-espaço, é perceber que esse tingir é um espalhamento de uma dada densidade do ar. A relação com a vocalidade é de grande proximidade, já que alimentada de seu próprio “sopro”, faz reverberar a palavra, canto, ou som no espaço, algo que se propaga por algum tempo. Observando esse aspecto, a palavra modulação usada por mim até aqui, parece dar lugar a um pensamento mais amplo, e mais bem descrito por sintonizar ou afinar. Mas antes de desenvolver melhor esse pensamento convém retomar o termo *Stimmung*, especialmente relevante nesse caso.

Hans Ulrich Gumbrecht organiza o pensamento à volta do termo alemão com muita clareza:

Para podermos ter consciência e perceber o valor dos diferentes sentidos e nuances de sentido invocados pelo *Stimmung*, será útil

pensar nos conjuntos de palavras que servem para traduzir o termo [...]. Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a uma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre ela exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *stimmen*. A primeira significa "voz"; a segunda, "afinar um instrumento musical"; por extensão, *stimmen* significa estar "correto". Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. [...] Interessa-me muito a componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons [...]. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que "acontece" aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os "envolve". (GUMBRECHT, 2014, p.12, 13)

Temos nessa citação um material precioso para tecer relações e refletir sobre o tema. Em se tratando da presença da participação do fator atmosfera no evento narrativo, é muito importante pensar que há esse "encontro", vou chamar assim, entre o que é trazido pela presença da contadora ou contador de histórias, ou pelos efeitos de presença desta, e o ambiente estabelecido, criado, encontrado quando do início da sessão. Nesse sentido, mais do que a modulação na emissão vocal, haverá na dinâmica da vocalidade enquanto inscrição nesse ambiente, um ajuste fino, uma "afinação", talvez. Não tanto como um procedimento consciente e voluntário, embora em certa medida e consoante a experiência da contadora ou contador, possa também ser, mas como um diálogo entre a atmosfera interna e a atmosfera escolhida/lançada para compor junto da história (evento narrado) e aquela que é sentida/pressentida no momento. Ressalto o fato de o evento narrativo ser, enquanto ambiente de cena, mais poroso e sujeito a cruzamentos e interferências frequentes, e isso desafia a qualidade de quem conduz para lidar com essa abertura sem que a continuidade da narrativa se fragilize ou seja comprometida.

Tende-se a observar a abertura ou esse trânsito mais livre na comunicação com o público (comentários, intervenções, interrupções, entre outros) como um ponto problemático, e muitas vezes ameaçador de uma boa condução do evento narrativo. Ainda que esse dado seja verdadeiro em boa parte dos casos, ele traz possibilidades exatamente nessa zona formada pelas aberturas e pelo risco de as manter vivas, sem bloqueios tensos, fruto de uma má gerência (delicada, sem dúvida) dessa relação viva.

Penso no exemplo da relação que existe desde o trabalho com a narrativa/história por parte de quem conta, e na porosidade que já se inicia comumente na fase e no modo de aproximação à história. Pela própria estrutura da oralidade e para que a narração da história se dê nesse regime mais aberto, que é uma de suas características mais marcantes, a palavra utilizada varia conforme a situação. Segundo Élie Bajard:

O contador de estórias sabe recheiar seu enredo com contribuições que nascem de intervenções do espectador. O enredo, nesse caso, equivale a uma arquitetura montada com expressões preestabelecidas que deixa espaços livres para uma língua oral surgida no momento. Essa é a diferença entre o dizer e o contar. No primeiro, que inclui a recitação, a fidelidade ao texto constituído apenas pela língua escrita é total; no segundo, o texto é reconstituído através de contribuições da língua oral. (BAJARD, 2014, p.113)

A palavra arquitetura é de grande valia para a percepção de todo esse processo. E podemos estendê-la à situação mais abrangente da narração de histórias como evento, uma vez que também há ali sim uma estrutura, mas esta serve de base, como um desenho inicial, uma arquitetura (por que não?) que dá suporte ou abrigo a uma reunião de pessoas e de acontecimentos que essa arquitetura pode abarcar. Um sentido muito próximo ao da origem já mencionada da palavra *Skène*, abrigo/proteção. Espaço para que algo aconteça, para que as sensibilidades e presenças tenham a chance de se reconhecer e entrar ou não em relação, é um ponto fundamental para que se

possa falar em atmosfera no evento narrativo. Ainda que se fale do vago mover-se de uma atmosfera ela estará ancorada numa situação, numa determinada reunião de pessoas, num lugar específico, e, quiçá, numa história narrada, a qual integra a composição movente dessa formação.

Aqui entra a noção de paisagem. Ela será uma abertura possível que unifica mesmo que parcialmente os movimentos apresentados, e pode ajudar a aprofundar a reflexão a respeito desses. Vou propor uma ligação com a palavra *Stimmung* no sentido da transição e conexão entre a paisagem e a ideia de atmosfera. O pesquisador Alex Sandro Martoni faz referência a um caminho em direção a essa conexão:

Nota-se, portanto, como a riqueza semântica dessa palavra está no seu potencial de expressar, concomitantemente, aquilo que me afeta e o modo como me vejo sendo afetado, apagando, desse modo, a dicotomia epistemológica tradicional sujeito/objeto, tendo em vista que, voltando a Spitzer, 'para um alemão, *Stimmung* está fundida com a paisagem, a qual, por sua vez, está animada pelo sentimento do homem: é a unidade indissolúvel em que homem e natureza estão integrados'. (MARTONI, Scripta Uniandrade v. 16 n. 3 (2018), p. 197. Disponível em: <https://revistahom.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1053/938>. Acesso em nov. de 2023.

A relação de integração ou de não separação entre seres humanos e natureza faz lembrar as palavras de Ailton Krenak, Ana Mendieta, Bruno Latour, Donna Haraway, entre outros, que questionam constantemente essas fronteiras.

Por que razão esse dado relacional de envolvimento e continuidade me interessa em função do evento narrativo e da vocalidade? Quando o evento narrativo adquire um bom nível de interação e cumplicidade, isso se dá principalmente de forma tácita. Os movimentos de imersão na história que é narrada são combinados com os níveis de atenção, alterações dos efeitos de presença do entorno, criação de imagens associadas e visualizações (a partir de estímulos de descrição, por exemplo) e com sensações físicas concretas advindas

do espaço ao redor, temperatura, cadeira ou almofada em que sentamos etc. Esse “conjunto” de percepções atuantes e criações concomitantes, aqui bastante simplificadas, ocorre também em outras situações cênicas presenciadas em salas de espetáculo, por exemplo. Nesses casos há uma maior proteção em relação a elementos que possam dissipar ou distrair mais facilmente a atenção. Mas é exatamente a abertura bastante vulnerável em que a situação do evento narrativo se dá que torna a convergência potencial de cada elemento composicional participante no que vou chamar de “espessura da cena” tão importante. Esse dado de convergência faz parte de um movimento composicional, mais ou menos consciente, constituído (e se constituindo a cada passo) de maneira maleável. Pode ser muito maleável, porque é conduzida por uma pessoa que, ainda que em situação de muita porosidade com a audiência ou exatamente por essa razão, lida com um grau elevado de improvisação. O imprevisto sempre faz parte das artes da cena, em alguma medida, não por acaso, também chamada de “artes vivas”, mas muitas vezes há mais pessoas envolvidas na composição cênica (dramaturgos, diretores, ensaiadores, dramaturgistas, etc.) em comparação com o caso da narração oral cênica ou artística, em que a totalidade da performance está sob responsabilidade da condução de uma narradora ou narrador.

Se essa cena ou a sua paisagem, podemos imaginar, é permeada por densidades de atmosfera variáveis, ou tonalidades variáveis de efeitos de atmosfera, é porque o evento em si apresenta uma “espessura”. Uma aproximação a uma noção de espessura que pode contribuir para o entendimento mais geral do contexto que apresento, é mencionado por Gumbrecht, no seu livro *Produção de Presença*. Aqui a espessura se refere a uma dada qualidade que a vocalização empresta ao poema:

Penso (e espero, claro) que minha tese sobre a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido é próxima do que Hans-Georg Gadamer quis dizer quando sublinhou que, para além da sua dimensão apofântica, ou seja, para além da dimensão que pode e deve

ser redimida pela interpretação, os poemas têm um “volume” – ou seja, uma dimensão que exige a nossa voz, que precisa ser “cantada”. (GUMBRECHT, 2010, p.136)

Interessa especialmente, pensar as características dessa espessura da palavra poética, além da natural oscilação das dimensões de presença e sentido, a que o autor se refere, e que já foi mencionada neste texto. Essa imagem de espessura se liga diretamente à densidade, tantas vezes apontada por mim como percepção de determinados efeitos de atmosfera.

Quando abordo a voz, em seu gesto, sua vocalidade, nas oficinas sobre narração de histórias, leitura em voz alta ou narração literária (ou dizer literário), costumo propor um exercício que visa ampliar a ressonância da voz no corpo todo. Ressalto a partir da alteração do “corpo de voz” que surge no exercício e é percebido pelos presentes, o quanto a voz pode melhorar a sua qualidade sonora sem que haja esforço, mas simplesmente “habitando” o próprio corpo que atua como “caixa de ressonância”.



Imagem: arquivo pessoal

Instituto Ivoti, Curso, Ivoti, novembro 2024.

A espessura é uma imagem muito interessante quando se fala em narração cênica ou artística, não apenas em relação à vocalidade em si, o que já seria bem importante, mas em relação ao evento narrativo como um todo. Ela se revela especialmente propícia quando consigo imaginar o evento narrativo em suas diversas camadas “sobrepostas”, constituídas da vocalidade da contadora ou contador de histórias, da escuta da história narrada e o que ela provoca em nós, das imagens que ela nos sugere, da percepção física do estar coletivamente no evento, das associações que emergem das subjetividades individuais dos presentes, das condições do espaço físico onde o evento ocorre, da temperatura etc. Segundo Zumthor, referência recorrente porque é incontornável nesse campo:

A voz poética emerge, portanto, do fluxo mais ou menos indiferenciado dos ruídos e dos discursos. Ela faz o acontecimento. [...] À extensão prosódica, à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço (ZUMTHOR, 2005, p.145).

Sinto profundamente a partir do trabalho que venho fazendo há mais de duas décadas, que a voz não só possui como promove uma espessura que é constituída entre outros pela instauração de atmosfera. No caso do evento narrativo, a vocalidade se inscreve no lugar partilhado e disso decorrem muitos outros efeitos.

E onde entra a questão da medialidade nesse contexto? Sendo essa uma área deslocada da minha principal base de área de conhecimento, é melhor ir com calma. Maurício Liesen, num artigo recente, fornece um ótimo referencial sobre a questão do meio:

O meio pode ter um sentido topológico ou geométrico (p.ex. um meio entre dois pontos, um espaço entre); um sentido cronológico (p.ex. o meio dia, um intervalo, o presente situado entre o passado e o futuro); um sentido quantitativo ou lógico (p.ex. o meio-termo, a média); um sentido qualitativo (p.ex. o mediano, o misturado). Essa categorização, mesmo que bastante incompleta, já dá a noção do gigantesco espectro semântico dessa pequena palavra. Mas, se pudéssemos delimitar um meio-termo do termo meio, se pudéssemos apontar um ponto de contato ou contínuo entre as mais diferentes acepções dessa palavra

poderíamos afirmar que meio é sempre um conceito relacional. Seja simbólica ou concreta, qualquer relação só pode ocorrer se seus elementos estão ao mesmo tempo afastados e postos em contato por outra coisa que não eles mesmos. Dito de outra maneira: o que está em relação, o que se dá, o que aparece, o que se transmite, o que se anuncia só pode ocorrer através ou por meio de outra coisa que não ele mesmo. A relacionalidade pode ser entendida, portanto, como a função medial – a medialidade – que, diferentemente da função representacional da partícula como, com-forma a aparição daquilo que é mediado. Logo, o estudo de um meio significaria, antes de tudo, ocupar-se de um através de, de um por entre, de um no decurso de, de um por meio de. (LIESEN, 2020, p.189. Disponível em: <https://www.scieio.br/j/gal/a/WJL9WY6QhwB78XCkvcVTP6f/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em jan. de 2025)

A partir desse pressuposto já consigo avançar no cruzamento da noção de medialidade com o tema da pesquisa. A relacionalidade como função medial é como Liesen se refere à medialidade que, segundo ele, “com-forma a aparição daquilo que é mediado”. Aqui é interessante notar, se relacionamos diretamente a uma atmosfera específica percebida no evento narrativo, que é “por meio de” uma atmosfera específica que se desenvolve o evento. Bem menos a situação de mais um acessório de apoio na ambientação cênica, quando são utilizados por vezes objetos, figurino, iluminação, utilização de música ao vivo, entre outros, não que esses elementos não venham eventualmente a contribuir, mas aqui uma medialidade se impõe como elemento que é corresponsável na composição do gesto narrativo ativado (pois passa a ser criação coletiva em em cumplicidade) pela narradora ou narrador em cena. Esse talvez fosse o sentido buscado por Böhme quando escreveu que “a qualidade particular de uma história, seja lida ou ouvida, reside no fato de que ela não só nos comunica que uma certa atmosfera existiu em outro lugar, mas ela também evoca esta própria atmosfera em si” (BÖHME, 1993. Trad. CORRÊA e WEID, in Blog do Sociofilo. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2017/09/gernot-bohme-a-atmosfera-como-o-conceito-fundamental-da-nova-est3a9tica-blog-do-sociofilo.pdf> . Acesso em jul. 2023). Ainda que eu esteja usando a tradução que consta

no artigo citado, a palavra usada no original em alemão (beschwören) tem além do sentido de “evocar”, o de invocar. Quero com essa observação apenas ressaltar o caráter concreto dessa afirmação de Gernot Böhme. O que foi desenvolvido até aqui sobre o território de passagem, se efetivando tanto na instauração do evento em si como em se tratando do corpo narrador, também dá espaço ao que Liesen nos traz sobre a medialidade.

Um ponto fundamental no estudo da medialidade é o entendimento sobre a sua necessária opacidade como experiência. Para exemplificar essa questão, selecionei outro trecho em que o autor afirma:

A perfeição de um meio está na sua capacidade de ser esquecido durante a operação [...]. Nós observamos através dos meios, mas eles não podem observar a si próprios, Para darmos um exemplo, durante a leitura de um livro, elementos como a impressão das letras, formatação, cor das páginas, peso, etc. Devem ser esquecidos para que a leitura de fato ocorra. Caso esses elementos fossem tematizados, não haveria meio algum que pudesse ser associado ao médium que possibilitava a leitura. Por isso, o meio nunca pode ser conhecido em sua inteireza. [...] O meio só pode ser percebido indiretamente, através de epistemologias singulares que deem conta de um evento de mediação que é sempre singular. Por esse motivo, a arte se coloca como uma grande técnica de exposição da medialidade de um meio. (LIESEN, 2020, p. 196, p.197, in <https://www.scielo.br/j/gal/a/WJL9WY6QhwB78XCkvcVTP6f/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em janeiro de 2025)

No caso do evento narrativo, a questão também é recorrente, os componentes tácitos, cúmplices, invisíveis, participantes ativos do processo são exatamente os que trazem tantas vezes menções sobre o encantamento do momento e que mantém o mistério (bem vindo) sobre a imersão, a viagem que fazemos “pela” história. Ainda que não inteiramente percebidos, elementos constituintes dessa medialidade participam do evento e, na hipótese levantada ao longo deste texto, a atmosfera seria um dos elementos importantes da medialidade, participando da poética do evento narrativo.

O que deve ser esquecido ou esmaecido no processo do encontro à volta das histórias para que seja fluida a composição de imagens,

contato com emoções, relações com a memória individual, inerente à escuta de uma história? Nessa pergunta a que chegamos a partir da interessante ideia da medialidade, está posta uma delicadeza muito própria do evento narrativo, pois a narração oral cênica ou artística é em alguma medida um caminho intermediário e esse ponto reverbera em toda a situação cênica específica que está em foco nesta pesquisa. Quero com isso dizer que a narração cênica ou artística que ativa, conduz, compõe a poética do evento narrativo, põe em curso um processo muito livre e de certo modo “liberto” de quem o ativou. É a capacidade de alavancar um processo e ao mesmo tempo não manter tanto controle na sua condução que estou chamando de “delicadeza própria do evento narrativo”. Não quero com isso dizer que essa delicadeza esteja sempre presente na figura da contadora ou contador de histórias, mas que, quando está, produz uma fluidez extremamente favorável ao desenvolvimento da entrega de ambas as partes, narradores e público, a essa ação comum (no sentido referido por Ana Pais como cumplicidade).

Nesse sentido creio que esse é um gesto cênico ligeiramente diferente de outros que eu já pratiquei na dança, teatro, teatro-dança, teatro de objetos, etc. Embora não seja do interesse dessa pesquisa marcar ou mesmo analisar essa diferença, ela, mesmo que sutil, tem um papel importante no entendimento da relevância da atmosfera para a narração de histórias. Talvez por essa característica se aproximar tanto, no meu entendimento, da música. Há na contadora ou contador de histórias, em geral, uma profunda intuição a respeito da reverberação no espaço-tempo vivido em conjunto, do que é vocalizado. E mesmo antes de ser vocalizado, do que a sua presença produz.

Pensando na forma como somos afetados pela aura que acompanha o encontro à volta das histórias, há nessa prática um tom de algo ao mesmo tempo singelo e muito antigo. Quase todos nós temos memórias de situações em que ouvimos alguém ler ou contar histórias para nós no passado. Vejo esse dado como um lastro que o evento sempre carrega

consigo. Esse é um afeto bem particular, possivelmente produzindo em parte ou melhor dizendo compondo junto a atmosfera do momento de ouvir histórias. A pesquisadora Ana Pais, no seu *Ritmos Afetivos nas Artes Performativas*, comenta sobre as “recriações como práticas de encontros íntimos”, uma prática que surgiu na virada do século de “refazer obras marcantes da história da performance arte”:

Quando se recria um evento do passado, está-se tanto a presentificar o passado/lugar quanto reenviar o presente/lugar para o passado. Neste movimento paradoxal, os afectos circulam através dos vestígios materiais do evento: “Os afectos podem circular, transportando tendências de alteração de atmosferas, em vestígios materiais ou gestuais/rituais, que uma frase ou uma canção podem carregar, modificando-se nos e através dos corpos no encontro” (Schneider 2011, p.36). (PAIS, 2018, p. 168)

Arrisco muito ao trazer essas considerações, uma vez que dão conta de uma situação distante do evento narrativo, para pensar essa carga afetiva ligada ao encontro à volta das histórias, mas acredito na conexão pela repetição intrínseca ao evento em questão desde um lugar passado que tem uma surpreendente permanência no presente e provavelmente no futuro. Essa característica de “presentificar o passado” que Ana Pais menciona além do citado “transportando tendências de alteração de atmosferas”, de Schneider, encontram eco nas reverberações do evento narrativo em relação ao público ouvinte. Esses vestígios que acompanham práticas antigas, fazem o meio em que elas ocorrem, ainda que como um processo de recriação que ecoa no presente.

O campo dos afetos (teoria dos afetos) é muito interessante, mas por questões de escopo de pesquisa, não se tornou prioritário para um maior aprofundamento no âmbito desta investigação. Entre os autores que abordaram a atmosfera mais ligada à teoria dos afetos, está Hermann Schmitz. Opto por uma aproximação dos estudos da atmosfera com ênfase em relação ao meio (medium) produzido por ela. Sigo por exemplo com Paulo Gajanigo, quando ele diferencia as várias abordagens:

A discussão conceitual sobre atmosfera tem atingido a separação entre sujeito e objeto, interior e exterior, em sintonia com o clima teórico da virada afetiva. Essa afinidade fica evidente em Ingold (2012), que enxerga o debate sobre atmosfera em conexão com a discussão de Deleuze e Guattari sobre espaço nebuloso, e está presente na forma como ele busca superar as duas visões sobre atmosfera: "para transcender a oposição entre o meteorológico e o afetivo, nós precisamos recarregar a atmosfera com o material do ar. E o que é também reconhecer que o mundo que habitamos, longe de ter se cristalizado em formas fixas e definitivas, é um mundo de tornar-se, de fluxos ou, em síntese, um mundo-clima" (2012, p.81). No entanto, para alguns estudiosos, a atmosfera também propõe desafios à Teoria dos Afetos. Como indica Riedel, uma visão mais recente faz a atmosfera se distanciar do termo afeto para ressaltar a "forma na qual uma multiplicidade de corpos é parte e está entricheirada numa situação que a engloba" (2019, p.85). Diferentemente dos afetos que dizem respeito às afetações entre corpos, atmosfera "opera como um meio que traz à aparência aquilo que não pode ser deduzido de ou reduzido aos corpos presentes numa situação. (Riedel, 2019, p. 85) A visão da atmosfera como meio abre campo para aproximar o termo das metáforas musicais, o que, curiosamente, gera semelhanças com Stimmung [...]. (GAJANIGO, 2024, p. 1-26. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/dbY46JdyL893zPyCQxpxVWC/> . Acesso em jan. 2025)

A perspectiva composicional da cena e a ênfase na vocalidade nesse contexto, me aproxima do pensamento da atmosfera enquanto meio e ainda ligada às metáforas musicais como tantas vezes foi referido neste texto. Nesse sentido Gajanigo nos mostra uma bússola entre tantas nuances do tema. Estou ciente que seria necessário mais tempo para alinhar essa pesquisa com as recentes tendências apresentadas por Gajanigo, mas creio que seria pouco sensato, tendo tido acesso a esse material, não relacioná-lo mesmo assumindo ter tocado de forma superficial um assunto que merecia mais aprofundamento.

# Conclusão

## Remanso

*A gente chega sem chegar. Não há meada, é só o fio.*

Caetano Veloso / O Nome da Cidade



Sheila Oliveira, 2018.

Entorpecidos pela “excitação dos sentidos” (TÜRCKE, 2010), fomos nocauteados por um excesso de estímulos que podem embotar a capacidade de aceder às camadas menos ruidosas e mais sutis de certos processos aqui apresentados. Estamos possivelmente menos sensíveis em relação a algumas das questões que foram abordadas nesta pesquisa, daí a importância de tocar em camadas específicas dos processos comunicacionais e composicionais da cena, com o foco principal no evento narrativo. Ao fazer o percurso da pesquisa procurei formas de responder a algumas questões com as quais tenho convivido há muitos anos e de acordar de algum modo essas percepções.

Uma impressão que perdura em mim há bastante tempo e que esse percurso investigativo aguçou é de que o estado de um corpo cênico em abertura e porosidade, ainda que esse estado não seja diretamente visível, constitui-se como ação, um ato significativo (por vezes contínuo) da performance, entre outras atuações, da contadora ou contador de histórias. Penso na performance aqui como ato de comunicação. Das perguntas iniciais sobre a atmosfera, esse corpo/presença com espaço para o outro se impôs na minha experiência profissional prática, nas conversas com os meus pares e no diálogo com a bibliografia. Nomeio esse como um primeiro gesto, diretamente ligado ao território de passagem, assunto desenvolvido no primeiro capítulo. Esse território é entendido simultaneamente como o lugar físico onde se realiza o evento narrativo assim como o lugar desse corpo (vibrátil, poroso) em si da narradora ou narrador e ainda um lugar do que é imaginado, como uma “dupla imagem” a partir da escuta, que por sua vez gera associações e memórias envolvidas numa composição subjetiva. Talvez essa tenha sido uma busca em direção a uma “redução ao gesto”, como Walter Benjamin nomeia ao se debruçar na obra de Kafka. Segundo Ana Maria do Valle e Jô Gondar:

A noção elaborada por Benjamin se refere a algo que não pode ser dito de imediato, a uma esfera não passível de fácil ou rápida expressão; [...] O gesto expressa alguma coisa que não é narrável, mas que indica o próprio ato de narrar em seu sentido literal, naquilo

que ele inaugura no real. Por este motivo, o gesto exige, para ser circunscrito, uma complexidade árdua de articulações apresentada por meio de imagens, sensações ou percepções imprecisas que não estejam comprometidas com a clareza ou com a justeza de uma racionalidade aplicada à utilidade ou à trivialidade das ações. O gesto em Benjamin quer tentar expressar em signos a natureza íntima das coisas, um ponto de origem sem definição. (VALLE e GONDAR, 2014, Revista Fractal, n.26 in <https://www.scielo.br/j/fractal/a/9rT-dPkRykmzmsy9NbsqgWGCM/> Acesso em jun. de 2025)

Parece plausível pensar que na instauração desse lugar para que o evento narrativo aconteça, onde podemos potencialmente habitar a escuta de uma história, o modo de estar desse corpo, por exemplo, já faz parte da materialidade da comunicação envolvida e permeia o entorno com uma tonalidade de atmosfera específica.

Um espaço tornado lugar depende de um decantar processual das presenças e se estabelece, no caso do evento narrativo, apoiado pelo sentido de cumplicidade, de um fazer a história em conjunto. Desse modo, o “fazer história” pela ação política e revolucionária da partilha pública está incluído no evento. Numa prática em que não só o público presente ouvinte influencia, mas em que este é condição para que o evento ocorra, há uma competência que sobressai como anterior às escolhas estéticas para o processo, que é a da capacidade de tecer a ação comum ao longo da realização do evento – estabelecendo cumplicidade e a partir dela orquestrar algo que acontece entre, nesse encontro. A composição em tempo real, característica das artes vivas, está em destaque nessa prática específica.

A escuta de uma história necessita de uma paisagem que a apoie, essa é uma característica que sinto e entendo como sendo estrutural. Não somente “saber criar imagens a partir de palavras, gestos e ações”, como muitas vezes é mencionado, a contadora ou contador deve saber oferecer suporte ou sustentação para a criação de imagens por parte de quem escuta. A experiência do evento narrativo é feita da reverberação entre o narrado e o imaginado. Procurei expor algumas das múltiplas camadas que vão desde o timbre de voz de quem narra, passando pelo que a história

evoca em nós, pelas características do lugar físico, pela qualidade do estar em coletivo, cumplicidade estabelecida, atmosfera específica que se forma na reverberação de cada tom que advém de cada um desses pontos. É simples reconhecer nessa breve lista de elementos o elo ou ênfase no sentido estético como *aisthesis*, que permeou o caminho de investigação. Acompanho nesse caminho o pensamento de Erick Felinto que também dialoga bastante com Böhme:

Em uma época de progressiva estetização da própria realidade, afetando campos como a política, a economia e o meio ambiente, a estética se vê convocada a uma espécie de retorno ao seu sentido original, como estudo do sensível em sentido mais amplo. [...] A *aisthesis* se torna, assim, uma forma de conhecimento (Erkenntnis) e, reversamente, o conhecimento é definido, em princípio como *aisthesis*. Esta seria capaz de revelar no mundo algo que não é acessível a outros modos do conhecimento (Böhme, 2019, p.10). Nesse sentido, a nova estética poderia fazer parte de um repertório de novos saberes e formas de investigação do mundo. (FELINTO in FELINTO e FERNANDES, 2024, p.17, 18)

Esse ar, a respiração que permeia, que nos percorre, essa “esfera atmo” partilhada entre o contar e a escuta, é feita de grande vitalidade e, não menos importante que a vitalidade, são os seus pequenos movimentos sensíveis. É aí que se encontra a sensibilização ao que é narrado, assim como a experiência que se dá no encontro à volta das histórias. Acredito, com Thibaud, que “o sensível faz contexto”. Seja uma contadora ou contador mais ligado às artes cênicas ou vindo de outras experiências formativas (a maior parte dos que eu ouvi contar histórias), há coisas que permanecem constantes nessa troca, apesar de serem diferentes em suas tão variadas manifestações. Uma delas é o caráter relacional, vivido com muita intensidade na cena do evento narrativo.

Uma forte referência no campo da arte é a obra *Aliento*, de Oscar Muñoz<sup>7</sup>. Segundo a pesquisadora Juliana de Moraes Monteiro, essa

---

7 Mais sobre a obra do colombiano Oscar Muñoz em: <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-memorias-infancia-juventud.html> .

obra traz uma contribuição importante para o entendimento atual do artístico, segundo ela:

O sopro, enquanto gesto banal e cotidiano, é o mecanismo através do qual a complexidade da obra de arte viria à tona. E é interessante notar como não é possível fazer um registro de Aliento sem que cada indivíduo singular esteja contemplando o mesmo. A obra de arte não é mais um objeto exterior ao indivíduo que a produz ou aprecia, mas só tem a possibilidade de alcançar o seu teor artístico em uma tessitura formada por artistas, espectadores e materiais. [...] Nesse caso, Aliento torna exemplar a noção de que gestos, enquanto meios sem um fim específico, desdobram o poder de estabelecer uma relação política entre artista e espectador, na medida em que a obra é produzida tanto por um como por outro. É este espaço limítrofe, situado entre essas instâncias independentes que a arte deve retomar para si. (MONTEIRO, PARALAXE V.3, nº1, 2015, <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/19559/21551>. Acesso em out. de 2024)

A tripla relação (Brook, 1993) ressurge aqui sob outra forma, mas o que é especialmente importante é “a possibilidade de alcançar o teor artístico em uma tessitura formada por artistas, espectadores e materiais” e ainda o “espaço limítrofe, situado entre essas instâncias independentes”, que constitui no fundo a busca que impulsionou quase todos os questionamentos colocados até aqui.

Nada mais concreto e efetivo do que nossa relação com a respiração para estabelecer a partilha, por isso volto muitas vezes a uma citação de Cassiano Sylow Quilici:

O ponto de contato entre o afeto e o corpo será, precisamente, a respiração. É a respiração que o ator deve saber esculpir, se pretende manejar as forças afetivas. [...] Artaud defende também uma curiosa inversão das relações que costumamos estabelecer entre respiração e movimento, e exemplifica sua ideia comparando o ator ao atleta: “enquanto no ator, o corpo é apoiado na respiração, no lutador, no atleta físico, é a respiração que se apoia no corpo”. Se o atleta muitas vezes exerce um controle sobre o ritmo respiratório, o seu objetivo principal é quase sempre a performance física visível. No ator o foco deve ser outro. A atenção voltada à respiração remete à intensa concentração nos ritmos do corpo. (QUILICI, in Sala Preta, v2, 2002. disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57081>. Acesso em jun. de 2023)

Considero de uma precisão espantosa a colocação sobre as formas de apoio mútuo entre corpo e respiração. Me fez pensar muito em como essa relação (essas relações) se dá no momento da narração de uma história. Sem dúvida, ao menos no meu caso, mais próxima do indicado por Artaud em relação ao caso do ator. Mas, por vezes, quando estou narrando uma história parece que respiro simultaneamente em três tempos (a tríade de Brook), a partir dos ritmos trazidos pela história, em seu relevo melódico, a partir de um ritmo interno meu (muito afetado pela história em si) e ainda apoiada na convergência dos efeitos de presença, da história, da minha vocalidade e da escuta, do envolvimento, da presença coletiva e ativa do público e da atmosfera que emerge durante o evento. Esse é para mim um ponto fulcral. Nas conversas entabuladas durante as entrevistas o assunto atmosfera não surpreendeu no que referia ao ato de narrar histórias, cada contadora ou contador trouxe a sua perspectiva sobre o tema, e as perguntas não foram recebidas com nenhum tipo de estranhamento, mesmo face à pouca referência dedicada ao tema na bibliografia especializada. O papel da atmosfera (específica) durante o evento narrativo parece assumido pelos entrevistados como de vital importância. Em alguns casos, foi possível perceber uma aproximação com a ideia de composição, modulação da atmosfera. Nesse ponto, importa dividir esses momentos: uma coisa é estar imerso numa atmosfera (mesmo entendendo a materialidade “nuvem” que ela possui, em seu estado sem contornos), percebendo os efeitos dessa mesma atmosfera em nós, outra coisa é produzir efeitos de atmosfera com o nosso estado de presença, algo vivido cotidianamente e não só na situação cênica, uma terceira e interessante ocorrência é quando, ao captar esses dois primeiros momentos, conseguir atuar no sentido de uma composição voluntária das flutuações da atmosfera conjunta a partir do que é narrado, de gestos, da vocalidade e da cumplicidade estabelecida. É nesse aspecto que sinto residir uma grande habilidade da narradora ou narrador. Análogo ao equipamento que oferece o

“retorno” para músicos numa apresentação pública, permitindo que seja possível cuidar da afinação, do volume que chega no público, do timbrar conjunto entre os músicos, a contadora ou contador de histórias com essa experiência sensível é capaz de escutar o “retorno” da atmosfera específica (em traços gerais) e promover, a partir disso, modulações, adensamentos, “resfriamentos” etc. Essa leitura não é somente de algo exterior aos narradores, é também uma percepção interna de como a história vibra no próprio corpo, como, atravessados por ela, fazem transbordar essas impressões.

Isso se torna possível na medida em que narrar uma história se configura como um ato que se assemelha a um verbo *medium*, bitransitivo portanto, quando ao fazer algo, se é feito igualmente por esse algo . Segundo Türcke

Alguém faz alguma coisa, ou alguma coisa é feita por alguém. Há, no entanto, ainda uma forma intermediária: algo se faz, ocorre. Para isso o grego antigo tinha uma forma de conjugação própria ao lado do ativo e do passivo: o *medium*. Ele não se conservou, mas, de certo modo, ainda sobrevive nos verbos intransitivos, os quais, embora ditos de um sujeito, não conduzem a nenhum objeto. Por exemplo: “A criança cresce”. É verdade que aí a criança é sujeito. O crescer, entretanto, é seu agir ou algo que lhe acontece? Ambas as coisas. De acordo com o exemplo, a criança é tanto objeto quanto sujeito do crescimento [...]. Como ocorre com o crescer, assim também se dá com o se mover [...] Quando um barco se move no rio, ele é tanto movente [treibend], quanto movido [getrieben]. Türcke, 2010, p. 131)

Pode-se dizer que, de certo modo, o gesto artístico é sempre a respeito disso, mas me refiro especificamente ao evento narrativo. A cumplicidade é alcançada, entre outros fatores, na medida em que a contadora ou contador de história oferece a experiência da história narrada como algo que, não somente é oferecida, partilhada, mas é algo que lhe acontece naquele momento e que a partir daí, pode exercer um contágio tácito aos que estiverem presentes no entorno que serão assim convidados a compor em conjunto, em ação comum.

Uma dupla via, portanto, no caso por exemplo de ser afetado e afetar o público ouvinte através da história, é algo considerado importante no processo, inclusive no processo de escolha de repertório e, naturalmente, presente no momento da narração. A contadora de histórias Simone Grande comentou: “Eu sempre digo que uma história, aprender sobre uma história, para você contar, não é só para você cativar o público, é para se cativar” (Entrevista, ANEXO I). Nessa intimidade inicial com as histórias, já se desenha uma parte da performance que vai pulsar na presença do público ouvinte. Outra camada, de um amplo duplo movimento, se apresenta na seguinte colocação sobre a narração de histórias:

Quando contamos uma história, propomos uma imersão em si, imersão essa tanto nossa como de quem nos ouve. Essa é uma forma de nos autoconhecermos e nos percebermos sujeitos de uma história. Cada narrativa é um mergulho na memória, é um mover-se e envolver-se no contexto que nos reconhece e é reconhecido por nós na ciranda da existência. (COZZI, JURACI e SANTOS in MEDEIROS e MORAES, 2015, p.454)

Estabelecer essa intimidade com a história, é um mergulho também na atmosfera específica que aquela história sugere, é me deixar impregnar por ela. Desse modo, ela me dá o tom que procuro sugerir durante a minha narração. Conseguir entrar num estado sensível, em que consigo permitir que, no momento da narração, a história “me aconteça”, ativando camadas profundas do meu envolvimento com ela, é das coisas mais importantes que observo no meu processo de narrar histórias. Esse é um gesto fundamental, talvez melhor descrito, de outro modo, por Eleonora Fabião:

Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distencionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar o movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. (FABIÃO, 2010, Revista

No caso do evento narrativo, e, mais concretamente, do processo que tento explicitar, o “sermos agido” não deixa de ser um processo criativo, está apenas seguindo em outra direção, da receptividade, do deixar-se afetar pela história, um sentido côncavo mais do que convexo.

A palavra arquitetura me acompanha em vários textos, preparação de aulas e em geral na minha maneira de ver a arte, integrando sempre um espaço envolvente, esse amálgama constituído de ato, forma, respiração, materialidade da comunicação, atmosfera. A leitura do livro *Atmosfera*, de Peter Zumthor, foi uma forte influência para o percurso traçado até aqui. Ele fala da arquitetura de um modo que remete várias vezes ao que sinto em cena quando narro histórias. Segundo o arquiteto:

Há uma expressão antiga: as coisas encontraram-se em si. Porque são o que querem ser. E a arquitetura é feita para nós a utilizarmos. Não é nenhuma das Belas Artes. Acho que esta também é a tarefa mais nobre da arquitectura, o fato de ela ser uma arte para ser utilizada. Mas o mais belo é quando as coisas se encontram, quando se harmonizam. Formam um todo. O lugar, a utilização e a forma. [...] Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas. No som, nos ruídos, nos materiais, na construção, na anatomia, etc. (ZUMTHOR, 2009, p. 69, 70)

A ideia primeira que temos da arquitetura envolve a imagem de uma rigidez, a construção de uma forma. Mas a ideia de começar a criação por outro caminho que não o da forma que se pretende, me acompanha como uma intuição ou provocação interna há muitos anos. Além do caminho processual, que é sempre uma escolha, quando esta é possível, é uma grande pista, começar pelos sons, atmosferas, dinâmicas, relevos, nessa viagem ficcional... Um desejo de navegação imaginária, mas que envolve a instauração de um lugar (lembrando do mencionado título: *Contos para Navegar em Terra Firme*). Sabendo

que mesmo enquanto forma, quando porventura encontrar estabilidade relativa (arte viva), ela é, enquanto forma, também vibração.

Penso que na resistência que surge por vezes na fala de alguns contadores de histórias em relação à sistematização de procedimentos, análise das performances, divisão de modos de narrar, investigação das práticas que o ofício implica de maneira geral, ecoa algo importante que deve ser escutado com muita atenção. Algo legítimo e muito bem estruturado quanto ao medo de dissolução que em alguns casos pode representar a divisão das partes, numa espécie de análise da “taxonomia” da narração oral cênica ou artística. Não digo com isso que as pesquisadoras e pesquisadores que se colocaram numa tal empreitada, tenham alguma intenção de enfraquecer o ofício, muito pelo contrário! Mas não seria por acaso que algumas manifestações de distanciamento e até desconfiança do lugar de pesquisa nesse campo ocorrem com alguma frequência. Há algo que se quer preservar, o mistério, mas não só ele. Uma articulação viva do todo, que não se percebe e nem deseja ser percebida em pedaços. Uma resistência ao risco do desmembramento... Esse é um risco que procurei evitar ao máximo durante a pesquisa.

E faz lembrar o pensamento de Marlene Fortuna:

É oportuno pontuar algumas das argumentações do grande medievalista Paul Zumthor, que cuidou, como ninguém, da poética da verbalização falada na Idade Média, além de priorizar a inflexão do gesto, da voz e da emoção sobre a fixidez do registro escrito. [...] Quanto às relações aludidas por Zumthor entre presença, palavra, ilusão, sonho, ruído e organismo, alguns contadores de histórias têm posicionamentos divergentes e convergentes aos do teórico, prevalecendo os últimos. Em diálogo conosco, esses contadores confessaram não acreditar na cisão entre performance, corpo e palavra, ou seja, somos o que falamos e falamos o que somos. Nosso aparelho vivo é nossa fala, e nossa fala é o aparelho vivo. É uma harmonia de elementos conectados, que despreza, em absoluto, qualquer possibilidade de esgarçamento. (FORTUNA in MEDEIROS E MORAES, 2015, p. 229)

Há um caminho que faz parte da inteireza do “aparelho vivo” que utiliza vias indiretas, algo que não corre o risco de se cristalizar

na forma. Importa o caráter multidisciplinar do percurso como uma certa garantia de criação de ressonâncias em diversos campos. Mais do que isso, procurar ainda que de maneira intuitiva uma apreciação do que significa um desfoque como vantagem investigativa para certas abordagens. O desfoque é uma garantia de uma não dissecação de partes de um processo tão delicado quanto invisível que constitui o evento narrativo e, provavelmente, muitos processos composicionais cênicos das chamadas artes do corpo. Esta abordagem faz lembrar um comentário de Stefano Corbo, segundo o qual: “o borrado, o esfocado, o desmaterializado configuram-se como resposta à sociedade das imagens e do controle” (CORBO, 2024, p131).<sup>8</sup>

Na 34<sup>o</sup> Bienal de São Paulo vi o filme *Wind*<sup>9</sup>, da artista americana Joan Jonas (1968). Os bailarinos estão num espaço externo bastante hostil, muito frio, onde venta o tempo todo. Estão colocados no espaço, fazendo movimentos lentos e controlados essencialmente para que se possa ver, para revelar a “dança do vento”. Até hoje penso nisso, no deslocamento de perspectiva que essa obra nos traz. Relacionando com a contadora ou contador, eles estão ali também para que possamos escutar/sentir/presenciar uma dança da história. Entendo a radicalidade dessa colocação, mas esse chegar sem chegar ao qual me proponho me faz arriscar vislumbres a partir da pesquisa, e este é um deles.

As entrevistas me ajudaram a pensar, sentir, questionar a respeito do tema de um ponto de vista muito particular. A ideia dessa tessitura composta em conjunto numa arquitetura temporária habitada em seu tempo/espaço permeado e impulsionado pelas histórias. Uma arquitetura sensorial, não apenas preenchida ou tingida, mas instalada na urdidura de uma atmosfera, em sua instabilidade, presença, maleabilidade de efeitos percebidos. Sem a conversa com outras contadoras e contadores de histórias não teria como aprofundar

---

8 “Lo borroso, lo desfocado, lo desmaterializado se configuran como una respuesta a la sociedad de las imágenes y del control”. Tradução da autora.

9 Mais sobre a obra *Wind* em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7341>.

## a questão da atmosfera na nossa prática profissional e na experiência do evento narrativo em si. O que os entrevistados compartilharam abrirem caminhos sobre a cena do evento narrativo em relação à atmosfera:

Tem algo nos corpos das pessoas que muda e tem algo no meu corpo que muda, e tem uma relação que se estabelece ali que é uma relação distinta, diferente, a gente navega por águas quando a gente consegue entrar na tal da atmosfera, nesta dimensão outra, você estabelece um lugar de confiança, um lugar em que nos é permitido caminhar por essas águas, tocar emoções. Então eu acho que fundamentalmente narrar histórias instaura um lugar diferente, um espaço diferente, um tempo diferente. Parece até um ar diferente, os corpos das pessoas mudam. (APOEMA, ANEXO I)

A atmosfera é esse lugar imprevisível. Ou seja, é alguma coisa que existe dentro de você, fora de você, que você se relaciona, que você pode se contaminar por isso ou não, que você pode contaminar alguém. Então é... Isso é muito palpável para mim na minha relação com o que eu faço. Desde o momento em que eu estou me preparando para, porque eu acho que você já projeta uma atmosfera, quando você está fazendo alguma coisa, pensando na história. (GRANDE, ANEXO I)

Atmosfera é uma coisa maior. Estamos constituídos, num intercâmbio profundo, pelo mesmo ar. Uma troca de inspiração e expiração. [...] A atmosfera também pode ser alguém que consegue presentificar o que você imagina. [...] Um efeito externo, mas é junto da voz do ator, uma coisa artificialmente produzida para a gente conseguir realizar aquilo. Uma sensação, mas algo te pega na pele, tem sempre uma pele, uma sensação física. [...] Acho que parte de um grande autoconhecimento, quanto mais você se conhece e se dedica ao que você faz, mais você chega nisso. Porque aí você não está querendo conquistar ninguém, você está produzindo atmosfera. Você não está querendo convencer ninguém de que aquilo é necessário que todo mundo ouça. (TIERNO, ANEXO I)

São ambientes que as pessoas, talvez a última coisa que possam pensar é que vão ouvir uma história... nessa ação que desdobra em uma atmosfera, uma "alegria de fundo". Um cultivo da alegria. Antes, quando eu vou chegando no espaço eu sinto que o meu corpo começa a ficar mais aceso. [...] No meu cotidiano, às vezes eu acesso

esse lugar, quando eu não estou na performance, mas é fazendo exercícios mesmo. De silêncio, de contato com as coisas muito simples, vem de canais de percepção desimpedidos, mas também de estudo. De coisas que eu li, que eu gosto de ler. (CESCHI, ANEXO I)

Tem essa característica. Claro que o teatro também tem, mas como tem uma imagem muito potente, plástica, construída lá na frente, imagens se apresentam “prontas”, e aí as pessoas lembram das mesmas cenas...mas no caso da história as pessoas vão lembrar da cena produzida mentalmente. E você só vai conseguir que as pessoas produzam essas imagens, e você só vai conseguir, se você mesmo souber produzi-las, aí estamos todos juntos e com imagens particulares. Quando você consegue isso, é maravilhoso! (LACOMBE, ANEXO I)

eu construo as minhas histórias a partir das imagens que eu tenho, da minha memória. As florestas, eu conheço as florestas, porque eu já vi floresta, já entrei na floresta. A casa simples, eu também conheço. Então eu uso, nas minhas histórias, os meus ambientes. Ainda que elas estejam lá no outro lado do mundo, mas é possível trazer isso para a minha experiência. [...] Eu acho que isso acontece na literatura também. A arte te leva, para entrar nesse espaço que é outro. Entro numa situação em cena, com as pessoas, eu, primeiro, eu tenho um tempo que eu busco respirar o que está vindo de lá pra mim... e às vezes é coisa feia! E aí nessa hora que o contador tem que usar uma coisa, tem que ter uma técnica muito especial, que é a improvisação. (MATOS, ANEXO I)

Os trechos das entrevistas falam por si nessa altura da investigação. São falas que impulsionaram várias abordagens e levantaram questões fundamentais.

Talvez seja mais de âmbitos que falo quando insisto no entre respirado em conjunto como constituinte fundamental do evento narrativo. Como um forte elemento de envolvimento, entendendo assim o contar histórias como uma cena fundamentalmente feita de encontro e envolvimento em torno do evento narrado, sendo assim produtor de uma atmosfera específica. A atmosfera atuando portanto diretamente nesse envolvimento, nessa prática de envolvimento.

Marina Marcondes Machado traz uma fala inspiradora no sentido dos âmbitos em relação com as linguagens:

Trabalhar com âmbitos e não com “linguagens”: os âmbitos são a teatralidade, a espacialidade, a corporalidade e a musicalidade; proponho um caminho possível de quebrar padrões já arraigados em muitos adultos, sejam eles educadores, pais, ou gestores das escolas. Penso que dizer que a arte é uma linguagem nos leva a crer que precisamos, por exemplo, “alfabetizar” as crianças nas artes – e seriam os artistas os mais “sabidos” ou “donos” dos léxicos e dos dicionários. Considerar que o âmbito é a artcidade é próprio do humano levará o canto da mãe – mesmo que desafinado – para o seu bebê a uma experiência estética das mais potentes. (MARCONDES in HARTMANN e VELOSO, 2016, p.68)

Volto ao que diz Eliana Yunes sobre transpirar uma história. Esse verbo faz muito sentido para mim nesse contexto, porque ele une algo que emana do corpo (agindo sobre ele) com um fazer. O estranhamento inicial em relação a essa afirmação, me parece, deriva exatamente da fricção entre o que soa involuntário ou passivo e de algo que é um fazer que é narrar uma história. Esse é o ponto que define para mim a prática da contadora ou contador de histórias, na linha do verbo *medium*, não se trata de uma simples transitividade – uma história que sai da boca da contadora em direção ao público ouvinte. E também não é uma situação pendular, ora passiva ora ativa, mas no caso de uma narradora ou narrador experiente o evento narrativo é conduzido, ou seja, se dá na simultaneidade desses movimentos.

A vocalidade é condutora de grande porção da atmosfera que apoia, tingem, cria paisagem no evento narrativo. Conduz em convite, em proposição e em criação de um lugar (ou mais...). “O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, essa voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda ‘argumentação’ suspensa. Essa atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo” (ZUMTHOR, 2010, p. 16). Um lugar “fora” que paradoxalmente se torna um mergulho, adensamento, intensificação, espessura de presença. Não encontrei até hoje

melhor definição do que aquela que Ligia Gonçalves Diniz faz ao falar sobre uma experiência leitora:

Como leitora sempre tive preferência por prosas secas, em meio às quais irrompem instantes de uma energia sem controle, que parecem nos fazer “escorrer para fora de nós”, sem que por isso nos “tornemos menores”. O instante de intensidade como eternidade comprimida em experiência viva é precisamente essa ponte apenas sutilmente possível. (DINIZ, 2020, p.21)

A imagem de “escorrer para fora de nós, sem que por isso nos tornemos menores” traduz a minha experiência leitora ou escutadora de uma história, do mesmo modo que a minha experiência artística, seja do meu lugar de performer como do lugar de fruição/participação na obra presenciada. Dizendo isso, penso novamente num sentido de volume, espessura... sensação de ampliação do corpo em meio ao derramamento imersivo.

Há que “dar passagem” ao derramamento na história. Nesses casos nem sempre a ênfase na visualidade ou numa intensidade dos efeitos de presença será o território mais fértil para essa passagem, lembrando da colocação de Stéphanie Bénétiau sobre um possível bloqueio da criação imaginativa por parte do público ouvinte (tópico 2.3 *História, atmosfera e imaginação* no capítulo *Instaurar*). Em parte, a abordagem da atmosfera contribui para que se possa pensar esse ponto específico, como dar a ver e dar a imaginar por parte de quem narra e estar atento a essa questão? Um desfoque pode ajudar a facilitar o trânsito não linear entre presenças-instauração-passagens-vocalidade-atmosfera-cumplicidade-história-imaginação. O que quero dizer com o desfoque é uma atenção aos ambientes, âmbitos, passagens, mas não somente isso. Sinto ser necessário abrir passagem, acolher outras presenças e suavizar intensidades do nosso próprio estado de presença (falo do lugar da minha experiência como contadora ou contador de histórias) para que seja mais fácil para o público ouvinte e cocriador embarcar nas histórias narradas. Pode soar vago, mas na minha percepção ao longo desta pesquisa é algo muito concreto. É um movimento de dar abrigo e sustentar a cumplicidade do momento ao mesmo

tempo em que se narra uma história. Porque há um convite a ser feito, De Certeau afirma: “o relato não exprime uma prática. Não se contenta em dizer um movimento. Ele o faz. Pode-se portanto compreendê-lo ao entrar na dança” (DE CERTEAU, 1998, p. 156).

Gostaria de propor um paralelo entre o ato de leitura e o de escuta de uma história. Recorro à querida Maria Augusta Babo, que orientou minha pesquisa de mestrado, que faz uma importante observação:

Por contraditório que possa parecer, a leitura só é possível se a letra perder a sua visibilidade. A legibilidade implica, pois uma operação em que o ver nem esgota a operação de leitura nem se pode sobrepôr à condução da letra para o sentido que transporta. Paradoxalmente, portanto, é pela invisibilidade que o carácter se torna transparente ao sentido, é por ele não se impor como letra visível que é bom condutor de significado. Daí decorre que a legibilidade, exigindo o olhar, o dispensa também, como condição para atingir o sentido. (BABO, 2003, in *Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, nº3, pp. 51-60 . [As implicações do corpo na leitura](https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/babo-augusta-implicacoes-corpo-leitura.html). Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/babo-augusta-implicacoes-corpo-leitura.html>. Acesso em out. de 2023)

Mesmo deslocada, a colocação é preciosa para o papel da atmosfera no evento narrativo. A ativação do evento narrativo por parte da contadora ou contador de histórias deve se dar, para um bom momento de cumplicidade e escuta, na zona delicada de uma condução sustentada, a partir de um corpo que age como um território de passagem. Ressalto que esse território de passagem é uma capacidade de “fazer-se passagem”, oferecer passagem, e não apenas uma condição. Lugar onde os próprios narradores não fazem ponte, não ficam entre história e público mas são eles mesmos o lugar onde a história acontece, atinge, tinge como atmosfera os demais presentes.

Nesse papel de garantir uma fluidez, dança conjunta com a história e com os ouvintes, é que o corpo contador de histórias é território de passagem. No evento narrativo os componentes de sentido e de presença estão imbricados, mas ainda assim a busca pelo equilíbrio é desejável. A presença é intensa na cena, mas não deve se impor

de forma estanque para que as dinâmicas relacionais e de criação de imagens se alternem livremente. Nesse caso, dançar o tango seria percorrer a história. A presença, vocalidade, elementos visuais, música, entre outros não devem impedir a entrega necessária a essa dança.

Na espessura poética de Guimarães Rosa em seu conto *A terceira margem do rio*, ele diz: “Aquilo que não havia, acontecia”. Sobre essa citação, a análise de André Luís Rodrigues, revela que “De tão extraordinária, a ação só pode ser da ordem do *evento* – mágico, maravilhoso – e não da existência comum” (RODRIGUES, 2016, p.224). Talvez nesse estar “à sombra das histórias”, como tenho passado ao longo de muitos dos últimos anos, não como um lugar menor, mas um lugar para arejar (“tomar a fresca”) a minha ideia de cena como eu a tinha experienciado até então, tenha me proporcionado além de perguntas, a vivência da espessura da cena em sua “penumbra”. A qual, segundo Maria Augusta Babo, “difere da sombra, dado que esta pode ser entendida como resultado da projeção de um corpo opaco numa superfície enquanto aquela refere uma luz difusa, um ambiente, uma atmosfera”<sup>10</sup>. Penso nessa penumbra sentida como algo que nos envolve, permitindo a imersão. Da mesma maneira, trazendo novamente a leitura como referência para pensar o evento narrativo, Marguerite Duras nos descreve: “Talvez se leia sempre no escuro... A leitura depende da escuridão da noite. Mesmo que se leia em pleno dia, fora, faz-se noite em redor do livro” (DURAS in DE CERTEAU, 1998, p.269). Um movimento mais côncavo do que convexo, que convida, acolhe, sustenta, e usa de extrema delicadeza para manter essa noite das imagens viva. Assim, em um meio, uma atmosfera específica, talvez possamos “reestabelecer entre o olho e o ouvido um equilíbrio tal, que a voz logo

---

10 Comunicação oral da prof. Dra. Maria Augusta Babo, 4 de Novembro de 2015, participação por convite no International Conference on Communication and Light, Universidade do Minho –sessão plenária: Penumbra – com a comunicação: “Extensão e derivas da Penumbra”.

esteja em estado de perfurar, em torno de nós, a opacidade daquilo que se toma pelo real” (ZUMTHOR, 2010, p.322).

A delicadeza nessa orquestração, insisto, é um fator fundamental para a composição em tempo real conduzida (e induzida) pela contadora ou contador de histórias, os narradores respiram e se movem com a percepção sutil da atmosfera específica que emerge e se transforma no momento, cria contornos e se dissipa, como na imagem da nuvem (RAUH, 2012). Voltando a Michel de Certeau:

A história narrada cria um espaço de ficção. Ela se afasta do “real”- ou melhor, ela aparenta subtrair-se à conjuntura “era uma vez...” Deste modo, precisamente mais do que descrever um “golpe”, ela o faz. Para voltar ao que Kant dizia, ela mesma é um ato de funambulismo, um gesto equilibrista em que participam a circunstância (lugar e tempo) e o próprio locutor, uma maneira de saber, manipular, arranjar e “colocar” um dito, deslocando um conjunto, em suma “uma questão de tato”. (DE CERTEAU, 1998, p.153)

Uma porção de espaço-tempo tingida por atmosferas em meio à qual um gesto narrativo “se passeia” e convida ao passeio o público ouvinte, é talvez a imagem que faz mais sentido para mim para definir a forma como percebo e vivencio o evento narrativo de maneira geral. Nesse contexto, me sinto profundamente conectada com os dizeres de Silvia Bernad, quando ela afirma:

Os relatos-narrações próprios e de outros estruturam a experiência do espaço, esculpem passados e presentes, sugerem um olhar. O relato contribui para uma atmosfera concreta através da linguagem, da mesma forma que o gesto o faz através do corpo. Poderíamos dizer que o relato é o gesto linguístico da atmosfera. (BERNAD, 2017, p.74. Disponível em: <https://www.eina.cat/en/blog/public-presentations-end-year-research-master-art-and-design-murad-masters-projects-september> . Acesso em set. de 2023)<sup>11</sup>

---

11 “Los relatos-narraciones propias e ajenas estructuran la experiencia del espacio, esculpen pasados e presentes, sugieren una mirada. El relato contribuye a una atmósfera concreta a través del lenguaje, de la misma forma que el gesto lo hace a través del cuerpo. Podríamos decir que el relato es el gesto lingüístico de la atmósfera.”  
Tradução da autora.

Talvez seja esse um ponto marcante do que venho buscando com a minha performance artística enquanto contadora de histórias, o que quero produzir e deixar acontecer ao mesmo tempo. Mas mesmo antes disso, foi sempre algo que me chamou a atenção quando da escuta de outras e outros contadores em eventos narrativos em diferentes lugares onde estive até hoje.

Aproximo a presente pesquisa do que nos diz Daniel Munduruku:

Nem me lembro direito de quando comecei a ouvir histórias. Ou se algum dia teve um começo. O que sei de verdade é que sempre me senti dentro de uma história contada por muitas vozes. [...] É assim que me sinto um contador de histórias. Não tenho fórmulas nem sei fazer mágica. Procuro viver as histórias que conto com a doce ilusão de poder provocar meus ouvintes-leitores a compor – e não inventar – suas próprias histórias. (MUNDURUKU, 2019, p. 64, 85)

Seguindo a imagem que Daniel Munduruku nos oferece, à semelhança do comportamento da atmosfera, estamos naturalmente imersos em histórias, fazendo parte delas e recriando outras histórias em novas composições. Mesmo sendo nesse caso tanto a atmosfera como as histórias um meio no qual nos encontramos, haverá sempre a emergência de uma atmosfera bem como uma história específicas porque criadas em conjunto que dão contornos composicionais à experiência do evento narrativo como acontecimento cênico, estético, poético e político.

Numa temporária quietude do desassossego inerente à curiosidade que faz parte de toda a pesquisa, chego à esse remanso.



*Casa da História, São Paulo, evento Roda de Histórias. Registro em vídeo: Lucas Bulli*

## Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Ed. Presença, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Fogo e o Relato**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2018.

\_\_\_\_\_. **Studiolo**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021.

APOEMA, Keu. **A (im)permanência da voz: encontros com a palavra de contadores de histórias tradicionais e contemporâneos de Burkina Faso**. In: Jinzenji, Mônica; Galvão, Ana Maria de O; Melo, Juliana Ferreira (de). *Culturais orais, culturas do escrito*. Revista Intersecções. São Paulo: Mercado de Letras, 2017.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando Dizer é Fazer**, Porto Alegre: Ed Médicas, 1990.

BABO, Maria Augusta e Margarida Acciaiuoli (org.). **Arte e Melancolia**. Lisboa: Ed. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 2011.

BABO, Maria Augusta. **Considerações sobre a Máquina Narrativa** in *Narrativa e Media – Gêneros, Figuras e Contextos*, org Ana Teresa

Peixinho e Bruno Araújo, Coimbra. Acesso em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/43455/1/Narrativa%20e%20Media.pdf>

\_\_\_\_\_. **A experiência da leitura ou a leitura como prática**, in: Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação, nº3, Lisboa, ISCTE/ Casa das Letras – Editorial Notícias, Outono de 2003, pp. 51-60. [As implicações do corpo na leitura](#) on-line.

BAJARD, Élie. **Ler e Dizer – compreensão e comunicação do texto escrito**. São Paulo: Ed. Cortez, 2014.

BARBA, Eugénio. **Queimar a Casa – Origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: LPM Editora, 2018.

BERNAD, Sílvia. **Atmosfera Activa: Hacia una poética y política del espacio contemporáneo**. Dissertação de mestrado no Centro Universitário de Desenho e Artes de Barcelona (EINA). In <https://www.eina.cat/en/blog/public-presentations-end-year-research-master-art-and-design-murad-masters-projects-september> . Acesso em setembro de 2023.

BOGART, Anne. **What's The Story**. New York: Routledge, 2014

BÖHME, Gernot. **Atmosphäre - Essays zur neuen Ästhetik**. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013.

\_\_\_\_\_. **Anmutungen: Über das Atmosphärische**. Stuttgart: Edition Tertium, 1998.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor – As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: editora Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Cinética do Invisível – processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

BORGES, Jorge Luís. **Sete Noites**. São Paulo: Ed. Max Limonad Ltda, 1980.

BOUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1972.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

BRETON, David Le. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2016.

BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

CANTIA, Aline e Fernando Chagas. **Narração Artística – Modos de Fazer**. Belo Horizonte: AbraPalavra, 2021.

CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Ed WMF Martins Fontes, 2009.

CAVARERO, Adriana. **Olha-me e narra-me – Filosofia da narração**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

CURI, Alice Stefânia. **Traços e Devires de um corpo cênico**. Brasília: Ed Dulcina, 2013.

\_\_\_\_\_. **Corpos e sentidos**, Revista do Lume, 2013. <https://mail.google.com/mail/u/2/?ogbl#search/alicestefania%40gmail.com?projector=1>

CORBO, Stefano. **Entre esferas y atmosferas. La arquitetura como Interfaz**. [Madrid: Ediciones Asimétricas, 2024.](#)

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. São Paulo: Ed. Vozes, 2014.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**. São Paulo: Ed. SESC São Paulo, 2016.

ERDTMANN, Leticia Liesenfeld. **A Princesa da Chuva, de Luísa Ducla Soares: um contar apoiado no corpo**. In: FRAGOSO, Gabriela (org.). *Literatura para a Infância – Infância na Literatura*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2013.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, Estado Cênico**. In *Revista Contrapontos*, v.10 – n.3 – p.321-326, 2010. <http://educa.fcc.org.br/pdf/ctp/v10n03/v10n03a10.pdf>. Acesso em novembro de 2022.

FELINTO, Erick e FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Veredas da Imaginação, Territórios do Imaginário**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2024.

FICHTE-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FILHO, Ciro Marcondes (org.) *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ed Paulus, 2009.

FISCHMAN, Fernando e HARTMANN, Luciana (org.). **Donos da Palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América Latina**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007.

GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções**. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GINNS, Madeline e Arakawa. **Architectural Body**. Tokyo: Shunjuscha, 2004.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**, Rio de Janeiro: 2021.

GREINER, Christine. **O Corpo - pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença – o que o sentido não pode transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. **Atmosfera, ambiência, Stimmung – Sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014.

\_\_\_\_\_. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

\_\_\_\_\_. **Leben der Stimme: Ein Versuch über Nähe**. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2025.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017.

\_\_\_\_\_. **A crise da narração**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2023.

\_\_\_\_\_, **A salvação do belo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2020.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras – cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMANN, Luciana. **Gesto, palavra e memória – performances narrativas de contadores de causos**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

HUCHET, Stéphane. **A Sociedade do Artista – Ativismo, Morte e Memória da Arte**. São Paulo: Editora 34, 2023.

INGOLD, Tim. **LINHAS, UMA BREVE HISTÓRIA**. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

KOUDELA, Ingrid Dormien e JUNIOR, José Simão de Almeida (orgs). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

KRENAK, Ailton. **A Vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana – Danças, Piruetas, Mascaradas**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. **Tremores – Escritos sobre Experiência**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2014.

LATOURE, Bruno. **Onde Aterrar- como se orientar politicamente no Antropoceno**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMO, Maria Isabel Machado. **O Brando eco da Terra: Uma análise performática da narração oral profissional**. Dissertação de mestrado, Orientadores: João Leal e Teresa Araújo. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (UNL), 2017. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/30534/1/O%20brando%20eco%20da%20terra.pdf>. Acesso em jun. 2024.

LETELIER, Hernán Rivera. **A Contadora de Filmes**. Tradução Eric Nepomuceno. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LORA, Lúcia e DUBATTI, Jorge. **Artistas Investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la práxis teatral** TOMO III. Peru: Unidad Ejecutora Escuela Nacional de Arte Dramático, 2022

LOVECRAFT, H. P. **O terror sobrenatural na literatura**. Lisboa: Ed. Nova Vega, 2006.

LUQUES, Solange Ugo. (2016). **Cronotopo - a teoria bakhtiniana em sala de aula**. *Cadernos De Pós-Graduação Em Letras*, 15(1). Recuperado de <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/9429>

MACHADO, Regina. **Acordais - Fundamentos Teórico-poéticos da Arte de Contar Histórias**. São Paulo: Ed. DCL, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiralar – poéticas do corpo-tela**, Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

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

MIGLIEVICH\_RIBEIRO, Adelia. **Raymond Williams e “estruturas de sentimentos” : os afetos como criatividade social**. *Revista Resgate*, v. 28, p.1-22, 2020, <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8658395> . Acesso em janeiro de 2025.

MONTEIRO, Juliana de Moraes. **Diante do Abismo: arte contemporânea e gesto**. *PARALAXE* V.3, nº1, 2015, <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/19559/21551> . Acesso em outubro 2024.

MUNDURUKU, Daniel. **Das coisas que aprendi – Ensaios sobre o bem viver**. São Paulo: Ed. Lorena:DM Projetos Especiais.

PAES, Ana. **Ritmos Afectivos nas Artes Performativas**. Lisboa: Ed. Colibri, 2018.

PASTORE, Júlio Barêa. Tese (USP): **O Cerrado enquanto Paisagem: a dinâmica da apropriação paisagística do território**. São Paulo, 2014 <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16135/tde-04052014-215417/publico/Pastore.pdf>

PATRINI, Maria de Lourdes. **A Renovação do Conto: emergência de uma prática oral**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud o ator e a física dos afetos**. Revista Sala Preta, v2, 2002, in <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57081> . Acesso em junho de 2023

RANCIÈRE, Jacques. **As Margens da Ficção**. São Paulo: Ed. 34, 2021.

RAPOSO, Paulo et al. **A Terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

RIBEIRO, António Pinto. **Por exemplo a cadeira. - ensaio sobre as artes do corpo**. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 1997.

\_\_\_\_\_. **Ser feliz é imoral? - ensaios sobre cultura, cidades e distribuição**. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 2000.

RODRIGUES, André Luis. **As três margens do rio e o vertiginoso fluxo da vida**. Revista Estudos Avançados, São Paulo, V. 30, n. 86, pp 221-233/ 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/115090> . Acesso em maio de 2025.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de Passagem – ensaio sobre a subjetividade contemporânea**, São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e A Guerra de Imagens**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

SCHULZ, Norbert. **O Fenômeno do Lugar**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas II**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2016.

SIMAS, Luiz Antônio e RUFINO, Luiz. **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

STEWART, Kathleen. **Atmospherics attunements**. Environment and Planning D: Society and Space, 2011, volume 29, pages 445 – 453.

STREISAND, Marianne. **Intimität-Begriffsgeschichte und Entdeckung der “Intimität” auf dem Theater um 1900**. Munique: Ed Fink, 2001.

THIBAUD, Jean-Paul. **Por uma gramática geradora das ambiências**. Hal Open science, 2017, in <https://hal.science/hal-00995500/document> p. 15. Acesso em agosto de 2024.

TIERNO, Giuliano (org.). **A Arte de Contar Histórias – Abordagens poética, literária e performática**. São Paulo: Ícone, 2010.

TIERNO Giuliano e Leticia Liesenfeld Erdtmann (orgs). **Narrate Cidade: pensamentos sobre a arte de contar histórias hoje**. São Paulo: Ed. A Casa Tombada, 2017.

TOMBADA, a Casa (org.). **Abrigar a Impermanência: chão e telhado para o estudo e a pesquisa**. São Paulo: Diálogos Embalados, 2023.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve História do Corpo e de Seus Monstros**. Lisboa: Ed Vega, 1999.

TÜRCKE, Christoph. **Filosofia do Sonho**, São Paulo: Ed. Unijuí, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sociedade Excitada: filosofia da sensação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

VALLE, Ana Maria de, GONDAR, Jô. **A Redução ao Gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin**. Revista Fractal, 26 (spe), 2014, in <https://www.scielo.br/j/fractal/a/9rTdPkRyKzmsy9NbsqgWGCM/> . Acesso em junho de 2025.

\_\_\_\_\_. **A Sociedade Excitada**. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

WENDERS, Win. **A Lógica das Imagens**. Lisboa: Edições 70, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e A Voz**, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# ANEXO I

## Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGCEN UnB

### Entrevista 1 - APOEMA, Keu

Entrevista sobre o papel da atmosfera nos eventos narrativos. Entrevista cedida a Leticia Liesenfeld Erdtmann. Gravada na residência da entrevistadora, e gravada por áudio em mensagem Whatsapp, na cidade de São Paulo, na data de 17/11/2023

Educadora, pesquisadora e contadora de histórias. Doutora em Educação pela FAE/UFMG, mestra em Educação pela FACED/UFBA, especialista em Arte e Educação pela PUC Minas e graduada em Administração pela Universidade de Pernambuco. No contexto da pesquisa de mestrado, abordou o trânsito das narrativas orais da tradição para a contemporaneidade e como estas se instalam na educação básica. Atualmente, conduz uma pesquisa sobre os processos de aprendizagem de lideranças tradicionais de Timor-Leste, os chamados "lia na'in", os senhores da palavra, no contexto da resistência e construção da nação. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Arte e Educação, atuando principalmente com os seguintes temas: conhecimentos tradicionais, arte decolonial, tradições orais, narrativas contra-hegemônicas e contação de histórias.

**O que você sente, se eu te pergunto em relação ao papel da atmosfera na narração de histórias?**

Apoema – Você sabe que você me convidou para esta entrevista e eu pensei, será que eu vou saber responder... (risos). O que

eu penso sobre a atmosfera no narrar. Eu acredito que sempre que você começa uma sessão de conto, se instaura uma... e aí eu gosto da palavra atmosfera, mas eu acho que nunca pensei sobre ela antes, estou pensando a partir do seu trabalho, mas me veio outra palavra, como se se instaurasse uma dimensão diferente. A gente está no real, mas, ao mesmo tempo, a gente não está no real. E tem algo nos corpos das pessoas que muda e tem algo no meu corpo que muda, e tem uma relação que se estabelece ali que é uma relação distinta, diferente, a gente navega por águas quando a gente consegue entrar na tal da atmosfera, nesta dimensão outra, você estabelece um lugar de confiança, um lugar em que nos é permitido caminhar por essas águas, tocar emoções. Então eu acho que fundamentalmente narrar histórias instaura um lugar diferente, um espaço diferente, um tempo diferente. Parece até um ar diferente, os corpos das pessoas mudam, ficam mais relaxados, caminham na sua direção, meu corpo muda, então tem algo que de fato, quando você fala assim “obrigada e acabou-se a história” ou “era uma vez”, você já vê os movimentos, já muda. Então tem de fato um entrar e um sair.

**Você falou uma coisa muito bonita, que é “um caminhar dos corpos em direção...”. Você acha que isso é um movimento mais do contador como um ativador desse lugar? Ele chega mais perto de quem ouve ou acontece ao mesmo tempo...?**

Apoema – Eu acho que o conto escolhido tem um papel fundamental, eu me lembro de um, eu tenho duas experiências onde para mim instaurou-se ali, quando eu contei aquela história instaurou-se uma ambiência diferente. Por que eu sou contadora, eu comecei a contar histórias como o ofício... eu comecei a contar histórias em sala de aula. E não era exatamente essa função pedagógica, mas era uma coisa de eu quero ter esse momento inicial, que é o momento de contar, que era o momento de criar vínculos. Eu era muito nova, eu tinha 23 anos quando eu ia dar formação e geralmente para pessoas

mais velhas, então sempre tinha uma coisa assim de desconfiança e aí eu percebia, eu descobri... Uma vez eu contei histórias e falei, nossa, depois que eu conto a história fica diferente, as pessoas comigo, aí eu passei a contar histórias. E eu tenho dois momentos que eu acho muito significativos. Um, foi quando eu tava acompanhando um grupo de estagiários, no mestrado, e eles iam trabalhar com crianças e deu tudo...tudo que podia dar errado, deu errado. Os meninos estavam fazendo outra atividade, trouxeram eles para esta atividade sem os meninos quererem, então esses meninos começaram a correr pela sala. E eu estava lá, só falando eu estou aqui...assistindo, eu sou só a orientadora, não é meu papel intermediar, mas teve uma hora que elas falaram, faz alguma coisa... e eu comecei a contar João Jiló. E eu comecei a contar João Jiló com esses meninos correndo, mas quando eu comecei, tinha um que tava assim correndo, ele parou, e virou de frente para mim. Ali, naquele momento eu senti essa mudança de ambiência, eu senti que no momento que eu comecei a narrar a história, instaurou-se algo diferente ali, que aquele menino parou, aí ele olhou para mim... e os outros foram olhando e a gente terminou, todo mundo sentadinho em volta, contando história, eles pediram para eu contar mais uma. Isso é uma mudança, né? Você tinha ali um caos de menino gritando, brigando, tanto que eu não podia, não conseguia chamar para... gente, tô contando... comecei “era uma vez João Jiló” e aí de repente os corpos começaram a mudar e se instaurou outra relação. Então eu acho que sim, é tudo junto misturado, mas a escolha da história é fundamental.

**Então essa instauração nesse momento é um momento interessante, os corpos realmente são tomados, eles são... Você acha que isso, além da história, tem a ver com alguma coisa na maneira de inscrição da voz, do teu corpo...?**

Apoema – Com certeza, esse ambiente... é claro que meu corpo tinha que estar forte, firme. E a minha voz tinha que estar firme. João Jiló é um menino muito danado, e é por isso que eles pararam, mas,

eu tinha que estar junto com João Jiló, e eu acho que é por isso que eles chegam, porque eu chego com João Jiló que era eles. E eu tenho que chegar firme, porque se eu chegasse com uma outra energia que não fosse a própria energia deles, e a própria energia de João Jiló, mas essa energia, não descontrolada, era uma energia que estava ali no meu corpo, meu corpo estava firme, sem dúvida nenhuma, muito fundamental. E aí o corpo, a voz... eles estavam gritando e “então João Jiló”, e então eles chegam.

**E como que essa “chegança” da escuta altera o seu contar, ou não altera?**

Apoema – Altera, porque é claro que no primeiro momento eu estou em estado de alerta, que eu não sei se vai dar certo o que estou fazendo... eu também estou arriscando, porque... eles não estavam abertos para escutar. Então nesse momento eu também estou num tom de mais alerta, de mais atenção, quando eu vejo que eles estão ali, então eu também entro num corpo mais tranquilo também, porque a escuta eu consegui. Aí eu consigo terminar a história, consigo ir para o humor, consigo brincar, consigo olhar nos olhos. Num primeiro momento não tinha como. E eu própria, o que é que é você começar a história em pé, e aí quando eu vejo eu sento e eles sentam comigo. E tem isso também, quando eu vejo que o menino parou e essa foi uma experiência que marcou muito, e os outros começam a parar também, então eu sento, e aí eles vão se sentando. Então tem todo um reacomodar do corpo a partir da narrativa. É uma outra experiência que eu vivi, essa com adultos, eu cheguei para dar formação para um grupo de adultos, só que eles tinham tido uma pessoa antes, e eles não confiaram em mim, naturalmente, quem é essa intrusa que está chegando? Então essa coisa da ambiência que às vezes é tão difícil, ou da atmosfera... de você definir. Mas eu estava ali trabalhando e eu percebia que não acontecia, não tinha espaço, e nada estava sendo dito, mas que coisa estranha, né? Não tá fluindo, eles não estão

olhando para mim... eles estão quietinhos porque são adultos e estão na formação, mas eu sei que eles não estão e aí eu sentia, eu me sentia andando em mangue, sabe? Que você tem que andar e é pesado... e tem hora que você quer parar porque não avança e eu falei, nossa, o que é isso... E aí, eu decidi contar, isso foi no primeiro dia, foi des, e foi desse jeito. Aí no segundo dia eu resolvi contar O Homem Sem Sorte, e aí foi impressionante. Se eu pudesse descrever, é um ar que se torna mais respirável, porque antes estava difícil, estava esquisito. E eu contei O Homem Sem Sorte, e os corpos que estavam antes assim, e aquela coisa, tava mais leve no final da história, o povo tava rindo. Eu simplesmente consegui trabalhar dali em diante. Foram duas experiências que me marcaram muito com relação a esse lugar que as histórias criam e aí com certeza a postura, O Homem Sem Sorte é uma história em que você está plantado, o Homem vacila, mas você não... E que cria uma outra ambiência, e eu vivi isso muitas vezes. E aí para mim tem uma coisa diferente talvez da performance, é... que eu sou o contrário, né? Eu transito menos pela performance e mais por esses outros espaços de narração, em sala de aulas, em eventos. E como tem um trânsito de experiências a pessoa não está ali para contar, para ouvir uma história, a pessoa foi ali por uma outra razão e aí de quebra ela ouve uma história. Então nessas situações eu sinto essa mudança de ambiência, de atmosfera, muito mais nitidamente. Às vezes você está no meio da aula, final de aula, o povo doido para ir embora e eu falo assim, mas antes de vocês irem embora eu queria contar uma história para vocês. Claro que tem um ou outro que escapa, mas você tem uma coisa que...

Eu já vi algumas fotos de você contando já num ambiente, me pareceu que havia um tapete, que eu acho que é uma situação diferente, ou era uma roda de histórias, eu fiquei pensando em como se comporta aí para você essa questão da ambiência, uma vez que ela, de uma certa forma, está dada previamente, de algum jeito, como é?

Apoema – Eu tenho duas experiências bem fortes com performance, essa que você viu, foi esse ano? Essa, primeiro que eram sempre poucas pessoas, a gente tinha tido no máximo perto de 10 pessoas, e toda essa ambiência era preparada, então tapetes no chão, almofadas... então todo mundo já chegava num certo silêncio, num certo... esse espaço é um espaço de yoga, um espaço de cura, então as pessoas que transitam, enfim. Mas ainda assim, nesse lugar, quando eu começava a contar a história, e dependendo da história sobretudo, para mim é isso, a escolha da história é um negócio fundamental. Se instaurava às vezes um silêncio, que é um silêncio que tem... você pode pegar, né? Eu chegava a fala, gente, eu tô viajando aqui, eu tô transitando. E isso é uma coisa legal, eu gosto de grupo pequeno porque você consegue olhar no olho de todo mundo. E você via as pessoas assim, com a história, em suspenso, e na última vez que eu contei foi tão maravilhoso, porque a dona do espaço me perguntou, “Keu, as pessoas participam da história?”. Aí eu falei, olha, adulto em geral não participa, eles são tímidos, quando é criança é diferente. Mas nessa última tinha uma senhorinha, eu ia contando e ela, no meio deste silêncio ela “nossa!” (risos). Então ela ia fazendo umas interrupções assim, que era uma coisa que me suspendia desse silêncio às vezes, e aí também a gente relaxava. Era um espaço, quando a gente começava as histórias, sobretudo umas histórias, eu tenho uma história que mexe sempre muito com todo mundo que A História do Homem sem Cicatriz, em geral as pessoas ficam muito impactadas. Mas eu tive outra experiência, porque a ambiência por vezes acontece, e outras ela não acontece. Eu tive um projeto chamado Siri-Siri – Contos daqui e dacolá e eu contava numa praça, e praça é o oposto, se aquele outro ambiente estava todo preparadinho, praça é barulho vindo de todo o lugar, gente passando, e tinha uma coisa, que eu tentei que fosse mais cênica, eu inclusive tive um diretor que foi o Toni, mas eu era muito desobediente a ele... Mas eu tinha assim, um figurino, tinha uma coisa no chão, uma luz, mais preparo,

tentativa de ensaio. E era louco porque às vezes a coisa simplesmente não acontecia. Aí eu fico pensando, essa coisa da ambiência, desse lugar, conseguir estabelecer... para a gente continuar contando. Mas eu já vivi a experiência oposta, na praça, isso não se instalar e eu entrar num desespero absoluto, eu perceber que eu estava contando a história louca para acabar, e me amparando... porque às vezes tem uma criatura que nos salva, né? Me amparando nesse olhar. Eu tive uma amiga que me viu num dia assim, tudo estranho, os amigos não contam para a gente na hora. E no dia seguinte eu fui contar numa vilinha, e aí foi outra coisa! A gente conseguiu colocar as pessoas em roda, conseguiu chegar nesse lugar de silêncio, de escuta... Aí a amiga disse, "... nossa, Keu ainda bem que eu vi hoje, se não eu ia ter achado horroroso". Ela não falou assim, mas no final era isso... "Ontem, não aconteceu... Mas hoje aconteceu". Uma senhorinha veio falar comigo nesse dia e disse, "como foi bom te ouvir, foi como ouvir meu pai contar", então se instaurou um lugar. Esse tempo que é fora, que é dentro, e que é outro lugar, aconteceu, e antes não aconteceu. Eu fico pensando que a gente que é contador, que é tão dono da cena, que a gente... o espaço, as pessoas, quando a gente consegue se conectar...

**Eu vou te fazer uma pergunta que me veio de te ouvir... que eu nunca tinha pensado. Te ouvindo, me parece que você falou de dois momentos, enfim, vou lançar. Um momento que, de uma certa forma lá no meio das crianças você inscreveu e se inscreveu e com esse gesto você trouxe, aproximou uma escuta, e por outro lado nesse outro, antes da praça, você me fala de um silêncio, que quase que acontece na ordem inversa, que o silêncio te permeia e te traz também uma atmosfera, faz sentido?**

Apoema – Total, é a diferença, aqueles meninos estavam em outro tempo, eu precisava trazê-los para um tempo em que fosse possível contar, e na segunda opção, na sessão que se chamava Contos de

Mulheres, já se chegava ali com uma disposição, eu estou aqui para escutar isso, mesmo que não soubessem direito... já se colocavam. Então, era diferente.

### **E isso te trazia o que como contadora?**

Apoema – Uma calma, é mais fácil começar, eu estou aqui, consigo colocar a minha voz, o tom da voz é outro. Vocês compraram o bilhete, tá todo mundo na estação, então o trem vai abrir as portas e vocês vão conseguir embarcar. No caso dos meninos é quase um pedido de socorro, como é que você socorre? Tem algo, tem que ter calma, mas tem também uma urgência. Tinha que ser João Jiló, ou uma história de terror, algo que os capturasse. Eu tive que pensar rápido, com as mulheres não... Eu estava, já sabia o que ia contar, sabia qual era a intenção, eu ia falar do feminino. De uma relação entre mulheres (vieram homens, mas mais mulheres).

**Havia, neste caso, um tom, e esse tom era também ofertado a você...**

Apoema – O Conto de Mulheres foi muito forte, eu ficava com o corpo muito relaxado e muito alegre, na praça eu ficava exausta. Talvez porque tenha a ver com uma troca, energética mesmo. Quando está todo mundo junto e quando parece que você está se buscando, porque é isso, se a gente não encontra o ouvinte a gente se perde... eu tenho essa sensação. E aí o ouvinte está perdido e você pensa, mas eu tenho que me buscar porque eu tenho que terminar de contar isso aqui, esse esforço. Eu não sou do teatro, sempre fui das pessoas que dizem que contação de histórias não é teatro, tá vendo, eu não sou atriz e sou contadora de histórias e tal. E eu não fazia isso com muita propriedade, mas uma das coisas que era muito fundamental na coisa do narrar, eu defendia isso, que o meu texto era um texto próprio. Na hora, dependendo da atmosfera, das relações...

Eu já fiz um ato falho numa contação de histórias (risos), foi tão forte que eu parei. Meu Deus, o que foi que eu acabei de soltar aqui. Com o Contos de Mulheres o conto tava saindo mais bonito, mais poético. Eu estava com esse tempo, de acrescentar palavras, eu estava modulando a minha oralidade, é outra relação com a palavra. E como esse texto não tá pronto, era essa a impressão, por isso é que eu sempre fui uma pessoa muito difícil para ensaiar, eu encrocava, porque eu dizia, mas na hora vai ser outra coisa. Toni veio do teatro, e ele pela primeira vez trabalhou com um texto não fixo, comigo. Ele tentava... mas eu falava, eu achava que era uma diferença que era fundamental. Porque quando você tem um texto, um gesto, isso é a tua ferramenta, te sustenta. Não, aqui eu sou uma pessoa à deriva, disso que a gente constitui e cria aqui e agora. A minha amiga que, se teria achado horrível se não tivesse ido no segundo dia e encontrado outra cena.

**Encontrado outra cena... uma cena que não está dada.**

Apoema – .... que se constitui ali.

## **Entrevista 2. – GRANDE, Simone.**

Entrevista sobre o papel da atmosfera nos eventos narrativos. Entrevista cedida a Leticia Liesenfeld Erdtmann. Gravada na residência da entrevistadora, e gravada por áudio em mensagem Whatsapp, na cidade de São Paulo, na data de 28/11/2023.

Contadora de História, Atriz, dramaturga e educadora. Mestra em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes – USP. Fundadora do premiado Grupo teatral As Meninas do Conto com quase 30 anos de trajetória artística que tem como foco a narração de histórias. Gestora do espaço cultural Casa da História que é Ponto de Cultura e que recebeu o selo de Valor Imaterial da Cidade de São Paulo. Coordena um Projeto de seu grupo As Meninas do Conto, chamado: Gira Histórias, Literatura, Formações, Encontros e Narração de Histórias em duas bibliotecas públicas

**Que papel você acha que a atmosfera tem na narração de histórias e até no teatro? Você pensa nisso?**

Grande – Eu acho que eu penso nisso, mas eu nunca pensei como atmosfera, nunca usei essa palavra. Acho que essa palavra, eu estou usando por causa da sua pesquisa. Mas, acho que a gente pensa sempre nessa relação com o que pode acontecer, e eu acho que a atmosfera é esse lugar imprevisível. Ou seja, é alguma coisa que existe dentro de você, fora de você, que você se relaciona, que você pode se contaminar por isso ou não, que você pode contaminar alguém. Então é... Isso é muito palpável para mim na minha relação com o que eu faço. Desde o momento em que eu estou me preparando para, porque eu acho que você já projeta uma atmosfera, quando você está fazendo alguma coisa, pensando na história. Pensando se vai ou não funcionar... você está criando um Karma para ela, né? E isso carrega a atmosfera de você com aquela história e você pode contar e ... nossa! Foi completamente diferente do que eu imaginava, ou não, ela pode estar carregada daquela atmosfera, aquilo evidenciar outros

lados da possibilidade na relação com o público. Quando eu falo relação falo nessa tríplice relação, pessoa, história, público.

**E quando você está no palco, ou em um lugar mais fechado, você tem por exemplo alguns elementos materiais de criação de atmosfera? Uma luz, uma música, a acústica... Mas você também conta em outros espaços, na rua...**

Grande – Eu acho que quando a gente propõe, a gente vai pensar num espetáculo de narração, um repertório que vou contar, e chamo uma musicista para contar comigo. Que é que a gente está propondo para começar, uma atmosfera, a música traz isso. A gente pode propor diversas coisas com a música, e a música entra em canais que eu acho que a palavra não entra. Penso que são lugares diferentes, complementares. A palavra é música, eu acho que a gente fala através da música, mas a música música, ela tem um outro lugar da sensibilidade. Acho interessante começar com música. Mas eu vejo que todo mundo começa com música hoje em dia, virou uma regra (risos). A regra da narração, para propor uma inteiração, vamos cantar.

**E porque, que tipo de atmosfera a música traz, ela tem um espaço diferente. Ela te atinge de algum jeito também? Você se aproveita dessa vibração que ela traz?**

Grande – Ah, sim! É alimento. Eu sinto a diferença, quando eu estou contando com uma musicista ou se não é. Um tambor, um acorde de um violão, uma nota de uma sanfona, ela me toca, em lugares que não são dizíveis. Mas a gente pode dizer que sente. E eu acho que o público também. Acho legal quebrar a expectativa, porque acho que já vem se construindo uma “narrativa da narrativa” da contação de histórias (risos). E quando a gente vem de outro jeito, ainda que usando a música, mas de um jeito diferente, para começar... Eu não sou musicista, mas crio muita música, para os meus espetáculos e para

as minhas narrações, muitas delas eu mesma que inventei. Sempre tem a sensação, talvez da atmosfera que eu quero para aquela cena, aquele momento da história... Outro dia eu estava contando histórias de onça pintada, aí eu estava em casa e veio uma melodia na minha cabeça, e veio a letra logo a seguir. E eu gravei o que eu estava pensando e mandei para uma musicista, olha se você achar que é bom, uma sugestão apenas, aí com aquela “semente” a gente criou. Eu fazia um espetáculo “Por que o mar tanto chora”, e eu sonhei com a música, aí cantei para a musicista... aí criamos a partir daí. Tenho essa relação com a música. Tenho parceiras que topam, olhar para estas ideias e... Dou muita opinião com música. Se eu conto histórias há 30 anos, são trinta anos com muita música.

**Eu já te vi contar muitas vezes sem música. E sempre me chamou atenção, talvez porque muitos contadores toquem também, que você tem um “começo não começo”, que é um começo invertido, parece que você está nos olhando, mesmo sabendo que você está no foco. Você chega e olha todo mundo.**

Grande – É... É um jeito da gente realmente sentir “a atmosfera”, do que vem. Hassani Kuyate diz uma coisa muito bonita, que é “o começo do começo”, antes mesmo da primeira palavra já começou. No teatro a gente prepara nosso público, a gente lida com esse público dramaturgicamente, escreve um prólogo. Tem um contador de histórias que é mímico, Roberto... Ele diz “Os livros de histórias não tem capa? Eu faço a capa do livro da história.”. Acho bonito. Eu vou contar, ele dá através do movimento.

**Me parece quando você chega, que você não vem para “dar”, mas para escutar, trabalhando assim o “início do início”. Como se tivesse um preâmbulo de mistério, não parece haver pressa de começar, e que esse tempo está te alimentando ou alimentando a forma de você**

**entender que seria a melhor forma de começar com aquelas pessoas que estão ali. Você pensa nisso como uma instauração de atmosfera?**

Grande – Sim. E mesmo no teatro, ao menos no teatro que eu faço. Eu acho que a narração de histórias me ajudou a olhar para o teatro que eu quero fazer. Que é um teatro que se apoia na relação e nesse acontecer. Por mais que eu tenha uma coisa preparada, e eu tenho, ela só acontece, ou só me deixa feliz como artista, quando tem esse espaço. Quando eu deixo esse espaço acontecer. Existem várias coisas que atrapalham às vezes no deixar, insegurança com a história, com o espaço, insegurança com o momento, insegurança com a adequação. Alguém me dizia... Confia na história! Ela já está criando coisas em você, internamente uma atmosfera.

**Cada história tem um tom, você pensa em como ela te deixa, te prepara?**

Grande – Nunca pensei, mas acho que sim, cada história te leva para um lugar. Embora às vezes sejam muito parecidos (risos). Não é sempre flores, existe uma disposição interna para querer fazer aquilo, mas nem sempre a gente consegue, eu não consigo sempre.

**E quando você se depara com algo que não é acolhedor, para você? Uma situação, o público, uma energia que vem...**

Grande – Acho que eu experimentei isso poucas vezes, porque mesmo achando que eu não, que não está do jeito que eu queria, eu sempre saio melhor do que eu entro. Acho que é uma viagem que eu faço que é necessária para mim. Eu sempre digo que uma história, aprender sobre uma história, para você contar, não é só para você cativar o público, é para se cativar. Esse lugar da gente às vezes é muito exigente! Já contei muitas vezes, como vou contar, tem que ser diferente... acho que esse diferente, é quando você está lá. Se deixa

permeável para aquela atmosfera. Quando você fala em atmosfera sempre penso numa nuvem (risos), ou numa, porque se você pensar numa nuvem, quando a gente viaja de avião, ela não é densa, ela é permeável, eu penso nesse lugar, onde você vê os furinhos das coisas que estão passando, que podem passar, porque eu não sei o que vai passar. Eu não controlo as pessoas que estão assistindo, não controlo nada! Eu sei pouco sobre mim e sobre a história... e quando eu conto, eu acho que aí eu sei um pouquinho mais sobre a história, um pouquinho mais sobre mim e um pouquinho mais sobre relação. O que é ser uma contadora de histórias, o que é trazer uma palavra, colocá-la em relação. O aprendizado é mútuo, né?

### **Entrevista 3 – TIERNO, Giuliano**

Entrevista sobre o papel da atmosfera nos eventos narrativos. Entrevista cedida a Leticia Liesenfeld Erdtmann. Gravada na residência da entrevistadora, e gravada por áudio em mensagem Whatsapp, na cidade de São Paulo, na data de 16/01/2024.

Artista da palavra. Doutor e mestre em artes pelo Instituto de Artes da UNESP. Pós-doutorando em Mudança social e participação política pela Escola de Artes e Ciências Humanas da USP/Leste. Sócio-fundador d'A Casa Tombada - Centro de Estudo, Pesquisa e Experimentação em Arte, Educação e Linguagem.

**Quando eu falo em atmosfera e eu faço uma relação com a prática de contar histórias, com o que você já viu, ouviu, de outros contadores, que narram para crianças ou para adultos, para mim é transversal, no que você pensa? O que te ocorre?**

Tierno – Me ocorre a consciência de quem propõe algum experimento em respirar o mesmo ar. A primeira imagem que me vem é isso. É uma metáfora, atmosfera é uma coisa maior. Estamos constituídos, num intercâmbio profundo, pelo mesmo ar. Uma troca de inspiração e expiração.

**E isso, você já pensou em atmosfera na performance do contador?**

Tierno – Já. Eu já pensei no teatro. Eu pensei de maneira inversa, em como isso é um problema para o teatro. Não sei se eu ainda pensaria hoje assim, eu estou mais distante do teatro. Eu lembro de pensar em atmosfera como aquilo que provoca um efeito de intimidade e de alguma forma, tentava esconder um trabalho que teria que ter sido feito. Uma atmosfera produzida pela máquina de fumaça, luz, música. Eu recusava a atmosfera como um efeito de

escamoteamento de algo que devia ter sido trabalhado, um efeito artificial. Preenchendo o espaço. Tem a ver com efeito.

**Você toca em elementos materiais, produtores de atmosfera, luz, música, fumaça, trazendo uma materialidade para um lugar onde a gente não visualizava... E quando não há, e se você pensar na atmosfera como parte imaterial, a presença dos corpos, você lembra desta sensação? Seja em cena como no cotidiano?**

Tierno – Eu não usaria a palavra atmosfera para isso, A dimensão do que você está me trazendo me aproxima deste lugar em que estamos partilhando do mesmo ar, momento, do mesmo mundo... Mas eu sinto que isso pode ser provocado de diferentes maneiras. Lembro de quando eu vi o espetáculo Tierno Bokar, do Peter Brook como o Sotigui Kouyaté, que é aquele corpo super natural, né? Não sei se natural é a palavra, mas muito à vontade... E ao mesmo tempo um tapete no palco e umas molduras, umas araras. E essa voz, esse lugar do corpo confortável e que me trazia necessariamente um ser igual a ele, produzia alguma coisa nesse lugar, que eu estou chamando de atmosfera, mas eu não sei o que é. Acho que um pouco desse lugar, essa voz que me coloca como audiência na mesma condição de corpo. Outra experiência muito forte foi a Medéia 2, do Antunes. Na época foi feita pela Juliana Gaudino. Parecia uma caixa preta, como cortinas, uma caixa mágica... Mas tinha algo na voz da Juliana Gaudino, que era uma voz de estudo, de ressonância, para nos remeter ao teatro Grego, o que a gente imagina ter sido o teatro Grego, era algo de uma projeção que saía do cotidiano, ao contrário do que eu estou falando do Sotigui, mas que esta música que era produzida com uma carga de tragédia da coisa. Uma coisa que o Antunes fazia muito que era os contrastes... A cena me causou esse lugar. Do tipo, é... a presença do meu imaginário. A atmosfera também pode ser alguém que consegue presentificar o que você imagina. Será que eu estou conseguindo dizer o que eu quero dizer? Um efeito externo,

mas é junto da voz do ator, uma coisa artificialmente produzida para a gente conseguir realizar aquilo. Uma sensação, mas algo te pega na pele, tem sempre uma pele, uma sensação física.

**Você falou de uma coisa... você viu o Le Costume, com o Sotigui? Você fala de algo que chega em ti como uma experiência física, uma sensação... Você sente isso também do “seu lado”, como performer, ou no dia a dia. Sentir que com a sua voz, seu corpo, sua presença, produzindo algo que chega?**

Tierno – Não vi o Le Costume. Sim, acho que eu faço muito isso, intencionalmente. Acho um lugar interessante de se estudar. Porque o corpo que deseja uma coletividade eu acho que está sempre em busca disso. Eu acho, estou inferindo. Você está sempre buscando o tom, o lugar mais adequado, um sentido de pertença, de si e do outro, naquela situação, seja em aula, ou contando uma história, seja na família. Acho que você está sempre tentando produzir algum efeito, a não ser que você esteja muito descolado da comunidade. Mesmo assim, você continua produzindo, mas ele é um efeito a reboque da tua existência, você existe e... Mas sem consciência de que você age na coletividade. Eu tendo a achar, que nosso corpos de hoje, contemporâneos, todos sabem que produzem efeitos. Acho que não existe mais ninguém que não saiba disso. E acho que todo mundo sabe, mas nem todo mundo tem o discurso sobre isso, dizer para si mesmo que faz isso. Com a ideia de que tudo que você faz é visto. com todas as mídias eletrônicas... é inevitável. Eu faço e mostro o que eu faço. Não tem mais como, meu filho de 9 anos tem consciência de que está produzindo efeitos. Mas você voltou para mim, eu sinto que estou fazendo isso, e acho que o determinante é ético. É bom pensar, o que isso provoca e pensar, porque sem um tratado ético, sem um cuidado ético, isso é desesperador. Você já vive isso, o jogo de cena, mas já perdeu a capacidade de discernimento do que é uma experiência que nos coloca em convívio coletivo, para o bem comum, e o que pode destruir a gente.

Acho que é um impasse. Há um determinante ético por trás disso. Me vejo ao mesmo tempo produzindo isso e num embate ético permanente. Acho também, não sei se eu tô complicando muito, depois você vai ter que se virar com isso (risos), tem uma outra dimensão que é o padecimento emocional disso, uma vez que você não delibera mais sobre isso, no sentido de que eu sei o nome disso, você pode se enfiar numa cadeia reativa, que vai provocar efeitos e devolver efeitos. Uma razão que vai, ou não, mediar isso, nomear essa emoção e depois um sentimento e assim por diante. Ficamos jogados numa reação causal, de causa e efeito.

**Você está indo num filigrana, numa coisa bem sutil... A gente não precisa chamar de atmosfera, mas pensando na inscrição de uma energia, deliberadamente, e você não usou a palavra inscrição, mas consciente, a inscrição, se eu estiver em escuta do coletivo. E às vezes, além de inscrever, tem um emanar, pela simples presença. Podemos respirar essa presença?**

Tierno – Pensando no Larossa, que lançou o último livro, incrível, você vai amar ler, Alma se tem às vezes, ele começa falando de exercícios para a retirada, ele se aposenta e vai falar sobre como se retirar. No ano que ele jubila é no meio da Pandemia, e ele está sozinho. Quando penso em imanência é um mistério mesmo, sobre o mistério é uma questão de aparecimento e desaparecimento, vaga-lumes, como o Larossa traz. Então o emanar, penso, tem a ver com o mistério, não sei se dá para estudar assim... são corpo que ou deliberadamente fazem isso, de maneira tácita ou explícita, e essas são categorias que eu não usava, você me deu a conhecer, e passei a pensar sobre isso. De fato são corpos que são tácitos ou mais explícitos. Há gente que faz, na cultura popular por exemplo, que faz os gestos, porque aprendeu isso dos ancestrais, de matrizes africanas, a resistência da festa, do corpo coletivo... A Congada me faz chorar. Para mim emanar é isso, devolver a lembrança de um corpo, e estou

entrando em outra palavra, lembrar. Acho que tem a ver com isso, a imanência. O corpo traz alguma lembrança a potência, ou acorda a potência. Como o fogo de prometeu, a potência que é de todo mundo. Tem uma generosidade, uma abertura, uma hospitalidade. É super generoso, e mesmo consigo mesmo, porque sabe que sem o bem estar da Humanidade eu não existo... é egoísta também. Acho que o artista é um trabalhador disso, tenta encontrar o lugar da lembrança. Quando estamos perto dessa energia, desse elán, pulsão, alegria, entusiasmo, eu acho que a gente tá perto da produção de uma atmosfera. E o contrário também, a distância disso também produz uma atmosfera. Que é uma sensação de roubo do meu fogo.... A atmosfera não é só boa.

**Interessante o que você traz, parece que a atmosfera é um positivo, mas que no negativo também continua emitindo. No recuo, diferente do recuo do Larossa, mas no côncavo, ainda está produzindo. Talvez menos como inscrição...**

Tierno – Se a gente respira o mesmo ar, tudo influi. Mas é interessante pensar que essa produção de atmosfera não é sempre consciente, mas enquanto trabalho público, do ator, do professor, por exemplo, é uma maior consciência disso, da produção. Uma atmosfera mais intelectual, mais sensível, mais raivosa, etc. Todos produzimos atmosferas, estou pensando com você. Em maior ou menor grau, com maior ou menor consciência, estamos produzindo.

**Só focando um pouco na narração, por exemplo se você pensa nas pessoas que você já presenciou narrando, você acha possível identificar um contador, que produz mais atmosfera, modula.... Tem uma narração fora de uma atmosfera?**

Tierno – Acho que os contadores variam sim nas densidades de suas atmosferas, mais leves ou mais pesadas.... Mas me vem uma coisa

agora, quanto mais experiências você tem como o ar, mais difícil será você aceitar uma atmosfera. Vou tentar dizer o que eu estou tentando dizer, conforme a consciência sobre o ar e a gravidade, mais difícil você aceitar uma atmosfera, facilmente. A deliberação do outro sobre a atmosfera. Mas às vezes algo que está sendo produzido não me atrai, mas atrai muitas pessoas, e eu não sou superior... não leio mais as coisas como bom ou ruim. Se eu vejo algum contador, eu vejo, que eu me entrego a poucos contadores, a maioria me cansa, ou parece me produzir um esforço que eu não quero dar. Mas eu penso, de onde vem a minha “recusa”? Algumas performances parecem incluir até essas “recusas”, e uma maior diversidade de percepções.

### **Como elas fazem isso?**

Tierno – Acho que parte de um grande autoconhecimento, quanto mais você se conhece e se dedica ao que você faz, mais você chega nisso. Porque aí você não está querendo conquistar ninguém, você está produzindo atmosfera. Você não está querendo convencer ninguém de que aquilo é necessário que todo mundo ouça... Mas eu não sei como... não sei. Mas como pista, penso cada vez mais que a gente só vai cuidar do mundo se a gente se cuidar. Acho que o autocuidado emana uma possibilidade, isso ressoa. Mas acho que, pensando nos contadores, eu não ficaria nessa de quem produz ou não, porque todos produzem, e tem a ver com quem ouve também.

**Um último ponto, para terminar. Eu gosto desta perspectiva de que é algo que acontece, nem de ambos os lados, mas mais 360 graus talvez. Você falou sobre um adensamento. A atmosfera pode estar num estado de adensamento que é como que uma percepção física. Você já viveu isso?**

Tierno – Eu acho que é a experiência do real. Para mim quanto mais no real você está, na coisa material você está, mais você produz

isso. Dou um exemplo concreto, se você vai visitar um moribundo, que está naquele quarto há muito tempo, você vai abrir a porta daquele quarto, você não vai entrar como você entra na padaria, aquela porta tem 400 kilos, é real. Aquilo é real. E para mim os artistas, os melhores que eu já vi, produzem um real, não tem simulacro. E não falo de fazer laboratório, experimentar, é diferente. É um grande exercício da imaginação, você não entra no real sem imaginação. Acho que é isso. Tem uma dimensão de produção de real para você produzir esse adensamento. A alegria a mesma coisa, se você está numa experiência de alegria e que ela é real, você entra nessa atmosfera. Mas a porta pesava muito... São relações entre as matérias. E a profunda relação com a imaginação. Está difícil imaginar. Estamos numa situação de empobrecimento, estamos tombados por uma coisa que se chama realidade que não é real, não tem nada real.

## **Entrevista 4 – CESCHI, Cristiana**

Entrevista sobre o papel da atmosfera nos eventos narrativos. Entrevista cedida a Leticia Liesenfeld Erdtmann. Gravada na residência da entrevistadora, e gravada por áudio em mensagem Whatsapp, na cidade de São Paulo, na data de 18/10/2023.

Contadora de histórias, atriz, Cientista Social e mestre em teoria, ensino e aprendizagem da arte (ECA – USP). Cristiana Ceschi atua como contadora de histórias, diretora de teatro, performer, palestrante e facilitadora de encontros seguindo seu propósito fazer emergir o novo por meio do conhecimento ancestral.

**Há quanto tempo você conta histórias e qual o papel você acha que a atmosfera tem na narração de histórias?**

Ceschi – Eu comecei em 2001, há 23 anos. A atmosfera? Eu sinto que a atmosfera tem um papel imenso, para o narrador, para mim. Bom, passei por vários contextos de narração de histórias, hoje o que mais me agrada e que eu tenho me especializado de alguma maneira, é contar histórias para público não esperado. Então, gosto de contar histórias na rua, gosto de contar histórias no hospital. Então a minha atmosfera, a atmosfera que eu estabeleço, ela é determinante para que a história aconteça ou não. Porque, como não tem essa ambiência da luz, do espaço demarcado por um palco, um canto no SESC, qualquer coisa que demarque que ali vai acontecer uma história, como não tem isso, a atmosfera, ela é determinante. Se a atmosfera que eu pretendo estabelecer, que eu gosto, que eu treino estabelecer, que eu cultivo, não estiver presente eu já sei que não vai dar certo.

**E o que você sente que você mobiliza para a criação dessa atmosfera? Se é que você pensa em como estabelecer... estabelecer é um verbo, é uma ação sua...**

Ceschi – Eu tenho estratégias, a primeira é um sim incondicional. Para o espaço, para mim, para o encontro. Seja lá o que acontecer, eu digo um sim. Um sim imenso. Isso é um treino, não é da noite para o dia. Foi uma coisa que eu fui conquistando, hoje eu sei mais ou menos como acesar... mas ainda assim é misterioso. Tem dia que dá mais certo, tem dia que menos, nê? Tem um cultivo também, como eu trabalho em ambientes de urgência, às vezes até de penúria assim, ambientes difíceis. São ambientes que as pessoas, talvez a última coisa que possam pensar é que vão ouvir uma história, como tem isso, eu carrego comigo... nessa ação que desdobra em uma atmosfera, uma “alegria de fundo”. Um cultivo da alegria. Antes, quando eu vou chegando no espaço eu sinto que o meu corpo começa a ficar mais aceso. Eu estou chamando de alegria porque eu acho que não tem nada mais parecido, para eu dar um nome. Então eu chego já com uma ambiência brincante, de estar pronta para a brincadeira. Isso não quer dizer que eu tô sorrindo, falando alto, isso é de fundo, não quer dizer que eu chego cantando... dizendo “Oi gente, boa tarde”, não. É fundo. Eu vou olhar para você e eu vou ver você. E esse ver você, é muito de um jeito que talvez a criança visse você. De acender um lugar da criança, de ter uma presença expandida, por esse lugar... é uma alegria. Por mais que o ambiente esteja triste, denso. A minha expressão do meu corpo e rosto não estão “entregando isso”, é uma alegria como abertura.

**E essa capacidade, ou estratégia, que você foi encontrando, você acha que ela tem mais a ver com o teatro, performance na rua, ou com a palhaçaria, você acha que vem de onde? Ou você não identifica dessa forma...**

Ceschi – Ah, muito estudo. Uma dedicação a isso. De tanto que eu acho que isso é importante. Não é de graça. Eu no meu cotidiano, às vezes eu acesso esse lugar, quando eu não estou na performance, mas é fazendo exercícios mesmo. De silêncio, de contato com as coisas muito simples, vem de canais de percepção desimpedidos, mas também de estudo. De coisas que eu li, que eu gosto de ler. Então,

por exemplo, eu nunca gostei de imaginar que precisa ver esse estado, para mim esse estado é meio secreto. E tudo que trabalha nessa fronteira do secreto, por exemplo, o Nô, a arte Nô... Performers, que trabalham nessa fronteira cotidiano/extraordinário... Essa borda. Gosto de, enfim, tudo que... quando não parece que eu sou atriz. É uma presença diferente sim, expandida, diferente. Mas não que você fala “essa pessoa, tenho certeza que ela é das artes da cena”. Eu não sei direito o que ela é, mas ela não é nem assistente social, nem psicóloga, nem médica, se eu estou hospital, mas ela é uma presença diferente. Talvez esse seja um caminho do meu doutorado, de “dar nome aos bois”.... Mas eu sei o que eu gosto. Quando eu vejo nas pessoas, e eu vejo nas pessoas, reparar nas crianças, ou adultos, gente, né? Do cotidiano, tem gente que tem isso, e nem percebe. Eu tenho uma vida bem urbana, não venho de uma sociedade tradicional, um indígena, não estou no mato, então eu preciso ativar esse estado em mim, não é natural.

**Uma última coisa... Quando você entra, e você disse que você entra em alguns lugares que tem uma, que carregam já uma atmosfera. Como que você é afetada por essa atmosfera que já está ali, você se inscreve nela, e como você lida com isso, talvez querendo ou não mudar essa atmosfera?**

Ceschi – A primeira coisa que eu sinto é que precisa mudar. Acho que eu não penso exatamente nisso. Mas por exemplo, quando eu entro e fico um tempo em silêncio, apenas observando, sentindo, vendo o que está acontecendo, estabelecendo um primeiro contato visual, estabelecendo um jeito de caminhar... é como se eu dançasse junto com aquilo, Lê. Sabe? Eu danço com aquilo, é um manejo de uma dança. E de repente... eu desimpeço um fluxo aqui. Acho que se trata de desimpedir o fluxo, não colocar, para que aquilo gere outros fenômenos, outras coisas podem acontecer daqui... Eu não tenho uma sanfona, um violão, eu tenho a minha presença. Às vezes

quando a pessoa chega com uma sanfona, um violão, é mais imediato a quebra da densidade. O narrador não, se ele quiser já chegar contando uma história vai ser horrível (risos).

## **Entrevista 5 – LACOMBE, Ana Luísa**

Entrevista sobre o papel da atmosfera nos eventos narrativos. Entrevista cedida a Leticia Liesenfeld Erdtmann. Gravada em reunião por Zoom na data de 18/10/2023.

Atriz, contadora de histórias, escritora, figurinista, pesquisadora. graduada em licenciatura em Artes Visuais, pós-graduada em Narração Artística em Contexto Urbano e Gestos da Escrita n'A Casa Tombada/FACONNECT. Diretora artística da Cia Teatral Faz e Conta que produziu 7 espetáculos de teatro narrativo. Ministra cursos de narração artística como: no Sistema Municipal de Bibliotecas de São Paulo; na pós-graduação da Casa Tombada e em cursos livres. Escritora com 11 livros e diversos artigos publicados.

**Quería agradecer pelo sue tempo e disponibilidade. Vamos conversar aqui. Se eu mencionar a narração de histórias e a atmosfera, no que isso reverbera para você?**

Lacombe – acho que começa pela conversa que estávamos tendo, acho que quem é o responsável principal por uma atmosfera, para que as coisas aconteçam em sua plenitude, com certeza é o contador e a contadora de histórias. Tá na mão dessa figura promover, ser a principal pessoa responsável, mas não depende só... Então, quando você fala em atmosfera, eu me preocupo, e tenho falado com as meninas do Portal, na dificuldade de ter lugares que permitam a criação de uma atmosfera propícia. Para que todo mundo fique feliz, quem te contrata está feliz com o investimento, o público...

Um espaço bacana, um público que sabe o que vai acontecer ali, e isso depende da divulgação... Tem a ver com a acústica, ou com a técnica boa que da qualidade à sonorização, no caso de locais grandes o retorno, se necessário. Por vezes é muito desafiador, precário e depois ouvimos - “mas no fim deu tudo certo, né?”, mas é para dar certo desde o começo! Desde a hora que você é contratada, fala das necessidades etc. Então realmente quando você fala de atmosfera

para mim o que me vem são as condições para trabalhar, se não, não há atmosfera que resista... se te dão uma situação completamente adversa. Daí você tem que se virar nos trinta para conseguir criar uma atmosfera que te negaram.

**E essas condições primeiras, “de pressão e temperatura”, onde você consegue inscrever ou convidar o público para entrar numa atmosfera que você está ativando no espaço... Isso tem um papel no seu trabalho de contadora? Você pensa nessa ativação de atmosfera, num ambiente que raramente é ideal? Sente reverberar no público?**

Lacombe – É... eu já fiz vários movimentos no sentido de criar uma atmosfera para propiciar uma boa narração. Criar uma chegada, entrar cantando, vir num cortejo, vir do fundo, sentar e criar um silêncio. E eu fui tirando isso, eu gosto de chegar antes no espaço onde vou apresentar, aí eu recebo, converso e já interagindo com o público. Aproveitando que não há a “quarta parede”, ou uma luz que te impede de ver claramente o público... Fui então entendendo e fazendo desse modo, e virou esse o meu mote. Como estar recebendo os convidados. Eu crio assim uma intimidade, uma conexão... daí eu levanto coloco outra energia, “acabou o papinho” e vamos lá! Daí eu sempre começo por uma canção, esse é talvez a segunda etapa da atmosfera, um portal musical, para entrar na história. Por enquanto é assim que eu costumo fazer, pode mudar!

**E você lança... interessante a música, como um divisor de águas. E durante essa viagem pela história, você sente a atmosfera, ela vem do público também?**

Lacombe – Sim! Eu estava no Sesc Jundiaí e era a história do Lobo, e uma garotinha pediu “eu posso ficar perto do meu irmão?” Esse medo, esses estados...de silêncio. Não que tenha que ser um silêncio. Mas é você construir um momento, construir um fio, puxando

para todo mundo entrar na história. Um lugar em que está todo mundo junto nessa história. Uma amiga me diz, “você joga a rede”, você conseguiu jogar a rede, mas tem cabecinhas que entram pelos buraquinhos, uma viagem muito particular. Tem essa característica. Claro que o teatro também tem, mas como tem uma imagem muito potente, plástica, construída lá na frente, imagens se apresentam “prontas”, e aí as pessoas lembram das mesmas cenas...mas no caso da história as pessoas vão lembrar da cena produzida mentalmente. E você só vai conseguir que as pessoas produzam essas imagens, e você só vai conseguir se você mesmo souber produzi-las, aí estamos todos juntos e com imagens particulares. Quando você consegue isso, é maravilhoso!

**Vou retomar um fio, de quando você falou do silêncio... Acho que você estava relacionando o silêncio com a atmosfera...**

Lacombe – É porque quando você consegue usar os silêncios, eles são potentíssimos. Quando ele não é uma pausa, mas uma suspensão, te levando para algo que vem depois. Nem todas as histórias propiciam a experiência do silêncio. Aí estamos todos juntos, num vazio, mas um vazio cheio. Cheio do que veio, para onde vai, a expectativa, a preparação para uma emoção forte que vem a seguir. Um silêncio que é uma suspensão. Uma tenda, que abraça todo mundo. Mas nem sempre você consegue... Pois às vezes as condições dadas não te propiciam essas delicadezas... Esse silêncio só é possível quando te dão as condições. Estou pensando no Centro da Cultura Judaica. Eu não sou judia, mas tinha a ver com o espaço! Tinha uma intimidade, era a minha casa, e era um útero de madeira. Não precisava de microfone, uma acústica maravilhosa. Um público não muito grande. E a voz sai do teu corpo e não de uma caixa de som. Alí o silêncio também sai do teu corpo, tudo sai do teu corpo, não havia uma mecânica por trás. As pessoas iam lá para ouvir histórias. Diferente de quando há um monte de programações... como no

Sesc, há piscina, música, teatro, histórias, exposições... você vai para passar o dia. Há recursos para que se possa criar atmosfera, claro que não garante, mas favorece. Às vezes o público ou nós mesmos não temos “talento” naquele dia, ou não estamos bem... ou há alguém entre o público que não está interessado e perturba o grupo.

**Vou te fazer duas provocações do que você falou, uma da voz e do silêncio que sai do corpo... Como é para você o lugar da voz como lugar de criação de atmosfera. E outra coisa, você diz que há histórias com mais silêncios outras com menos, como você identifica isso?**

Lacombe – A voz para mim... Eu sempre tive problemas com a voz, eu sempre falei muito alto, até hoje é assim. E também usei mal em certa altura e eu tive problema nas cordas vocais. Depois disso, fui para São Paulo, fiz um musical e fiquei absolutamente sem voz, fui dublada... A voz virou o meu ouro, quer dizer, sempre foi mas eu não sabia. Eu sou disciplinada, faço exercícios... Especialmente como contadora de histórias, a voz tem muitas nuances, é preciso ter uma plasticidade vocal, maleabilidade. No teatro você em geral tem uma personagem, aí você pega esse registro vocal e segue. Tem algo técnico mesmo, e com um microfone eu brinco mesmo, sussurros, eu uso muitas possibilidades, onomatopeias. E construções vocais para diferentes personagens, que não necessariamente são criar vozes diferentes, às vezes sim, mas às vezes é só alturas, só uma voz mais grave, velocidades, para marcar as diferenças. Eu leio o texto e para mim é música, eu trabalho muito com músicos, mas não sou uma musicista. Mas eu tenho uma musicalidade. Eu leio e uma partitura vai se configurando, as pausas, aceleração. É intuitivo, depois eu organizo. Na história se você fecha demais, desenha demais, você perde a conexão. Você “fixasolto” como diz um amigo meu. A voz é música. O texto é uma partitura. Da música entra no texto e vice versa.

**E tem o teu gesto, lembro do seu gesto. São vários níveis da partitura...**

Lacombe – E tem a partitura do público, que vai dialogar com essas. Isso é construído junto, o tamanho da pausa.

**Vou fazer um outro caminho. Um espaço que te traz uma atmosfera, uma experiência que você tinha tido, que aquele lugar em si, como ambiência carrega alguma coisa, ele trás alguma coisa para você e para o público. O espaço sugere uma atmosfera, como você brinca com isso, com a atmosfera do lugar.**

Lacombe – Deixa eu pensar... Quando você vai na Casa da História, por exemplo. Num espaço em que a atmosfera é perfeito, um espaço que é como a gente sabe propiciar um espaço em que tudo aconteça. “Aqui todo mundo fala do que eu tô falando”, o “circulo está armado” a seu favor. Quando eu fui na Amazônia, uma comunidade de extração de bauxita, alí eu ví uma cotia pela primeira vez! Antes eu tinha estudado, para escrever, mas quando eu cheguei lá, como não ser afetada por esse cenário. Alí havia poucos indígenas, eram mais os funcionários que trabalhavam. Contar histórias da Amazônia na Amazônia, e eu estava dentro da floresta. Eu tive que falar dessa experiência antes de começar a contar a história.

## Entrevista 6 – MATOS, Gislayne

Entrevista sobre o papel da atmosfera nos eventos narrativos. Entrevista cedida a Leticia Liesenfeld Erdtmann. Gravada via Zoom, na data de 06/02/2025.

Mestra em Educação pela UFMG, especialista em Terapia Familiar Sistêmica pela PUC-MG, especialista em Art et Thérapie pela Sorbonne-Paris V e INECAT-Paris. Formada em Interculturalidade pela Association Interferences Culturelles-Paris. Pesquisadora de contos de tradição oral e contadora de histórias. Autora de 5 livros e participação com capítulos em 6 livros com vários autores. Artigos publicados em revistas especializadas no Brasil e França. Idealizadora, juntamente com a psicóloga Cecília Caram, dos Projetos Convivendo com Arte e Noite de Contos em Belo Horizonte-MG

**É muito relacional o que fazemos quando contamos histórias, mais do que em outras situações cênicas, é uma ação comum, criada em ato. E isso produz eventualmente efeitos de atmosfera. Atmosfera existe sempre, mas por vezes nós a sentimos mais.**

MATOS – Na minha experiência de contadora de histórias, eu tenho que criar atmosferas que tenha a ver com o que eu estou falando. Isso tem a ver com a entonação, com o ritmo, com o silêncio, com o suspense que se cria a partir de um silêncio... Fica tudo parado até que venha alguma coisa em seguida. A intenção nesse caso é de criar atmosfera.

**Você já me traz um dado, que você procura criar atmosfera que se liguem ao que você está contando. Quando eu falo em narração e atmosfera esta é a primeira coisa que te ocorre?**

MATOS – Sim. Eu me vejo, no palco por exemplo, nessa relação com que o ouvinte... o que eu vou vendo neles, eu vou modulando o que eu vou vendo neles, as reações, a partir do que está acontecendo no conto. Se eles estão dispersos, tem que dar um jeito de criar uma

situação para eles virem, então pode ser de repente um grito, que não tem nada a ver, mas vai ter que ter...

**Quando você escolhe a história, você vê nela diferentes atmosferas?**

MATOS – ...Vejo, porque na verdade quando eu estou lendo uma história, eu estou dentro dela também. Isso é uma coisa de menina, eu aprendi com o meu avô. Aí eu começo a andar do lado do herói, ver o as coisas que estão acontecendo, sentir o que ele pode estar sentindo..., né? É uma coisa meio de mimetizar a situação que esse herói tá vivendo. Acho que faz parte da arte de contar. Na verdade..., contar é como ter ido ao cinema e contar o filme. Eu fui ver “Ainda estou aqui” e chorava feito uma doida. Contar é mais ou menos isso. Tem história que eu conto e eu choro, porque é assim que ela é. Não dou um vexame, claro, mas...

**Interessante esse passeio... A gente tem essa coisa de mergulhar na história, até para sentir se a gente está para contar aquela história ou para contar outra. Mas o que você me relata é mais profundo, um passeio por dentro. A visualização é de um outro ponto de vista.**

MATOS – É, inclusive, assim... eu construo as minhas histórias a partir das imagens que eu tenho, da minha memória. As florestas, eu conheço as florestas, porque eu já vi floresta, já entrei na floresta. A casa simples, eu também conheço. Então eu uso, nas minhas histórias, os meus ambientes. Ainda que elas estejam lá no outro lado do mundo, mas é possível trazer isso para a minha experiência.

**Então, nesse encontro com a história, pode-se dizer que já existe um relevo de atmosferas que quando você lê, você já...pegou, pelo que você foi sentindo.**

MATOS – Eu acho que isso acontece na literatura também. A arte te leva, para entrar nesse espaço que é outro.

**E, por exemplo, quando você entra no espaço, você lembra de perceber que ali existe uma atmosfera e isso tem uma relação de como você introduz a história ou como você se coloca no espaço?**

MATOS – Completamente. Isso eu acho que é uma coisa importante, nessa relação de pessoa a pessoa. Por exemplo a questão do contar online, para mim é difícil isso. Só consigo contar coisas pequenas. O mundo digital para mim é algo completamente estranho, é uma experiência que é diferente. Tem que fazer um esforço para se adaptar. Mas é claro, quando eu entro numa situação em cena, com as pessoas, eu, primeiro, eu tenho um tempo que eu busco respirar o que está vindo de lá pra mim... e às vezes é coisa feia! E aí nessa hora que o contador tem que usar uma coisa, tem que ter uma técnica muito especial, que é a improvisação; Em qualquer situação em que você estiver, você tem que ter recurso para improvisar. Uma vez eu contei histórias numa faculdade de direito, não me avisaram, que aquela turma estava começando, todos muito jovens. Quando me apresentaram, “trouxemos hoje, uma contadora de histórias...”. Eles me olharam com um desprezo, um desdém... pensei, agora... Aí olhei pra eles (só queriam saber quem entre eles estava disponível ou não...). Eu disse: eu vim na verdade foi fazer uma pergunta pra vocês, qual dos 5 sentidos fez o homem se apaixonar por uma mulher? Aí mudou a atmosfera.. E eu fui perguntando, um por um. Até que um disse “o paladar”, aí eu contei a história, que se chama assim “Qual dos 5 sentidos faz um homem se apaixonar por uma mulher”, mas se eu não tivesse essa história no meu repertório, eu estava perdida... Mas depois disso já tinha mudado a atmosfera, eles já queriam escutar, aí foi ótimo! Me abraçaram, “suas histórias são muito boas”, e eu “tá vendo, história não é só pra criança, é pra gente grande...”.

Eu fui chamada por uma instituição, eram crianças de rua, uma igreja programavam coisas, e eu fui contar. Impossível contar, eles

não param, se beliscam. Bati um tamborzinho e disse “desculpa, me chamaram para contar uma história, mas não me disseram que vocês eram pirralhos, minha história é muito indecente para a idade de vocês.” A palavra indecente é a palavra, aí todos queriam saber... Tem a ver com toda a precariedade que eles vivem. “Que idade precisa ter para ouvir essa história?”, “uns 12 anos”, eu disse. Achei uma história e tornei “indecente” e depois fiz o que eu tinha programado. Você cria a atmosfera no primeiro momento. Em outra situação, numa escola pública, local de vulnerabilidade social, terrível o ambiente, a professora pedia desculpas... Eu comecei a me contorcer, ter “um ataque”, resmungava, entortava, soltava gritos, tinha que ser mais louca do que eles. Eles foram acalmando, olhando para a professora, e eu então disse “foi assim que a princesa ficou quando entrou pela boca da princesa um demônio e se alojou no estômago dela”. São elementos de improvisação. Um dia, diante de uma outra situação, um público totalmente desinteressado. Eu peguei o microfone e comecei a falar árabe... Quando se chega, tem que saber onde você tá, se você é bem-vinda ou não... se você não é bem vinda, como eles te olham, o que você sente, o que eles te mandam. Aí você vai mudando a atmosfera para conseguir fazer alguma coisa.

Onde seja possível fazer essa partilha... Eu, te ouvindo contar, percebo uma intimidade, pelo jeito, gestos, como se você já tem muita informação, muita, sobre aquele espaço, aquele espaço. Você falou de um certo “efeito surpresa” e por outro lado uma “hospitalidade”, em que você faz uma pergunta... Não sei se é algo da cultura mineira, são ótimos contadores! Fiquei pensando na intimidade, e como isso já é um tipo de atmosfera, estreitando o espaço entre contadora e público. Você falou da voz, de uma escuta do que sente do público, gestos, onde você acha que se dá essa modulação da atmosfera?

Matos – Eu não sei um monte de coisas, não sei cantar, tocar. O que eu sei, eu acho que tem muito a ver com o que eu vi o meu avô fazendo. Eu fui uma criança que... eu fui cevada nas histórias do meu avô. E o

meu avô era uma coisa tão fantástica, que era assim, a gente escutava as histórias na beira do fogão a lenha, e de repente a lenha crepitava no fogão. Lenha verde. Meu avô parava, e começava a falar com a lenha... “não..., você não tava lá, não tem que dar palpite” Cachorro latia, e ele “é, que bom que você me lembrou disso aí...” Ele via as formigas andando, tava um sol! E ele “é, hoje vai chover muito...”, “Por que vô? , “por que as formigas estão andando pro lado de lá”. Era uma coisa de gente da roça, que lê a natureza. Eu aprendi muito com esse jeito. Ele conversava com tudo que estava em volta. E ele criava atmosferas impressionantes, quando era conto de assombração a gente ia pra cama tiritando de medo. Daí ele dizia, “É mas dessas coisas sabe o velho que mora aqui, aqui eles não tem folga não...” Aí pronto, a gente acalmava. Claro que, na formação de contador, eu dou exercícios, técnicas, mas chega uma hora que isso fica tudo junto. Você não tem controle. Aí é o que te chega dos seus ouvintes e você vai transformando a partir do que vai te chegando.

**E os espaços? Os espaços às vezes provocam em nós alguma coisa diferente...**

Matos – Grandes teatros eu detesto, não gosto. Me deixa desconectada. Eu prefiro coisas mais próximas. Aqui eu contei por 7 anos no Palácio das Artes. Mas era uma sala própria para narração, palco baixo, a gente ficava perto. Era como se fosse à beira do fogão. Mas teatro grande, eu conto, mas não é minha praia. Não me sinto bem.

**Em relação à escala. Você é mais da poética da intimidade mesmo, né? E bares, outros lugares...**

Matos – Contei num Bar/Café, no início era difícil, as pessoas não sabiam o que estava acontecendo, pediam drinks. Aí a gente foi ajustando, criando um aconchego. Tinha que escolher histórias para esse ambiente. Mas aqui tem uma coisa que de mineiro que ajuda muito, quando a gente começa com um causo mineiro, pronto! Você

já figa. Mesmo fora daqui, aviso que sou mineira e que vou começar com um causo mineiro. E os causos são tão bonitinhos...

**Estilos de contos, repertório, você conta de vários tipos. Passeia bastante. Uma palavra que você usou, “criar um aconchego”, tem a ver com a atmosfera, o que você acha?**

Matos – Acho que é, é uma atmosfera que te acolhe também, que você não está fora, você está dentro daquela bolha, naquela hora... É no primeiro momento que você pega as pessoas, porque cada um está na sua loucura, e eu tenho que criar uma coisa que possa juntar. Às vezes eu fico vendo, quando as pessoas começam a contar, preparando os contos arrumadinhos, mas quando você chega a situação é diferente. Uma coisa essencial é a intuição! O que você faz quando você chega na frente das pessoas, e que você dá um tempinho... ali, quando você chega. Eu olho as pessoas com olhar desconfiado, para eles verem que eu estou desconfiada, antes de começar. Isso, na realidade o que eu tô tentando buscar é saber que gente é essa? Eles estão querendo o que? Isso é intuição. A coisa vai chegar assim, puf, ela vai bater, aí você tem que reconhecer no seu corpo, no seu sentimento, o que eles estão dizendo sem dizer nada... Aí a coisa da improvisação vai acontecer sem pensar, é pela intuição. É a resposta que a intuição te dá! Você vai pensar que vai chegar e vai falar em árabe? Não... Isso não se ensaia. Nem pode entrar em cena achando que vai contar o que você preparou para contar, tem que estar aberto.