

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS E ARTES
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TÉCNICA KLAUSS VIANNA

HEMILIN DE ANDRADE FAUSTINO

A Técnica Klaus Vianna como Referência Investigativa para a Arte de
Contar Histórias

São Paulo

2015

HEMILIN DE ANDRADE FAUSTINO

A TÉCNICA KLAUSS VIANNA COMO REFERÊNCIA INVESTIGATIVA
PARA A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS

ESPECIALIZAÇÃO em Técnica Klaus Vianna

Monografia apresentada à banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, COGEAE, como exigência parcial para obtenção do título de ESPECIALISTA na Técnica Klaus Vianna, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Neide Neves.

São Paulo – SP

2015

Monografia apresentada em __/__/____

Prof.^a Dr.^a Neide Neves (orientadora)

Prof.^a Dr.^a Jussara Miller

Prof.^a Ms. Fernanda Rachel

Sumário

Introdução	5
1. Os começos: reflexões sobre a arte de contar histórias	6
O contador de histórias contemporâneo	7
Contar histórias no século XXI	10
Trajetória pessoal: dificuldades e definições	15
Sobre a presença	18
Presença para contar histórias.....	20
2. Os meios: A Técnica Klauss Vianna como referência investigativa para a arte de contar histórias	23
O curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna	23
Aproximações entre a TKV e a arte de contar histórias	29
Uma investigação sobre a preparação do contador de histórias contemporâneo.....	33
Observações sobre a prática	34
<i>O Corvo e a Baleia</i> : processo de preparação	45
Os Finais	54
Apêndices	57
Bibliografia	69

Resumo

FAUSTINO, Hemilin de Andrade. **A Técnica Klauss Vianna como referência investigativa para a arte de contar histórias.** 74 f. Monografia (Especialização na Técnica Klauss Vianna) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

Os contadores de histórias contemporâneos têm se dedicado a investigar maneiras de desenvolver sua arte em um contexto urbano e tecnológico, no qual pouco tempo é dedicado à escuta e à partilha de experiências. Apesar do aparente desinteresse, a sociedade atual procura oportunidades de conexão e pertencimento que a situação da narrativa oral em presença e reciprocidade enseja. A capacidade de acessar um estado de presença atento e disponível é fundamental para o narrador contemporâneo: seja para convocar a presença dos ouvintes e captar a sua atenção, seja para ser capaz de responder aos imprevistos inerentes aos encontros com o público. Nesta pesquisa, investigou-se a possibilidade de a Técnica Klauss Vianna tornar-se referência na preparação do contador de histórias, entendendo que o treinamento técnico e o processo criativo se dão integradamente.

Palavras-chave: Técnica Klaus Vianna; arte de contar histórias; presença; processo criativo.

“É fácil esquecer o quanto as histórias são misteriosas e poderosas. Elas trabalham com materiais interiores e se tornam parte de você enquanto te transformam. Atenção às histórias que você lê ou conta: sutilmente, à noite, por baixo das águas da consciência, elas estão mudando o seu mundo” (OKRI *apud* SIMMS, 2011, p.138. Tradução nossa).

INTRODUÇÃO

No começo dos tempos, o Corvo criou o mundo. Ele era ao mesmo tempo um deus e um pássaro com um homem dentro. Ele amava as pessoas e os animais e era muito curioso sobre eles. Mesmo tendo criado o mundo, ele não conhecia tudo que havia para conhecer. Então, esse deus gostava de sair com seu caiaque pelo mar. Um dia, ele viu uma baleia enorme e pensou: “Eu imagino como será dentro da barriga da baleia”. Então, esperou que a baleia bocejasse e quando a boca estava bem aberta, remou direto para dentro dela.

Foi na década de 1970 que, em diversos países, a arte de contar histórias ressurgiu no contexto urbano, sendo recriada como uma linguagem artística baseada em uma arte ancestral. Os autodenominados contadores de histórias contemporâneos têm se dedicado a investigar maneiras de desenvolver sua arte em um contexto tecnológico voltado para o consumo, no qual pouco tempo é dedicado aos rituais coletivos, à escuta sensível e à partilha de experiências.

Não é por acaso que a arte de contar histórias renasceu no contexto contemporâneo. Apesar do aparente desinteresse, a sociedade atual tem procurado por oportunidades de conexão e pertencimento que a situação da narrativa oral em presença e reciprocidade enseja. A capacidade de acessar um estado de presença atento e disponível é fundamental para o narrador contemporâneo: seja para convocar a presença dos ouvintes e captar a sua atenção, seja para ser capaz de responder adequadamente aos imprevistos que inevitavelmente acontecem durante o encontro com os ouvintes.

Impelida por estas necessidades e dificuldades identifiquei a necessidade de sistematizar um processo de preparação mais eficiente para o meu trabalho como contadora de histórias. Nesse processo de reavaliação percebi como eu estava negligenciando o trabalho de preparação técnica e criativa ao tratá-lo como um processo apenas intelectual. O contato com a Técnica Klauss Vianna, durante o curso de especialização, me permitiu vislumbrar a possibilidade de desenvolver autonomamente uma preparação técnica integrada ao processo criativo, privilegiando a dimensão do corpo em relação, atento e presente. Essa monografia se dedica a uma investigação teórico-prática dessa possibilidade.

Na primeira parte do trabalho teço reflexões acerca de uma perspectiva da arte de contar histórias, suas fragilidades e forças no contexto contemporâneo. Relato também a minha experiência como contadora de histórias e a necessidade de aprimoramento do estado de presença e as dificuldades que deram origem a essa necessidade.

Na segunda parte, relaciono a Técnica Klauss Vianna à arte de contar histórias estabelecendo paralelos que fortalecem a hipótese de que essa técnica serve às necessidades de preparação do narrador contemporâneo. Para isso, relato o processo individual e pessoal de preparação empreendido através de duas etapas inter-relacionadas. Na primeira, através da auto-observação de apresentações, teci reflexões e relatei modificações no meu modo de preparar e contar uma história. Na segunda, através do estudo de um conto, *O Corvo e a Baleia*. Nesta etapa busquei, sem descartar o estudo intelectual da estrutura da narrativa, preparar-me tecnicamente e criativamente de modo integrado, como propõe a TKV. Deste modo, a investigação objetivou aprimorar o corpo em relação (desenvolver o estado de presença; desestabilizar padrões de movimento e comportamento; investigar novas possibilidades de expressão; expandir a capacidade perceptiva) e, ao mesmo tempo, o corpo em criação (investigar a história em questão, criar e selecionar gestos, movimentos e objetos organizando assim, a *performance*). Esse processo foi realizado tomando como base os princípios, tópicos e procedimentos da Técnica Klauss Vianna.

1. OS COMEÇOS: REFLEXÕES SOBRE A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS

O Corvo amarrou seu caiaque em um dos dentes da baleia e começou a caminhar. A boca se fechou e ele ficou lá dentro no escuro. De repente, ele ouviu um som que parecia um tambor ou um trovão distante. Caminhou em direção ao som até chegar à barriga da baleia, que parecia uma grande catedral. Lá, o Corvo viu uma moça muito bonita que dançava. Ela tinha fios amarrados em suas mãos e pés. O Corvo ficou encantado com a beleza da moça, se aproximou e disse: “Meu nome é Corvo e eu criei o mundo. Você não quer vir comigo e se tornar minha mulher?” A donzela sorriu e respondeu: “Eu não posso sair da baleia, mas, se você quiser ficar aqui e me fazer companhia, eu ficarei muito feliz”.

O contador de histórias contemporâneo

O ato de compartilhar histórias oralmente faz parte da existência humana desde o aparecimento da linguagem. Até hoje em algumas sociedades de tradições orais nas quais a transmissão de conhecimentos se dá, primordialmente, através da fala e não dos livros, o fazer do contador de histórias está ligado a todas as instâncias da vida cotidiana.

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 desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (BÂ, 1982, p.169).

Esse tipo de narrador, ligado à tradição, pode ou não se especializar nessa atividade. Isso que dizer que os contadores de histórias tradicionais podem ocupar um lugar específico em sua comunidade, como os *griots*¹ da África Ocidental, ou podem, simplesmente, ser pessoas que conhecem e contam muitas histórias, como a minha ou a sua avó podem ser ou ter sido.

Mas, e hoje? Quem são estes autodenominados contadores de histórias contemporâneos que vivem em uma realidade urbana, orientada pelo consumo, computadorizada, e que parece totalmente distante das culturas orais onde os mitos e os contos são narrados, ouvidos e vividos diariamente? (YASHINKY, 2013).

Segundo Matos (2014, p.XVII) foi em torno dos anos 1970 que, em diversos países, testemunhou-se um “fenômeno urbano, no mínimo curioso, numa sociedade essencialmente tecnológica: a volta dos contadores de histórias”. É nesse período que surgem as primeiras associações de contadores de histórias e em 1985 acontece o primeiro festival em Londres. Em 1989, acontece um colóquio internacional no *Musée National des Arts et Traditions Populaires* em Paris no qual compareceram mais de trezentos e

¹ “Além de artista, músico, contador de histórias, genealogista, conselheiro dos reis, o *griot* é, sobretudo, o personagem que vai mediar toda espécie de conflitos. A transmissão de conhecimento para a formação e educação da comunidade a que pertence também é outra característica importante no que se refere à sua atuação na sociedade. Isso se dá através das histórias e dos provérbios que conta e que sempre sintetizam uma filosofia de vida que passa de pai para filho” (BERNAT, 2013, p. 51).

cinquenta representantes de quatorze países. O objetivo do colóquio era avaliar o impacto social e cultural causado pela presença dos contadores de histórias nos lugares onde eles reapareceram com maior vitalidade. Os narradores presentes elaboraram reflexões sobre o assunto e manifestaram que esse retorno se deu, principalmente, como uma reação aos efeitos da industrialização, urbanização e desenvolvimento tecnológico.

No Brasil, esse movimento de reaproximação da arte de contar histórias nas sociedades urbanas acontece timidamente em algumas capitais entre meados da década de 1970 e ao longo da década de 1980. Em Santa Catarina, Gilka Girardello atua como contadora de histórias desde 1976 (GIRARDELLO, 2014) e em São Paulo, Regina Machado pesquisa a arte narrativa dentro e fora da Universidade de São Paulo desde o início da década de 1980 (MACHADO, 2004). Cito aqui apenas alguns artistas cujas informações foram encontradas em publicações porque esta pesquisa não pretendeu realizar um necessário e profundo levantamento histórico do período. Apesar deste contexto inicial, foi apenas a partir dos anos 1990 que a arte de contar histórias ganhou maior visibilidade no país (MATOS, 2014). Em São Paulo, atualmente, é muito frequente encontrarmos sessões de narração de histórias em livrarias, bibliotecas, escolas, parques e espaços culturais, além disso, o número de festivais nacionais cresce a cada ano.

Esse processo de ressurgimento dos contadores de histórias no contexto urbano demandou, e ainda demanda, a reflexão profunda dos próprios artistas sobre seu papel e sua prática no contexto contemporâneo. Matos (2014, p.101) explicita a necessidade de se reinventar essa arte porque, ao contrário dos tradicionais, “os novos contadores não receberam sua ‘palavra’ como herança, não beberam da fonte da experiência coletiva”. Yashinsky (2013, p.206) também descreve a escolha deliberada como elemento diferencial entre os contadores tradicionais e os contemporâneos ao afirmar que “[...] a maioria de nós contadores de histórias modernos vamos a essa arte por escolha, porque simplesmente gostamos de fazê-lo, não porque herdamos e temos que defender uma tradição oral do esquecimento”² (Tradução nossa). Os artistas que escolheram seguir por este caminho precisam assim redescobrir não apenas por que, mas também como ser um contador de histórias no século XXI. Na mesma medida em que a possibilidade de se comunicar virtualmente com o mundo inteiro aumenta, o tempo e o espaço para trocar experiências profundas presencialmente parece diminuir.

² “[...] most of us modern storytellers come to the art of choice, because we just like doing it, not because we inherited and must defend an oral tradition form oblivion”.

Nós estamos caminhando para o futuro com menos conexão com uma orientação ancestral do que qualquer outra geração antes de nós, e, apesar de termos inventado incríveis tecnologias para armazenar e enviar dados corremos o risco de esquecermos nossas histórias pessoais, familiares e culturais. [...] Ainda assim, bem no meio dessa estranha era, na sombra da *World Wide Web*, a arte de contar histórias está, lentamente, saindo da lista de espécies ameaçadas (YASHINSKY, 2013, p.206. Tradução nossa).³

Essa arte ancestral retoma aos poucos seu vigor porque em nosso contexto atual de velocidade e consumo sentimos a necessidade de nos reconectarmos uns aos outros e nas histórias que compartilhamos em presença reside uma oportunidade de fazê-lo.

A universalidade dos motivos arquetípicos encontrados em narrativas de povos de todo o mundo é um elo de ligação entre os homens pelo que cada um tem de humano, de comum. Neste contexto avulta a figura do narrador, não apenas como um transmissor de conhecimentos adquiridos, mas como recriador, ou mesmo criador, particularizando cada versão, cada variante, imprimindo marca pessoal, identidade cultural. (PIMENTEL, 1995, p.12)

O contador de histórias contemporâneo pesquisa e seleciona as histórias e ao narrar acaba por recriá-las de acordo com suas perspectivas particulares e coletivas, de acordo com a sua cultura e sua experiência no momento em que narra. Estudar os significados, símbolos e origens dos contos; aprender a olhar para as histórias de ângulos diferentes usando, ao mesmo tempo, os óculos de um sociólogo, de um antropólogo e de um filósofo, por exemplo; elaborar os começos, as transições entre as histórias e os finais de suas apresentações; reconhecer em cada história e em si mesmo os gestos, as entonações, os ritmos, as expressões faciais que irá utilizar e, se for o caso, seleciona as roupas, as canções, os objetos, os instrumentos, a iluminação, as projeções, e organizar estes materiais na relação com o público. Toda essa pesquisa e elaboração criativa constituem o fazer do narrador.

O contador de histórias contemporâneo, portanto, é um artista e a arte de contar histórias uma linguagem específica que tem em seu bojo a atividade humana ancestral de compartilhar histórias e que, por isso, é capaz de acessar questões profundas ligadas à

³ “We are stepping into the future with less connection to ancestral guidance than any generation before us, and, although we have invented amazing technologies for saving and sending data, we are at risk of forgetting our personal, family, and cultural stories. [...] And yet, in the very midst of this strange age, in the shadow of the World Wide Web, the art of storytelling is slowly coming off the endangered species list”.

universalidade humana. Yashinsky observa que “nós criamos uma arte nova baseada numa arte antiga e é uma arte muito estranha: nós abrimos a boca, dizemos algumas palavras e os ouvintes abrem a alma (informação verbal)”.⁴

Contar histórias no século XXI

Como artistas que recentemente reassumiram uma arte ancestral, os contadores de histórias contemporâneos, especialmente no Brasil, onde esse ressurgimento é ainda mais recente, precisam não apenas aprender a sê-lo neste contexto, como também buscar fissuras numa sociedade carente de rituais, ou seja, de eventos coletivos para compartilhamento de experiências. Portanto, trata-se de um processo de formação dos artistas e, também de formação de público.

Os contadores de histórias de hoje passaram as últimas décadas experimentando com uma arte com a qual poucos de nós cresceram. Nós reinventamos as formas dessa arte, construindo nosso repertório, formando público e espaços, aprendendo como contar histórias de um modo agradável (se espera). (YASHINSKY, 2013, p.206. Tradução nossa).⁵

Um obstáculo elementar que encontramos no contexto brasileiro é o fato do contador de histórias ainda não ser amplamente reconhecido como artista. Isso se sustenta, entre outras razões, pela total ausência da narração de histórias em editais públicos e privados direcionados às artes em geral. Frequentemente os projetos referentes à narração oral de histórias precisam se adaptar aos editais destinados ao teatro. Os raros editais específicos na área reservam-se à participação nos escassos festivais nacionais ou a ações culturais em bibliotecas. Todavia, é preciso reconhecer que estas oportunidades vêm crescendo. Além disso, minha experiência cotidiana evidencia a dificuldade em manter-me em atividade constante e na frequente reação de surpresa dos meus interlocutores quando se deparam com a afirmação de que *eu sou uma contadora de histórias*. Muitas vezes as

⁴ Em comunicação na oficina *De repente eles ouviram passos* durante o Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu no dia 12/05/2014.

⁵ “Today’s storytellers have spent the last few decades experimenting with an art few of us grew up with. We’ve reinvented the forms of this art, building our repertoires, developing audiences and gatherings, learning how to perform oral stories in an entertaining (one hopes) way”.

peças expressam o senso comum de que contar histórias é uma atividade menor, simplista, antiquada e que interessa apenas às crianças.

A arte do contar histórias é menos reconhecida como arte do que como ferramenta para o incentivo à leitura e à educação. Assim, fortalece-se a ideia de que contar histórias é uma atividade restrita ao público infantil. Essa ideia é amplamente disseminada, inclusive, entre os programadores dos espaços que contratam as chamadas sessões de *contação*⁶ de histórias. Deste modo, se perpetua o senso comum e cria-se uma limitação crônica aos processos criativos nessa linguagem.

É comum encontrarmos a encenação simplificada das narrativas sendo tomada como narração oral de histórias e muitos espaços culturais exigem o registro profissional de ator para a contratação de contadores de histórias. Entretanto, o que interessa à discussão é o risco de se tomar o segundo ofício como uma simplificação do primeiro.

Faz-se necessário para esta pesquisa esclarecer que existem muitos pontos de contato entre estes fazeres, mas que eles não são equivalentes. Matos e Sorsy (2009, p.37) conseguiram ilustrar de modo eficiente essa distinção ao afirmar que “a principal diferença entre esses dois tipos de expressão é que o ator precisa de um diretor que funciona como um olho exterior, enquanto o contador tem um diretor interior, que é a própria história”. Assim, cada história que se narra se torna um guia para a prática do contador de histórias. “O contador é aquele que é capaz de contar muitas histórias, e por isso ele não tem uma técnica, ele tem muitas técnicas, tantas quantas forem suas histórias” (PATRICK *apud* MATOS, 2014, p.112).

Outra diferença reside no modo como estes artistas se relacionam com o material narrativo. No teatro contemporâneo não textocêntrico, a história a ser contada é apenas um dentre os elementos que compõem a cena e, por vezes, é até prescindido. Para o contador de histórias o conto é muito mais que um texto (muitas vezes uma história nem existe grafada no papel) é a chave de sua arte, por isso, preparar-se para narrá-lo vai muito além da memorização e da representação. As histórias despertam nossas perguntas; convocam nossos medos, nossas paixões, nossa história pessoal; transformam e ampliam nossa visão

⁶ Esse termo causa polêmica entre os pesquisadores e contadores de histórias brasileiros e é associado por alguns à crescente exploração mercadológica da atividade. Apesar de reconhecer que o debate em torno desse termo é importante, entendo que esta pesquisa não comporta o aprofundamento dele. Sendo assim, opta-se pela terminologia “narração de histórias”, por ser assim utilizado em minha prática. Por isso, ao longo deste trabalho também lanço mão do termo *narrador* de histórias.

de mundo e de nós mesmos; é necessário investigar tudo isso para apreender uma história antes de compartilhá-la e, quando o momento de fazê-lo chega, o narrador guia os ouvintes pelo caminho do conto que ele já percorreu e conhece muito bem.

O verdadeiro contador, diz Hindenoch, busca na própria memória aquilo que conta: suas lembranças, sua visão das coisas, das pessoas, dos acontecimentos. Ele os conta enquanto os atravessa, “ele é autor de seu próprio caminho através da história que conta”, ele cria caminhos novos e únicos (MATOS, 2014, p.102).

Neste sentido, ao contrário do que se popularizou, a arte de contar histórias se aproxima mais da arte da *performance* do que do teatro. Não há encenação e não existe um personagem a ser desempenhado, se trata de um artista que executa uma ação (neste caso, a de narrar uma história) que acontece naquele instante, naquele local (COHEN, 2009, p.28).

Como na arte da *performance*, existe preparação, mas não é possível existir ensaio. Deste modo, a arte de contar histórias mantém em sua versão urbana e moderna sua ligação com a tradição através do seu caráter ritualístico. Apesar de existirem ações, cerimoniais, cantos que se repetem, cada ritual é um acontecimento único, não sendo possível ensaiá-lo ou repeti-lo. Segundo Simms, não importam quais sejam as condições em que uma história é narrada,

uma história sagrada contada como parte de uma cerimônia, um épico narrado na corte de reis e rainhas, uma *performance* em um festival de narração de histórias ou um episódio familiar sussurrado na cama para uma criança⁷ (SIMMS, 2011, p.64. Tradução nossa).

em todos os casos, será um ritual que, segundo essa autora, é:

[...] um evento formal que se repete e leva as pessoas à uma transformação psicológica ou espiritual, assim, revigorando-as internamente e reconectando-as com seus ancestrais, consigo mesmas, com sua sociedade, e com o mundo⁸ (Idem).

Identificar esse caráter ritual da arte da narrativa oral evidencia duas características importantes: a possibilidade de transformação e de conexão. Em nossa sociedade

⁷ “[...] a sacred story incanted as part of a ceremony, an epic told in the courts of kings and queens, a performance at a storytelling festival, or a family incident whispered at a child’s bedside”

⁸ “[...] is a formal and repeated event that leads people through a psychological or spiritual transformation so they are inwardly refreshed and reconnected to their ancestors, themselves, their society, and the world”.

contemporânea, ouvir, ler ou ver na tela do cinema, do computador ou da televisão uma boa história ainda é irresistível. Sabemos, mesmo que intuitivamente, que toda história tem um momento de transformação. Algo que modifica o cotidiano dos personagens, que obriga o herói a partir para sua jornada da qual ele não poderá retornar o mesmo. Somos atraídos pelas histórias porque elas refletem a nossa própria possibilidade de transformação (YASHINSKY, 2005). A qualidade das palavras que constituem as histórias é “aquela que promove transformação do sujeito no sentido pleno de sua emancipação criativa” (SOUZA *apud* MATOS, p.XXX) porque é apenas no corpo do ouvinte, através de sua visualização interior, que a história pode existir.

Paradoxalmente, nós fazemos a jornada confiantes de que não está acontecendo conosco enquanto ao mesmo tempo nosso envolvimento imaginativo e emocional na narração nos torna o único campo sobre o qual a história acontece. Protegidos, nós estamos sendo preparados para encontrar situações similares dentro de nós e em nossa experiência de vida (SIMMS, 2011, p.34. Tradução nossa).⁹

É possível sairmos transformados do ritual de ouvir uma história se formos estimulados a criar. Cada ouvinte elabora no palco da própria mente a história que ouve baseando-se não apenas na expressão do corpo de quem narra, mas também em suas emoções e memórias, em sua história e coleção pessoal. Apenas quando o ouvinte se torna criador a transformação acontece. “Imaginar transforma a matéria. Rememorar transforma a matéria” (FABIÃO, 2010, p. 321).

É trabalho do narrador não permitir que o ouvinte se torne passivo porque, neste caso, serão apenas palavras ditas ao vento. Entretanto, quando a presença do narrador consegue convocar a presença dos ouvintes estes se encontram com a possibilidade de uma escuta profunda e sensível e, assim, tornam-se criadores. Mesmo que todos estejam na mesma sala ouvindo ao mesmo narrador, cada um ouve a sua própria história. “[...] O significado e o poder da história não reside no conteúdo apenas; ao contrário, eles se manifestam no processo dinâmico de ouvir/criar” (SIMMS, 2011, p. 52. Tradução nossa).¹⁰

⁹ “Paradoxically, we make the journey confident that it is not happening to us while at the same time our imaginative and emotional involvement in the telling makes us the only field upon which the story is played out. Protected we are being prepared for meeting similar situations within ourselves and our own lived existence”.

¹⁰ “The meaning and the power of the story do not reside in the content alone; rather, they unfold in the dynamic process of listening/creating”.

Assim, potência da arte de contar histórias não está apenas no entendimento intelectual dos significados presentes nas narrativas. Segundo Greiner (2010, p. 90), “a razão não pode ser considerada um fato ou capacidade pré-dada e a imaginação está de tal maneira encarnada nos processos corporais que cria e transforma o tempo todo as experiências”.

Neste sentido, ouvir uma história pode ser uma experiência que impulsiona a percepção da unidade corpo-mente porque permite um estado de total atenção tanto interior (às imagens que são criadas, às lembranças e relações que emergem, etc.) quanto exterior (à história que é ouvida, aos gestos e tons de voz do narrador, ao ambiente etc.). Na verdade, trata-se de “dissolver a distância entre o dentro e o fora” (SIMMS, 2011).

Contar histórias é uma arte viva que ocorre no presente entre as pessoas. Não é uma *performance* solo. A narrativa impulsiona o ouvinte para fora da autoconsciência e para dentro da história. A resposta imaginativa se torna mais e mais vívida, os ouvintes participam em uma consciência intensificada do evento, como em um ritual.

Esta absorção instiga uma calma e um estado nobre onde mente e corpo sincronizam-se (SIMMS, 2011, p.65. Tradução nossa).¹¹

Transparece assim a legitimidade do contador de histórias contemporâneo como um artista que mantém um importante papel político. Ele não apenas conserva as histórias, a memória, a cultura, mas também apresenta em si, ao mesmo tempo que estimula naqueles que o ouvem, a percepção da unidade primordial de que fala Bâ (1982).

O universo da produção é hoje um universo de trabalho alienado, no qual também o corpo é submetido a um conjunto de práticas de domesticação social. Essa ordem começa a sofrer um revés no momento em que nos recusamos a desempenhar certos papéis segundo fórmulas preconcebidas. Nesse sentido, um corpo livre de condicionamentos e dono de suas expressões, em alguma medida revela-se um incômodo a ordem social existente, uma vez que busca recuperar a percepção da totalidade dentro de uma sociedade fundamentada exatamente na fragmentação (VIANNA, 2005, pp.126-127).

¹¹ “Storytelling is a living art that takes place in the present between people. It is not a solo performance. The narrative urges the listener out of self-consciousness and into the story. As the imaginative response becomes more and more vivid, the listeners participate in a heightened awareness of the event, as in ritual. This absorption instigates a calm and dignified state where mind and body synchronize”.

Não é por acaso que a arte de contar histórias renasceu no contexto contemporâneo. “[...] Nunca vivemos uma ausência tão grande do corpo” (VIANNA, 2005, p. 74) e, apesar das dificuldades e do aparente desinteresse, a sociedade atual carece de oportunidades de conexão e pertencimento que a situação da narrativa oral em presença e reciprocidade enseja.

Trajetória pessoal: dificuldades e definições

Até aqui foi construída uma perspectiva sintética do contador de histórias contemporâneo. Falamos de origem, de dificuldades, das dissociações com o teatro e das associações com a arte da *performance*, da importância do conto e do ouvinte. Essa contextualização foi necessária para consolidar informações e tornar possíveis as reflexões com base na minha experiência e nas inquietações que me trouxeram a esta pesquisa.

Dei início à minha trajetória como contadora de histórias em 2010 e, desde então, me apresento em eventos, escolas, bibliotecas, parques, praças, festivais nacionais e internacionais. O que me levou a essa atividade foi a necessidade de expressão artística e não o interesse específico pelo trabalho com o público infantil. Entretanto, diante da restrição quase imposta pelo mercado, minha prática se dá principalmente com crianças. Os adultos frequentemente estão presentes como acompanhantes, porém, o cerne dos eventos está invariavelmente no público infantil.

Refletindo sobre as experiências que tive em narrar contos para adultos, e também na minha experiência como ouvinte de histórias, percebo que o adulto, já tão bem treinado em separar corpo e mente consegue ficar sentado em silêncio “fazendo de conta” que está atento à história, mas totalmente ausente. Já as crianças vivendo ainda intensamente essa unidade não conseguem fingir. Se o que estiver sendo narrado não lhes interessar, o corpo todo se inquieta e o desejo de fazer outra coisa é pungente. Durante as histórias é comum as crianças conversarem entre si, fazerem perguntas ou falar sobre qualquer outra coisa não relacionada à história. Ou elas estão presentes e atentas ou se ausentam. Importante dizer que não entendo a participação das crianças como algo negativo. Pelo contrário, um dos pontos positivos dessa presença é que as crianças ouvem com o corpo todo. “Para uma criança pequena, as experiências subjetivas estão tão fundidas com as experiências sensório-motoras, que ela não as distingue” (NEVES, 2008, p.48). E expressar as

perguntas que a história lhes faz internamente é muito positivo, é um sinal de que escuta está se dando. É muito claro quando a agitação dos ouvintes se dá pelo encontro com a história, seus momentos de surpresa e graça e quando a agitação se dá justamente pela ausência de escuta, pelo desinteresse e ansiedade. Passei a indagar a origem dessa dificuldade. Por que é tão difícil passar alguns minutos ouvindo uma história? O que aconteceu com a nossa capacidade de ouvir? Dirigi minha atenção ao nosso contexto comum: a sociedade que compartilhamos.

Vivemos em um mundo veloz e temos cada vez menos oportunidades para experimentar o silêncio e o ócio, já que a maior parte do nosso tempo é organizado, supervisionado, calculado e, constantemente, mediado por telas mais ou menos interativas. A oralidade perde espaço para as tecnologias. “Nascemos e crescemos na cultura escrita e já somos fortemente influenciados pela oralidade secundária, que usa de suportes mecânicos para difusão da voz e da imagem” (MATOS, 2014, p.XXXIII). Na mesma medida em que somos massivamente estimulados pela televisão, pela internet e aparelhos afins, nossa capacidade criativa depende cada vez mais de imagens externas.

A chance de ser enfeitiçado por uma história narrada oralmente no mundo de hoje está se tornando cada vez mais rara. É impossível imaginar como é ser criança e instantaneamente ter acesso a uma realidade digitalmente projetada sem antes estabilizar a capacidade interior de reflexão, discernimento e imaginação. (SIMMS, 2011, p.XV. Tradução nossa).¹²

Como será que esse acesso livre às realidades digitais, quase sempre criadas com finalidades comerciais, influencia o modo como crianças e adultos ouvem e imaginam uma história? Ceschi (2014), em sua recente dissertação de mestrado, investigou a relação entre a arte de narrar histórias e a *cibercultura* e, sem apontar conclusões definitivas, apresenta pistas de como a imensa oferta de imagens acaba por nos tornar dependentes delas.

O mundo das imagens entrou em um processo de proliferação exacerbada e quanto mais elas se oferecem como alimento, mais aumenta a nossa fome de imagens. E se nos sentimos desnutridos, menos críticos ficamos em nossa reação a oferta dessas imagens. Passamos a nos alimentar de imagens sem sentido, que não representam nada e que a nada se referem, a não ser a si mesmas ou aos fins mercadológicos a que se prestam (CESCHI, 2014, p.67).

¹² “The chance to fall under the spell of a spoken story in today’s world is becoming increasingly rare. It is impossible for me to imagine how it is to be a child and instantly gain access to digital reality without first stabilizing the inner capacity for reflection, discernment and imagination”.

Minha finalidade aqui não é me aprofundar nos impactos nocivos ou positivos da *cibercultura*. Todavia, é importante para o contador de histórias saber que hoje a criança, nosso ouvinte mais frequente, está habituada a consumir imagens pré-fabricadas desde muito cedo e

“[...] a navegar pela internet por caminhos que não são nem lineares nem passivos, mergulhando dentro dos assuntos que lhe interessam e passando por mídias diversas (texto, vídeo, áudio), interagindo com os conteúdos [...]” (CESCHI, 2014, p.59).

Ouvir histórias, ao contrário, estimula a elaboração própria porque, como já foi dito, as imagens internas são criadas na relação entre a história que é ouvida e a história de vida de cada um. Regina Machado (2004, p.24) constata que “as imagens do conto acordam, revelam, alimentam e instigam o universo de imagens internas que, ao longo de sua história, dão forma e sentido às experiências de uma pessoa no mundo”.

Deste modo, seja para convocar a presença do público adulto, seja para manter a atenção do público infantil, senti a necessidade de uma preparação mais consistente que desenvolvesse o estado de presença e me preparasse para lidar com os imprevistos. Algumas perguntas foram elaboradas para iluminar a busca por um processo de preparação adequado ao contador de histórias.

- como me relacionar com os ouvintes nesse lugar de encontro que não é cena, mas também não é cotidiano?
- como ouvir e aceitar o outro permanecendo coerente com minhas intenções?
- como responder adequadamente aos imprevistos?
- como preparar uma história levando em conta os imprevistos?

Aprendi com Regina Machado¹³ a nomear a situação da narração de histórias como o encontro de três corpos: o corpo do narrador, o corpo da audiência e o corpo do conto. As dúvidas do contador de histórias que se deseja reflexivo de sua prática se referem a estes corpos, de modo que situar suas perguntas em relação a eles pode ajudar esse artista a

¹³ Durante o curso *Corpo, respiração e palavra: em busca da presença para contar histórias* ministrado por Regina Machado, Júlia Grillo e Calima Jabur, do qual participei entre Fevereiro e Julho de 2012 no *Paço do Baobá* em São Paulo.

encontrar pistas para seu desenvolvimento. Ao retomar essa proposta percebo que as perguntas acima, do modo como as elaborei, se relacionam especialmente com o corpo do narrador. A investigação se centra, então, na preparação do contador de histórias.

Sobre a presença

Até ingressar no curso de Especialização da Técnica Klauss Vianna minha compreensão sobre a presença estava coberta de juízos comuns ao contexto de quem, como eu, tem o teatro como base de sua formação artística. A presença era sempre solicitada, nunca explicada, uma qualidade quase mística que certas pessoas simplesmente possuíam e outras não. Um brilho, uma luz, um dom.

Entre esse senso comum e a perspectiva adotada nesta pesquisa existe uma longa genealogia da presença no teatro, na dança e na *performance* que não nos ocuparemos em recuperar. Para esta monografia é suficiente situar que estamos diante de um tema amplamente discutido e sobre o qual o consenso está longe de ser obtido.

Como mostram as entrevistas realizadas ao longo da última década por Josette Féral e publicadas sob o título *Mise en scène et Jeu de l'acteur* (2001), fazedores de teatro tão diversos como Robert Wilson, Richard Foreman, Elisabeth Lecomte, Robert Lepage, Anne Bogard, Anatoli Vassiliev, Iouri Lioubimov, Eugenio Barba, Richard Schechner, Peter Sellars e Dario Fo, entre outros, utilizam a noção de presença no seu discurso e na sua prática. No discurso dos fazedores de teatro, presença parece ser uma qualidade do ator, nebulosa, paradoxal: Féral nota que essa noção é utilizada com sentidos muito diversos, por vezes contraditórios, tanto tipo de jogo cênico e capacidade artística, quanto talento ou carisma pessoais (FÉRAL apud CALADO, 2011, p. 4).

Em seu Dicionário de Teatro, Patrice Pavis (2005, p.305) afirma que “no jargão teatral ‘ter presença’ é ser capaz de cativar a atenção do público”. Na perspectiva da Técnica Klauss Vianna¹⁴, na qual esta monografia se fundamenta, a presença é uma habilidade passível de ser desenvolvida que compreende um estado fluído de ampla percepção de si, do outro e do ambiente. Mas, antes de avançarmos no tema da presença é

¹⁴ Klauss Vianna nasceu em 12 de Agosto de 1928, em Belo Horizonte, Minas Gerais (MILLER, 2007, p.34). Klauss desenvolveu sua técnica ao longo de aproximadamente 50 anos de trabalho intenso como professor, pesquisador, bailarino, coreógrafo, ator, diretor, e, inclusive, como precursor da preparação corporal de atores no Brasil. A técnica foi sistematizada na década de 1980 por seu filho Rainer Vianna e sua nora Neide Neves. Os estágios inter-relacionados que compõem a técnica são: processo lúdico, processo dos vetores, processo criativo e processo didático.

importante esclarecer alguns pressupostos com os quais a Técnica Klauss Vianna trabalha e que são fundamentais para o entendimento de presença abordado aqui.

Primeiro, a ideia de técnica não se relaciona com algo rígido e inflexível que deve ser repetido mecanicamente com a intenção de reprodução de um modelo definido. Ao contrário, a TKV é um conjunto de princípios, tópicos corporais e procedimentos organizados de modo a estimular o reconhecimento do funcionamento do corpo através de um processo investigativo. O objetivo é a descoberta autônoma e progressiva do próprio corpo e deste em relação. A técnica é compreendida como “um processo de investigação” (MILLER, 2012, p.26).

Segundo, para falar da presença é necessário esclarecer também qual o entendimento de corpo da Técnica Klauss Vianna. Rejeitamos a dicotomia corpo-mente e todas as outras arraigadas à nossa cultura ocidental, como teoria-prática, técnica-criação, razão-emoção, professor que sabe-aluno que não sabe. Deste modo, o corpo não é instrumento ou ferramenta, ele é o próprio indivíduo, porque “não temos um corpo, somos incorporados” (HEIDEGGER *apud* GREINER, KATZ, 2001, p.68). E este corpo que somos também não é um recipiente no qual vamos acumulando informações, pelo contrário, o corpo troca informações incessantemente com o ambiente. Para entendermos melhor essa relação corpo-mente-ambiente a teoria corpomídia¹⁵ pode nos ajudar.

“As informações do meio se instalam no corpo; o corpo é alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam num fluxo inestancável de transformações e mudanças” (GREINER, KATZ, 2001, p.71).

O corpo está sempre em transformação porque está sempre trocando informações com o ambiente “e como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção de corpo recipiente” (GREINER, KATZ, 2006, p.130). Por informação entendemos tudo aquilo que entra em contato com o corpo: luz, sons, cheiros, formas, texturas, sensações, memórias, etc. Não conseguimos perceber todos estes elementos ao

¹⁵ A teoria corpomídia foi desenvolvida pelas professoras do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP Cristine Greiner e Helena Katz. Nesta teoria o corpo é entendido como mídia de si mesmo “pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão” (GREINER, KATZ, 2006, p. 131).

mesmo tempo, por isso, neste processo de comunicação com o mundo, a maioria dessas informações permanece inconsciente.

Retomemos, então, a questão da presença na Técnica Klauss Vianna. A presença é o primeiro tópico corporal abordado no processo introdutório da técnica denominado *processo lúdico*. Esta etapa inicial tem como objetivo despertar a percepção do indivíduo para o próprio corpo e, por isso, durante todo o processo a presença convocada. É através da atenção ao corpo no presente que é possível perceber como cada um dos tópicos é investigado e percebido pelo corpo. As instruções conduzem o processo técnico que estimula a atenção para a percepção de si, do outro e do ambiente. “É necessário que guiemos a atenção do aluno para aquilo que ele vê, ouve e sente” (MILLER, p.59, 2007). Essa atenção ampla possibilita a escuta, ou seja, escutar é ser capaz de apreender as informações internas e externas ao corpo.

Durante o movimento, não estamos sempre conscientes de tudo o que ocorre, nem seria útil. (...) Mas, se desenvolvemos a escuta, podemos estar conscientes de muitos acionamentos musculares, das sensações, intenções e imagens que emergem quando nos movemos e das relações de troca que estabelecemos com o ambiente (MILLER, NEVES, 2013, p.3).

Do mesmo modo que o corpo é aquilo que se apronta no processo de troca entre as informações do ambiente e aquelas que já estão no corpo (GREINER, KATZ, 2006), a presença é o estado que se dá a ver no corpo cênico atento e disponível que é gerado ao longo de um processo de trabalho técnico.

A Técnica Klauss Vianna aborda a presença como um tema corporal trabalhado em sala de aula, que potencializa o corpo cênico, já que não separamos técnica da criação. O corpo presente emerge por diversas estratégias e procedimentos diferenciados trabalhados em aula, cuja premissa é a escuta do corpo em relação. É um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento em estado de atenção e prontidão para estabelecer relações sensíveis, com enfoque somático, de diálogos consigo, com o espaço e com o outro e toda a inevitável contaminação em rede (MILLER; NEVES, 2013, p.5).

Presença para contar histórias

Segundo Simms (2011), tão ou mais importante do que a história que é narrada, é a história que acontece entre o narrador e seus ouvintes, é o encontro entre os corpos do narrador, do conto e do ouvinte de que fala Regina Machado. Fica evidente, assim, que o centro da arte de contar histórias é a presença (SIMMS, 2011, p. 14): de alguém que narra e de alguém que escuta. Porém, é responsabilidade do narrador convocar a presença recíproca de seus ouvintes.

Essa reciprocidade garante que os ouvintes sejam participantes e não observadores. É uma dança na qual ao invés dos dançarinos darem as mãos, as mentes se conectam num sonho de imagens silenciosas. Por conta dessa reciprocidade, o ritual pode se dar.

É responsabilidade fundamental do *performer* estabelecer o convite para essa relação única. Se o contador simplesmente encenar o conto, ou repetir o conto palavra por palavra, sem convicção ou compaixão, a transformação não acontece – apenas as palavras são ouvidas (SIMMS, 2011, p. 65. Tradução nossa).¹⁶

Como dito anteriormente, para que o potencial transformador de ouvir uma história seja ativado, os ouvintes precisam ser estimulados a criar suas imagens internas da história. A narrativa há de estar viva entre narrador e ouvintes e isto depende de como estes corpos estão implicados entre si e no ambiente. O modo como o narrador se coloca disponível para a relação e atento às suas ações, que depende da maturidade de sua presença, pode convocar a presença daqueles que o ouvem, já que “corpo e ambiente se relacionam de modo tão íntimo que se o corpo muda o ambiente também muda” (Katz, informação verbal¹⁷) e vice-versa.

Contar uma história é um processo comunicativo e “é a presença que traz a possibilidade de comunicação consciente” (Neves, informação verbal¹⁸). Quanto mais presente o narrador, mais presentes seus ouvintes e mais potente a experiência para todos. Importante ressaltar que não é apenas a presença do narrador que faz com que a comunicação se dê de modo efetivo. Sua intenção ao narrar constitui também sua presença.

¹⁶ “This reciprocity ensures that the listeners are participants, rather than observers. It is a dance where instead of dancers holding hands, minds link in a reverie of silent images. Because of this reciprocity, the ritual can occur. It is ultimately the performer’s responsibility to invite this unique relationship. If the teller merely ‘enacts’ the story, or repeats its verbatim without conviction or compassion, a transformation never takes place – only the words are heard”.

¹⁷ Helena Katz, informação verbal durante aula da disciplina *Estudos críticos do corpo: teoria corpomídia* do curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna no dia 22/06/2013.

¹⁸ Neide Neves, informação verbal em aula da disciplina *Processo didático* do curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna no dia 08/04/2014.

“Tantas coisas dependem da presença do contador de histórias, encarnado e disponível, e de seu conhecimento da maneira como a história funciona em resposta à audiência” (SIMMS, 2011, p. 66. Tradução nossa).¹⁹

É fundamental que o contador de histórias seja capaz de estabelecer um diálogo com seus ouvintes, logo, ele precisa “discernir aquilo que acontece na narrativa daquilo que ele presume e ter a habilidade de escutar aquilo que a audiência está dizendo mesmo no silêncio” (SIMMS, 2011, p.163. Tradução nossa).²⁰ Como na Técnica Klauss Vianna, para o narrador não existem modelos, quanto mais o contador de histórias conhece a si mesmo, mais disponível ele se torna. Conhecer intimamente não apenas os contos que narra, mas também a si mesmo de modo que suas ações e suas intenções se tornem cada vez mais correspondentes. “Se não conseguimos estabelecer um contato consciente com o nosso eu interior, contato que normalmente se perde a partir da infância, ficamos impotentes e incapazes de criar um verdadeiro diálogo, seja ele qual for” (VIANNA, 2005, p. 114).

Não se trata de alcançar uma linha de chegada, mas da escolha deliberada de se dedicar a um processo de descoberta de si que implicará na ampliação de potencialidades não apenas na arte, mas também na vida. Relacionamos, como Klauss Vianna, o desenvolvimento profissional ao desenvolvimento pessoal.

É pelo corpo que nos comunicamos com o mundo e um contador de histórias “sem corpo” dificilmente tecerá uma relação transformadora com seus ouvintes. Klauss propunha devolver o corpo às pessoas.

Mas como é possível dar um corpo a alguém? Todos sabemos que o corpo existe, mas sabemos intelectualmente. Só nos lembramos dele quando surge algum problema, alguma dor, uma febre. Para acordar esse corpo é preciso desestruturar, fazer que a pessoa sinta e descubra a existência desse corpo (VIANNA, 2005, p.77).

O narrador presente, disponível e preparado proporciona muito mais ao público do que assistir a uma *performance*. É como sonhar acordado, porém, totalmente consciente. Um contato íntimo consigo através do diálogo entre a história narrada e a história pessoal. É muito comum dizer que as histórias nos fazem esquecer a realidade, que somos levados

¹⁹ “So much depends on the presence of the storyteller, embodied and available, and their knowledge of the way in which story functions into the response of audience”.

²⁰ “[...] discerning of what is actually happening in a narrative from what I assume, and the ability to hear what others are saying even in their silence of being an audience”.

para outros lugares de fantasia e imaginação. Mas, na verdade, o real poder da arte de contar de histórias é trazer os ouvintes para o presente, para seus próprios corpos (SIMMS, 2011).

Baseados nos argumentos apresentados até aqui, podemos resumir a relação estabelecida entre a Técnica Klauss Vianna e a arte de contar histórias: ambas são um convite para estarmos presentes.

2. A TÉCNICA KLAUSS VIANNA COMO REFÊRENCIA INVESTIGATIVA PARA A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS

O Corvo puxou seu bico para trás revelando seu rosto humano, tirou suas asas, se sentou com as mãos sobre os joelhos e observou a menina dançar. Quando ela dançava rápido, a baleia nadava rápido dando giros sob a água. Quando ela dançava devagar, a baleia boiava calmamente. Logo, a moça dançou tão devagar que parou e fechou os olhos. A baleia parou também. O Corvo sentiu uma brisa gelada vindo do nariz da baleia que é um pequeno buraco que fica na cabeça dela. Pensou novamente que queria levar a moça com ele para o mundo. Pensou tanto que se esqueceu do que a menina havia lhe dito. Então, puxou seu bico sobre seu rosto, cobriu seus braços com suas asas, pegou a menina e saiu voando. Ele ouviu os fios arrebatando enquanto saía pelo nariz da baleia céu afora. Enquanto voava, ouviu o som do corpo da baleia sendo jogado na praia pelas ondas. A menina, em seus braços, foi ficando pequena até desaparecer. O Corvo, então, percebeu que nem tudo que existe é visível aos olhos. Ele foi tomado por uma grande tristeza.

O curso de especialização em Técnica Klauss Vianna

Ingressei na primeira turma do curso de Especialização da Técnica Klauss Vianna em Agosto de 2012 sem nunca ter feito uma aula desta técnica e sem ter conhecimento algum dos pressupostos do trabalho. O desejo de ter uma formação mais consistente no que tange o corpo nas artes e uma intuição foram os motivadores do meu interesse.

Retomo brevemente minha trajetória ao longo dos dois anos desta especialização, de modo a recuperar procedimentos/pensamentos que serviram como base para o processo

de observação, preparação e criação que serão relatados adiante. Para isso, os protocolos solicitados em todas as disciplinas práticas serviram ao resgate destas memórias. Os protocolos eram realizados em forma de relatório após todas as aulas e deveriam conter tanto o registro objetivo dos procedimentos, quanto nossas percepções, sensações e relações a respeito do que havia sido realizado.

Seguiremos cronologicamente e com base nas disciplinas que correspondem aos processos propostos pela TKV:

- **Processo Lúdico**

Desde o início do processo lúdico, etapa introdutória da técnica que tem como objetivo “acordar o corpo” (MILLER, 2007), notei a permanente convocação da atenção tanto para as coisas que estavam “fora” do corpo (objetos na sala, temperaturas, texturas, pessoas, sons, cheiros) quanto do que se passava internamente. Essa percepção de dentro compreendia a observação de nossas sensações e estados antes, durante e depois do contato com os tópicos corporais, trabalhados através de instruções dadas pelas professoras. Os tópicos propostos para investigação no processo lúdico são: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global. Estes são apresentados separadamente, porém, é clara a interrelação entre eles.

Chamaram minha atenção as perguntas lançadas com frequência durante o exercício. Eram perguntas-instruções que direcionavam nossa percepção, atenção, presença: *Porque alguns precisam correr enquanto outros caminham para preencher o espaço? Porque fazemos sempre o mesmo percurso se existem outras tantas possibilidades?* (Trecho de protocolo escrito em 12/08/12)

Caminhar e escolher três pontos na sala para observar enquanto caminhamos. O meu caminhar muda de acordo com os objetos observados? (...) Andar de jeitos diferentes e a cada retorno ao meu andar ‘normal’ me sinto maior. Como meu corpo se transforma fazendo a ‘mesma coisa’, porém, se relacionando com coisas diferentes? (Trecho de protocolo escrito em 18/08/12).

Enquanto caminhava a esmo, meus pensamentos também flutuavam, as coisas passavam pela minha mente e de repente, eu não estava mais presente. Mas, quando escolhia os percursos que trilhava no espaço, quando realizava o que havia escolhido executar, meus pensamentos mantinham-se no objetivo, meu corpo todo se engajava naquilo que

estava realizando e não havia espaço em mim para ‘escapar’ (Trecho de protocolo escrito em 01/09/12).

A presença está diretamente relacionada à capacidade de estar conectado com nosso ambiente interno e, ao mesmo tempo, estar conectado e aberto para o ambiente externo (Trecho de protocolo escrito em 15/09/12).

Desenvolvemos, assim, a observação atenta de como os tópicos repercutiam no corpo. Essa observação demandava uma atenção focada que sempre era reiterada pelas instruções precisas dadas pelas professoras. Abaixo, um exemplo dessa observação em relação ao tópico peso:

Conversamos um pouco sobre as coisas que tínhamos feito. Sobre o peso sempre continuar o mesmo, mas a sensação de leve ou pesado se constituir a partir do modo como lidamos com ele. Podemos alterar a nossa percepção e a de quem nos vê: sentimos e parecemos mais leves ou mais pesados. (Trecho de protocolo escrito em 29/09/12).

Desde o início ficou claro que o trabalho da Técnica Klauss Vianna envolve o indivíduo como a unidade que é. Percebi que minha postura investigativa continuava fora das aulas: observava constantemente meu corpo, meus padrões de movimento e de pensamento.

- **Processo dos Vetores**

O processo de vetores trabalha com o direcionamento ósseo de oito vetores de força que servem como alavancas para o movimento. “Cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada que dirige e determina o movimento” (MILLER, 2007, p.76). Os oito vetores são direcionamentos de regiões específicas de alguns ossos: metatarso, calcâneo, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpo e sétima vértebra cervical.

Percebi a importância do processo lúdico como etapa anterior de preparação porque o direcionamento ósseo exige uma percepção corporal aguçada. Em muitas ocasiões eu tive dificuldades em perceber tanto a localização e direcionamento do vetor quanto a consequência de sua ativação na musculatura envolvida.

Sentados com as pernas esticadas concentrar a atenção nos metatarsos e direcionar levemente estes ossos para frente (30% da força). Achei muito difícil esta proposta porque não conseguia concentrar minha força em

pontos tão pequenos; Deitados, levantar uma perna por vez: primeiro sem o direcionamento dos metatarsos. Depois, realizando o direcionamento. Não consegui perceber muita diferença entre uma proposta e outra, ainda tinha dificuldades em realizar o direcionamento no ar e durante um movimento (Trecho de protocolo escrito em 10/03/2013).

Essa dificuldade em observar-me aos poucos foi dando lugar a uma percepção cada vez mais ampliada e aprofundada que me permitia realizar algo e perceber o que acontecia enquanto realizava.

A pesquisa desenvolvida ao longo deste semestre no processo de vetores ocasionou uma profunda descoberta de mim. Neste momento, este desvelamento de percepções e sensações é o que de mais potente o processo me trouxe. Como se a pele da sola do pé, que tudo sente, aos poucos fosse tomando conta do corpo todo, talvez por isso, eu tenha elegido a presença como meu objeto de estudo para a monografia. Ao entrar em contato com o que de mais sagrado e profundo somos, a percepção da paisagem interior e também da exterior, se potencializa. (...) Acredito que essa descoberta vai ao encontro do processo dos vetores que tem entre seus objetivos abrir espaços articulares e musculares. Ganhar espaço interno é crescer fisicamente, intelectualmente, emocionalmente, espiritualmente, ou seja, cresço tridimensionalmente, no sentido mais amplo da palavra (Relatório final da disciplina escrito em 20/07/2013).

- **Processo Criativo**

Na Técnica Klauss Vianna não existe apenas um jeito de criar dança, teatro, *performance*, narração de histórias ou o que quer que seja. A técnica possibilita, justamente, autonomia criativa e investigativa.

O processo vivenciado nesta disciplina com a professora Jussara Miller, no qual criamos coletivamente um mapa coreográfico em que tópicos e vetores funcionavam como balizas para a improvisação, foi um modo de fazer. Muitos entendimentos sobre a presença, que eu já havia identificado como tema de interesse foram sendo aprofundados. Reproduzo a seguir trechos do relatório final da disciplina, escrito em Dezembro de 2013, por entender que muitas reflexões que nasceram ali foram fundamentais para que eu fosse capaz de investigar a minha própria prática nesta etapa da pesquisa.

Cada vez mais, tenho a clareza de que corpo é = a movimento + sentimento + pensamento + relações. É esponja de tudo de fora e de dentro. Não existem fronteiras, existem apenas diferenças. Porque tem

sim aquilo que é de dentro. Tem o que é do outro. Tem o que é do espaço. Tem o que é da célula. Tem o que é do cérebro. Tem o que é do instinto. Cada coisa é a coisa que é, mas é junto. A existência se dá entre tudo isso. A criação artística também.

(...)

As aulas do processo criativo foram muito estimulantes e a presença era assunto em todas elas. Trabalhamos frequentemente com a observação com base em estratégias diferentes como, por exemplo, seguir o movimento do outro, tomar como apoio o movimento ou a pausa de uma pessoa.

À medida que repetíamos as composições e procedimentos que estávamos criando a partir de temas e estímulos claros, a ideia de repetição sensível foi se tornando cada vez mais clara. Quando retornávamos uma composição, o que se buscava era refazer um caminho já experimentado e não imitar uma forma anteriormente estabelecida. E nesse caminhar de novo, eu alcançava uma forma muito semelhante àquela selecionada para a composição, porém, uma forma viva, que se manifestava de dentro para fora.

Tínhamos temas de referência, por exemplo, a relação entre vetores, a organização espacial, a relação com a música, os apoios (de base, do olhar, do espaço, dos outros) etc., entretanto, os movimentos de cada um surgiam de acordo com a sua relação com os temas e com tudo que acontecia no momento presente da ação.

- **Processo Didático**

Esta disciplina consistiu em discussões teóricas, observação de algumas aulas da turma ingressante e uma série de aulas elaboradas e ministradas pelos próprios alunos. O propósito era observar e investigar o modo como a Técnica Klauss Vianna é transmitida e isso permitiu que minha autonomia de pesquisa individual se fortalecesse.

Nos dedicamos de modo mais profundo aos princípios da Técnica Klauss Vianna e como estes transparecem nas instruções que guiam a pesquisa. Tivemos a oportunidade de experimentar alguns procedimentos já vivenciados durante o curso, agora, do ponto de vista do professor, e de desenvolver outros e organizá-los em uma sequência coerente. As instruções em si foram grande foco de meu interesse: como escolher as palavras e como dizê-las de modo que estas não contradigam aos princípios que servem de base para o trabalho, ou que não sejam excessivas a ponto de confundir ou direcionar demais a pesquisa dos alunos (reconhecendo minha tendência ao excesso)? Um exemplo disso é o trecho abaixo retirado do meu protocolo do dia 31 de Maio de 2014:

A única questão que me ocorreu ainda durante a aula foi sobre a instrução frequentemente repetida: “Observe como o seu corpo está”. Talvez seja um excesso de zelo com as palavras, mas a minha sensação foi a de ter de observar um objeto, ou seja, me soou como uma reiteração da separação corpo e indivíduo. Ao trazer a questão para a discussão final, mesmo identificando a dificuldade real de encontrar palavras que pareçam mais adequadas, nos foi sugerida a utilização de “observe como você está”.

O estado de presença, ou seja, a postura de disponibilidade, atenção e escuta do professor é fundamental para que este seja capaz de lidar com os imprevistos e atender as necessidades emergentes durante as aulas. Do mesmo modo que o mapa coreográfico é elaborado durante o processo criativo, o plano de aula funciona como baliza para o professor durante a investigação que orienta e da qual também faz parte junto com os alunos, e não como retrato rígido do que deve ser executado.

Assim, a importância da presença se reitera para a figura do mediador do processo seja ele um professor, um diretor, um preparador corporal ou um contador de histórias que desenvolve sozinho seu processo de preparação e criação.

- **Processo paralelo: para além das aulas**

Klauss Vianna não separava a arte da vida, justamente, porque as experiências no corpo não podem ser separadas.

Quando iniciamos um trabalho corporal da maneira como proponho, esteja ele voltado para a dança, o teatro ou qualquer outra atividade, a primeira necessidade que se impõem é a derrubada da parede que separa a sala de aula, onde exercitamos nosso corpo, do mundo exterior, onde vivemos nossa vida cotidiana. Não podemos nos esquecer de que o corpo que queremos exercitar é o mesmo com o qual nos acostumamos a correr, brincar, amar ou sofrer (VIANNA, 2005, p. 110-111).

A clareza e a eficácia com as quais o curso de especialização na Técnica Klauss Vianna foi conduzido, e a minha disponibilidade para vivenciá-lo, me impeliram para um processo profundo de desenvolvimento pessoal. Investigar o corpo é investigar o cotidiano e a TKV me trouxe a possibilidade não apenas de observar e refletir sobre o meu corpo (eu mesma) cotidianamente, mas, também a capacidade de desenvolver focos de observação e, assim, reconhecer como eu posso me transformar e retransformar diariamente, na vida pessoal e no trabalho artístico.

Esta descoberta de si não se dá numa linha ascendente: “existem histórias dentro de histórias e histórias entre histórias e encontrar seu caminho através delas é tão fácil e tão difícil quanto encontrar o caminho de casa” (SIMMS, 2011, p. XI. Tradução nossa).²¹ Identifico esse modo de perceber as histórias com a TKV: ao longo do processo temos a chance de desvelar as histórias que repetimos sobre quem somos, sobre o corpo que somos, sobre nossas limitações e medos, *eu não sei dançar* ou *eu não consigo fazer isso*. Podemos recuperar narrativas que estavam adormecidas em nós, como o prazer de descobrir quem é de vivenciar o corpo livremente.

Percebo a minha trajetória no curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna exatamente assim: um processo de descobertas e de criação de novas narrativas sobre mim. Na medida que investigava as histórias inscritas no corpo sentia como se estivesse voltando para casa, mas uma casa que eu percebi que conhecia e sentia falta, apenas quando cheguei lá. E esse lá continua a se transmutar conforme continuo em pesquisa.

Pude perceber o quanto pesquisar a presença ao longo do curso e em meu trabalho como contadora de histórias não era suficiente para me tornar presente na vida cotidiana. Um exemplo importante aconteceu em 2014, quando decidi sair de um emprego no qual estava há quatro anos para me dedicar ao trabalho como narradora. Essa decisão se deu com base nas reflexões nas quais estava envolvida acerca da presença. Percebi que buscava a presença ao contar histórias, porém, vivia ausente ansiando um futuro que nunca chegava. A experiência com a Técnica Klauss Vianna reverberou profundamente, e ainda reverbera, em meu modo de entender e de estar no mundo.

Aproximações entre a TKV e a arte de contar histórias

A técnica Klauss Vianna trata do “‘corpo em relação’, ou seja, da atenção do corpo em relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente, numa rede de percepções” (MILLER, 2012, p. 30). Por entender que a arte de contar histórias se dá justamente no encontro o corpo do contador de histórias é exatamente este, o da relação. Assim, ao longo deste curso de especialização passei a, gradativamente, encontrar pontos de contato entre os princípios da técnica e os meus princípios artísticos, enquanto contadora de histórias.

²¹ “[...] there are stories inside stories and stories between stories and finding your way through them is as easy and as hard as finding your way home”.

Identifiquei a possibilidade da Técnica Klauss Vianna se tornar uma “referência de análise investigativa” (MILLER, 2012, p.18) para o meu trabalho.

O contador de histórias tradicional adquiria seu repertório oralmente, ouvindo as histórias contadas pelos mais velhos e a maneira como estes narravam também era apreendido. Já o narrador contemporâneo constrói seu repertório, principalmente, através dos livros e, por isso, a maior parte do tempo se prepara sozinho na pesquisa, leitura, elaboração, no contar e recontar-se a história, etc.

Além disso, como já foi dito, os contos são elemento fundamental da arte de contar histórias e aqueles que se escolhe narrar têm relação direta com a expressão individual. Tudo isso demanda do contador de histórias contemporâneo a capacidade de ser um pesquisador autônomo, não apenas dos contos, mas também de si mesmo. Através dos contos eu me ensino e me encontro e assim também o é na Técnica Klauss Vianna.

“(…) a partir do momento em que entra em contato com a Técnica Klauss Vianna, o aluno torna-se um pesquisador do corpo, não um reproduzidor de movimentos, mas um criador, um estudioso, um dançarino, um ser humano em autoconhecimento e tudo isso se reúne em um único núcleo: o corpo-a-corpo com o próprio corpo” (MILLER, 2007, p.16).

A seguir, apresento alguns dos princípios da TKV²², elencados por Neves (2010), que servem à concepção da arte de contar histórias apresentada nesta monografia.

- **Não há vida sem movimento**

Desde os processos de comunicação entre os neurônios no sistema nervoso, passando pelo metabolismo, pelos reflexos motores e o funcionamento do sistema imunológico até as ações intencionais e comportamentos motores, a vida necessita de movimento (NEVES, 2010, p.34).

- **Cada um possui a sua dança.**

²² Para ter acesso a todos os princípios, ver NEVES, Neide. *A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia*. 2010 (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

Cada movimento é próprio a cada indivíduo, carrega a história daquele corpo num determinado momento e é fruto de sua organização. Um ‘mesmo’ movimento pode ser executado por diferentes corpos, mas será carregado da individualidade de cada um (NEVES, 2010, p.35).

- **Não existem modelos a serem seguidos.**

É a partir do próprio corpo e de suas questões, que não estão isoladas do ambiente em que está inserido, que alguém cria sua forma de expressão. (...) Mas, nada está no corpo *a priori*. O que há são possibilidades que, combinadas com novas informações, por exemplo, as instruções de uma técnica, podem vir a ser dança (NEVES, 2010, p.36).

- **Não há separação corpomente**

Nossas funções mentais são processos emergentes na evolução do sistema nervoso e envolvem a ação do sistema sensório-motor. Neste funcionamento enredado, o movimento aciona memória, pensamento, sensações e emoções, o que resulta em outros movimentos. Este fato é fundamental para quem quer compreender a dança e as possibilidades expressivas do corpo (NEVES, 2010, p. 37).

- **A forma deve ser resultado do autoconhecimento e não o inverso**

O que deve guiar o aprendizado do movimento não deve ser a busca da forma pronta, codificada e sim, a maneira como o movimento se constrói. A partir desta construção, que envolve todos os aspectos do movimento – motor, sensorial, cognitivo, emocional – chega-se a formas ou linguagens estéticas em que todo o corpo está conectado e se expressa a partir de diferentes dinâmicas.

É importante entender que não há uma ordem temporal de acontecimentos, em que a forma, ou uma linguagem pessoal, seria o resultado do autoconhecimento, de forma linear. Não se trata de relação causa-efeito. Como todo funcionamento corporal, os processos são complexos, enredados e se dão ao longo do tempo, no trabalho evolutivo do dançarino (NEVES, 2010, p.38).

- **A atenção é necessária para o autoconhecimento**

Todo trabalho de conhecimento só é possível na presença de uma atenção focada no corpo, para o reconhecimento do modo como o movimento se dá, das sensações, imagens e estados que emergem no movimento e do pensamento que o corpo em movimento desenvolve. (NEVES, 2010, p.39).

- **A repetição deve ser consciente e sensível**

Não há ‘repetição’ possível de um movimento; mesmo que aparentemente igual a outro, um movimento sempre traz novas informações. Existe a tendência a entrar em estado de desatenção e ausência toda vez que se executa mecanicamente um movimento, o que é agravado pela repetição automática. A repetição desatenta de um movimento leva à desconexão do corpo com o seu momento e à ausência. É necessário estar em estado de atenção ou escuta, para perceber as novas informações dos ambientes interno e externo ao corpo, que participam na continuidade do movimento (NEVES, 2010, p.41).

- **Busca do novo**

A cada momento, novas imagens/sensações podem ser provocadas por um ‘mesmo’ movimento. Um movimento não é nunca repetido, está sempre relacionado com o momento presente e novas informações presentes no corpo e no ambiente e pode vir carregado e provocar o aparecimento de novas imagens, sensações, intenções. Não se parte e recomeça do zero. Novo não se confunde com novidade. Novo é resultado da reorganização do já existente no corpo – e não é o movimento ou a coisa pronta - em conexão com as condições do presente (NEVES, 2010, p.42).

Apesar da clareza dos princípios apresentados acima, aprofundar alguns paralelos se faz importante:

- É importante lembrar que estamos utilizando uma conotação ampliada de movimento e, não necessariamente a ideia do movimento especializado da dança. Assim, todas as vezes que se lê *movimentos*, estamos tratando dos movimentos do contador de histórias que vão desde as cores da sua voz emanando do seu corpo aparentemente imóvel, até um movimento ampliado, mais próximo da especialização da dança, que também pode ser utilizado como recurso pelo narrador.
- Do mesmo modo que um movimento nunca é repetido, a mesma história nunca é narrada do mesmo modo e pode revelar a cada vez novas possibilidades e novos entendimentos. É a repetição sensível, e não mecânica ou desatenta, que permite que essas novas informações sejam percebidas.

- Sua maneira de contar uma história deve ser a expressão de quem o narrador é. Na Técnica Klauss Vianna não se copia passos codificados, cada indivíduo é estimulado a descobrir seus próprios movimentos. Do mesmo modo o contador de histórias não deve se dedicar a encontrar um jeito “certo” de narrar, mas sim a sua própria maneira de fazê-lo estimulado pelo que conhece de si, pelo que conhece da história e, nesta pesquisa, pelos princípios e tópicos da TKV.
- É comum que se relacione um bom narrador a uma boa memória como se tanto a memória como a narração de histórias fossem atividades apenas mentais. Entretanto, a concepção de que atividades mentais, motoras e perceptivas não estão apartadas, nos leva a entender a narração de histórias como uma atividade integrativa. “A ideia trabalhada é que pensamento e percepção não acontecem separados do movimento (NEVES, 2010, p. 52).”
- O narrador contemporâneo desenvolve seu modo de narrar na medida que ele conhece a si mesmo: como o movimento se constrói em seu corpo, quais são suas tensões, limitações e habilidades. As histórias traduzem questões universais dos seres humanos e conhecê-las é mais uma maneira de conhecer a si mesmo. Como diz Regina Machado, se trata de investigar o que a história tem para mim e o que eu tenho para a história (MACHADO, 2004, p.43).

Com base nos princípios apresentados acima, nos tópicos e nos procedimentos da Técnica Klauss Vianna, foram realizadas auto-observações e algumas experiências práticas voltadas para a preparação de uma história específica.

Uma investigação sobre a preparação do contador de histórias contemporâneo

O pré-projeto desta monografia apresentava o objetivo de investigar como os procedimentos da Técnica Klauss Vianna poderiam contribuir para a preparação do contador de histórias contemporâneo. O que eu não havia vislumbrado no início foi o fato de que a experiência ao longo do curso de especialização já estava “contaminando” meu modo de ser e, conseqüentemente, meu modo de contar histórias. Desenvolvi a capacidade de auto-observação que por si só trouxe novos entendimentos, habilidades e possibilidades

para o meu modo de narrar antes mesmo de trabalhar com os procedimentos dedicados a preparação do contador de histórias. Na verdade a auto-observação já é um procedimento.

“Mas, o simples ato de observar já interfere na minha maneira de andar, pois tudo aquilo que é observado – o contato dos pés no chão, a posição dos joelhos e quadris, a colocação do tronco em relação às pernas, a posição da cabeça em relação ao tronco – acaba sofrendo interferência. Movimentos que há muito tempo estão incorporados à nossa dinâmica são, a partir de então, evidenciados e tornam-se perceptíveis” (VIANNA, 2005. p. 119).

Assim, a divisão entre observação e preparação adotada nos dois últimos itens tem a finalidade de facilitar a organização do discurso. O primeiro relacionado ao *observar-se* durante a ação e o segundo ao *prepara-se* para a ação, mas entendendo que ambos os estágios fazem parte do mesmo processo de preparação.

Observações sobre a prática

Por entender que a experiência com a Técnica Klauss Vianna ao longo do curso de especialização, das leituras às aulas práticas, já haviam modificado meu modo de me preparar, de contar uma história e de me relacionar com o público, entendi que observar e analisar meus trabalhos correntes seria conveniente antes de iniciar o estudo da história com base nos procedimentos da TKV.

A primeira fonte de análise foi a gravação em vídeo de uma das minhas primeiras apresentações como contadora de histórias na Biblioteca Estadual Infantil Anísio Teixeira em Niterói, Rio de Janeiro, em Outubro de 2010. Nesse momento, não tinha tido contato com a Técnica Klauss Vianna nem com muitos dos autores e mestres da arte de contar histórias os quais vim a conhecer. Realizar a avaliação do vídeo depois de tantos anos, agora com os olhos preparados pela técnica evidenciou questões que já haviam sido elaboradas por essa pesquisa. Seguem as considerações levantadas na análise da *performance* em vídeo:

- Voz muito aguda; pouco controle da voz, por vezes, infantilizada (Tentativa de aproximação de referências equivocadas do que seria contar histórias?);
- Gestos não intencionais e excessivos das mãos;
- Tronco constantemente inclinado para frente (Em busca de relação?);
- Os gestos relacionados à história (intencionais) parecem pequenos e tímidos em relação aos gestos involuntários das mãos (não intencionais);
- Desconfortável com as "interferências" das crianças;
- Deslocamento lateral frequente e não intencional.

Além da *performance* em vídeo, foram analisadas seis apresentações realizadas entre Julho e Outubro de 2014. Nestes casos, não foram produzidas gravações, mas auto-observações durante as *performances* e registros escritos sobre as experiências.

Cada apresentação contaminava a seguinte, fazendo do processo de observação e análise um processo de aprimoramento. A capacidade de auto-observação estimulada no processo lúdico, aprofundada no processo dos vetores e mantida nos processos criativo e didático, possibilitou que eu fosse capaz de desenvolver essa etapa maior rigor. Pretendi analisar lucidamente fenômenos em processo, que se confundem com minhas próprias vivências (CATTANI apud MILLER, 2012) e para isso, é necessário ser capaz de fazer e de perceber o que acontece enquanto se faz. Durante o curso de especialização nossa consciência era convocada continuamente em ambos os aspectos que essa palavra adquire em inglês: *awareness* que é o estado de atenção e prontidão para a ação e *consciouness* que é o saber da *awareness*, é a capacidade humana de se perceber sendo (MILLER, NEVES, 2013, p.03). Fui capaz, então, de contar histórias e de me observar enquanto contava e, a partir dessas observações, pude relatar e analisar cada *performance*.

Durante todo o período de apresentações eu carregava como critérios, além dos tópicos e princípios da TKV, as perguntas-intenções norteadoras desta pesquisa, assim sintetizadas, para a etapa de observação:

- como estar e permanecer atenta e disponível às reações da audiência? / Explorar as possibilidades de relação com o inesperado.
- elaborar, com rapidez e prontidão, respostas adequadas às interferências. / O que são respostas adequadas?

Notei que manter essas perguntas-intenções internamente durante as apresentações, já alterava meu modo de agir. Klauss Vianna observou ainda jovem essa relação quando posava como modelo vivo para aulas de desenho: “a cada dia inventava uma historinha: ‘hoje vou ser orgulhoso’. E observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma ideia. A intenção anterior ao movimento” (VIANNA, 2005, p.26). Neves (2010) esclarece o modo como Klauss Vianna entendia o conceito de intenção.

Palavra que este pesquisador usava muitas vezes para designar uma qualidade presente no movimento, não necessariamente compreensível racionalmente, mas que oferece um reconhecimento das relações espaciais, de escolhas, de intensionalidades que conferem presença ao corpo. É uma ação corporal, *intensional* e não *intencional* (com ‘c’), resultante de habilidades sensório-motoras e da atenção focada” (NEVES, 2010, p.105).

Os conceitos *intensionalidade* e *intencionalidade* têm diferentes acepções e, assim, carecem de esclarecimentos.

O primeiro tratado pela filosofia, o segundo pela neurobiologia. Segundo Gerald Edelman, somos seres intencionais. Nossa mente, apesar de surgir de interações da matéria cerebral não intencional, é intencional pois sempre ‘está para’. Somos conscientes de ou sobre alguma coisa. *Intencionalidade* é a faculdade de ‘se referir a’, é o aspecto consciente. Já *Intensionalidade* é o aspecto relacional, é ação, não necessariamente consciente (NEVES, 2010, p.104).

Deste modo, é com a ideia de *intensionalidade* (com ‘s’) que se relaciona o modo como Klauss entendia a intenção, já que é a capacidade de relacionar-se que orienta a expressão e a leitura dos movimentos. “A palavra intenção, da forma usada por Klauss, pode, então, ser compreendida como a informação – nem sempre fruto da vontade – que emerge dos nossos movimentos” [...] (NEVES, 2008, p.98-99).

Retornando à análise da *performance* em vídeo, a consideração mais relevante está ligada justamente à intenção, ou seja, à qualidade comunicativa dos movimentos. Aqueles que foram escolhidos previamente, e que nomeei como intencionais, tornaram-se pequenos ou tímidos, enquanto outros movimentos aleatórios se repetiam sem relação com o que estava sendo narrado, nomeados como não intencionais. É importante notar que mesmo os movimentos que escolhi realizar intencional e previamente não favoreciam a comunicação porque a expressão destes era limitada, não havia intensionalidade.

Me lembro de, na ocasião, ter me preparado selecionando alguns movimentos e objetos a partir das minhas interpretações de trechos da história. Entretanto, essa preparação foi superficial, hoje percebo, porque se restringiu a um entendimento apenas intelectual da história. Envolvendo apenas a memorização da narrativa e de alguns movimentos que deveriam ilustrar determinados trechos.

O que eu não sabia é que ao contar uma história o narrador, na verdade, entretece duas narrativas: a narrativa presente no conto e a narrativa pessoal presente no corpo. E o ouvinte é capaz de reconhecer o estado, as emoções, a história pessoal no corpo do narrador porque ambos têm o mesmo aparato fisiológico (NEVES, 2008). Entretanto, muito do que se dá a ver no corpo, não coincide com as intenções do agente.

“[...] é muito comum a tendência à assimilação de posturas que não revelam o nosso modo de ser, mas que têm como referência modelos exteriores a nós mesmos, por exemplo, os nossos pais. E a uma determinada postura corresponde uma forma de agir e pensar. Então, se não é realmente a nossa postura que procuramos ostentar, como podemos desenvolver ações e ideias próprias?” (VIANNA, 2005, p.126).

Essa tendência se revela ainda com mais frequência em momentos nos quais lidamos com o imprevisto e com a demanda de respostas rápidas. O que emerge, muitas vezes, são padrões e concepções superficiais, de gestos a palavras, de posturas corporais a comportamentos, exatamente, como aconteceu na *performance* analisada em vídeo. “Muitas respostas corporais se estabilizam de tal maneira que, mesmo não condizendo com o momento presente, continuam a se impor como forma de estabelecer a relação com o ambiente” (NEVES, 2008, p. 45). Esse assunto apareceu em outra *performance* observada.

É difícil mudar a nossa primeira reação durante o fluxo do presente, realmente temos que nos preparar antes e reforçar aquilo que queremos, porque no fluxo do presente percebi que convoco as minhas respostas mais “naturais”, mais estáveis, como por exemplo, fingir que não ouvi alguma coisa que uma criança me disse no meio da história. A gente aprende a vida toda que *tudo tem de acontecer do jeito como planejei* e é difícil fugir dessa concepção. Isso aparece nessas horas de ansiedade geradas pelo inesperado, mesmo não acreditando mais nesse modo de pensar e agir (Trecho do protocolo da apresentação realizada em 08/10/2014).

Aprendemos aquilo que repetimos e o que repetimos vira corpo. Por isso, padrões de movimento, comportamento e pensamento, são difíceis de mudar. Porém, estes padrões

são estáveis, não imutáveis (NEVES, 2010). Nada é definitivo, especialmente no corpo. O contato frequente com novas informações pode desestabilizar comportamentos considerados inadequados e estimular a aquisição de novos.

O corpo aprende cruzando as novas informações com a experiência passada, ajustando a *performance* ao longo do tempo. Isto se dá mesmo que os movimentos propostos não pertençam ao padrão do corpo que aprende. A técnica prepara o corpo para a execução de movimentos pertencentes ou não ao seu padrão, ampliando suas possibilidades ou direcionando-o para a aquisição de habilidades requerida (NEVES, 2010, p. 90).

A preparação se faz necessária para que o contador de histórias conheça intimamente não apenas os contos que narra, mas também a si mesmo e seu modo de expressão para que suas ações traduzam suas intenções de modo eficiente. O treinamento técnico, não é entendido como repetição mecânica, mas “como desenvolvimento de percepções, vivências e aptidões” (MILLER, 2007, p. 99).

Não um treinamento entendido como repetição formal de movimentos, mas a execução atenta de instruções com a intenção de reforçar os novos caminhos propostos para a flexibilização de padrões e criação de movimentos. Transformações no corpo são possíveis através de reforço constantes de determinadas ações. Isto não quer dizer que este reforço é feito na prática de repetições mecânicas e desatentas. Muito pelo contrário, para a qualidade da implementação de novos comportamentos na execução de movimentos é necessária a atenção focada, com o intuito de se perceber as possibilidades de movimento envolvidas e as mudanças de estado relacionados. De outra maneira não poderia ser, uma vez que a compreensão de não separação corpo/mente é fundamental no trabalho (NEVES, 2010, p.53).

É esta compreensão de treinamento, voltado ao contador de histórias contemporâneo, que se pretendeu investigar. Porém, antes de tratarmos deste processo mais objetivamente, é importante reconhecer e relatar o aprimoramento que a observação ativa das apresentações desencadeou em minha prática.

- **Percepção do tempo**

Desde que comecei a contar histórias, e até pouco tempo, tinha uma sensação recorrente. Quando eu terminava uma apresentação era como se eu não tivesse consciência

do que eu havia acabado de fazer. Algumas vezes cheguei a perguntar para pessoas conhecidas no público se o que eu havia dito tinha sentido. Junto com essa sensação de ausência ao final das *performances* havia a sensação de que durante a narração o tempo havia passado muito rápido. Talvez meu estado de presença ainda frágil, me lançasse constantemente para o futuro do que eu deveria fazer gerando desatenção no presente.

Nas apresentações analisadas essa sensação deu lugar a uma percepção de tempo mais prazerosa e com menos preocupações. Como afirma Neves (2008, p. 85), “é interessante ver como atenção e temporalidade estão ligadas. A atenção nos coloca no presente, onde tudo acontece”.

Sala limpa, organizada e clara. Espaço agradável. Escolhi ficar descalça porque queria experimentar os pés (1º vetor) como âncora para a presença. Parece que virei uma chave e a presença se tornou tão concreta que a preocupação com *será já deu o tempo*, desapareceu. Senti isso também nas sessões na Casa dos Meninos. A minha percepção do tempo se alterou, mas num bom sentido. Não havia preocupação, havia percepção. Não tive aquela sensação de *como passou rápido*, mas não sei direito o que foi que eu fiz para isso (Trecho do protocolo da apresentação realizada em 13/10/2014).

- **Preconceber os movimentos**

A antecipação diminui a eficácia do movimento e reforça o uso dos padrões. Primeiramente, pelo fato de deslocar a atenção do momento, dificultando a percepção consciente dos estímulos atuais e a adequação dos movimentos às necessidades de respostas a eles. Também reforça os padrões, pois, desatentos, lançamos mão de movimentos já estabilizados, sem que estejam necessariamente conectados aos novos estímulos. Com a repetição dessa atitude, vamos apenas reforçando o padrão adquirido e utilizando pouco a relação dinâmica e consciente com o corpo e com o ambiente (NEVES, 2008, p.85).

Antecipar mentalmente o que ainda ia acontecer na história, e as ações decorrentes disso, era comum quando comecei a narrar. Como conto a mesma história muitas vezes é frequente o risco de repetir a mesma “melodia” da história, as mesmas entonações, os mesmo gestos, as mesmas expressões faciais. Assim, antes mesmo de chegar a determinado momento da história, aquela imagem “pronta” surge na tela da mente, na voz, no corpo como se contra a minha vontade. Por isso, a importância da repetição sensível e

atenta permitindo que sejamos autores de um novo caminho a cada vez que contamos a mesma história.

- **Percepção ampliada**

Tinha criança atrás e em cima *do trepa-trepa*, do lado, bem perto, longe, gente passando. Nessa situação a minha voz lutando com o barulho, começou a perder. Não havia microfone. Se as pessoas não me ouvem, não conseguem se interessar pelo que digo. A sensação que me tomou foi a de me tornar um polvo. Apesar de todo o barulho o que mais me incomodou não foi isso, mas sim a falta de referencia espacial, a assimetria entre o meu corpo e os outros corpos. Foi muito difícil estar ali (Trecho de protocolo da apresentação realizada em 19/10/2014).

Apesar da dificuldade, esta apresentação me trouxe muita clareza sobre o modo como minha percepção havia se ampliado. A questão principal aqui não foi perceber o ambiente, mas, como responder a ele. Não havia vivenciado uma situação parecida antes, nunca tinha contado histórias em um ambiente tão caótico.

“A princípio este montante de percepções e registros proporciona uma sensação que se assemelha à figura de um polvo, em que vários tentáculos se mexem em diversas direções, mas há um centro de sustentação concentrado na calma, no respeito e na confiança no próprio trabalho (...) as vivências marcadas em meu corpo vão trazendo, aos poucos, as respostas” (MILLER, 2007, p.91).

O polvo que imaginei ao realizar o registro não tinha esse centro e essa calma, era como se meus tentáculos não pudessem tocar as pessoas, como se elas escorregassem. Esse ambiente caótico trouxe ansiedade e hesitação aos movimentos. “[...] a experiência da hesitação de alguém está sempre amparada por uma tensão corporal e algum tipo de restrição. O corpo não acompanha a dúvida. Ele é a dúvida.” (GREINER, 2010, p.91). Meu corpo em dúvida, não podia comunicar outra coisa senão dúvida. Ao escrever sobre essa experiência formulei algumas possibilidades de ação que poderão servir ao trabalho de preparação contínuo. Naquele momento, o que poderia ter feito?

- 1- Antes: Mais calma para olhar o espaço. Saí convidando as pessoas e me esqueci de me encontrar naquele lugar. Talvez tivesse escolhido um lugar mais apropriado para ficar. Ficar algum tempo só observando as pessoas. A dinâmica entre elas e entre elas e o espaço.

- 2- Durante: mais calma para encontrar um ponto de referência. Meu olhar buscava o tempo todo um porto seguro para descansar. Em um momento, me agarrei nos olhos azuis de uma moça. Me demorei ali, achei que fiquei até tempo demais fechada nos olhos dela.
- 3- Durante: realizar o alinhamento do corpo através do direcionamento dos vetores, abrindo espaços articulares e aliviando os pontos de tensão. (Trecho de protocolo da apresentação realizada em 19/10/2014).

- **Tensões e padrões**

Faz parte de apresentar-se publicamente sentir certa emoção que se expressa em “frios” na barriga ou pernas trêmulas. O que mudou depois do contato com a TKV foi justamente a minha capacidade de perceber e lidar com as tensões e os padrões de movimento que frequentemente emergem quando esse nervosismo se apresenta. Retomando a observação do vídeo e das apresentações, a questão do tronco para frente é um exemplo de padrão de movimento que gerava tensão. Pude perceber que o tronco para frente fora do eixo de gravidade, gerava tensões, especialmente, nas colunas cervical e lombar, tensões que conseqüentemente comprometiam os espaços articulares.

A ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia de respiração – que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões. Em linguagem corporal, fechar, calcificar e endurecer são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade. Respirar, ao contrário, significa abrir, dar espaço. Portanto, subtrair os espaços corporais é o mesmo que impedir a respiração, bloqueando o ritmo livre e natural dos movimentos. Imagem muito forte de nossa emoção, a respiração representa nossa troca com o mundo (VIANNA, 2005, p. 70-71).

Diminuir os espaços internos implica na diminuição da capacidade de escuta do ambiente, ou seja, interfere no estado de presença. “Prender a respiração é deixar de se relacionar” (VIANNA, 2005). Entretanto, a Técnica Klauss Vianna não trabalha diretamente com a respiração porque entende que uma respiração eficiente é consequência do corpo disponibilizado pela técnica.

Ao longo das apresentações observadas fui, gradualmente, retomando meu eixo através do direcionamento ósseo (especialmente do 1º vetor – região dos ossos sesamóides localizados no primeiro osso do metatarso direcionada para baixo) recuperando a base dos pés, os espaços articulares e uma respiração mais livre.

Quando em situação de *performance* percebo minha respiração se alterar, o caminho que utilizo é o direcionamento dos vetores. Percebo que as referências ósseas são eficientes porque são mais acessíveis do que os músculos. “Pensar em osso traz alongamento e projeção, pensar em músculo pode trazer tensão” (VIANNA apud NEVES, 2010, p. 49).

- **Respostas adequadas**

Para o contador de histórias, uma resposta adequada talvez seja aquela capaz de reverter os acontecimentos inesperados a favor da história (MACHADO, 2004) e/ou a favor do encontro. Respostas que abram possibilidades de relação.

Para falar sobre essa questão, peço licença para contar uma história.

Uma viagem ao Irã

Minha apresentação seria a primeira após a pausa para o almoço no último dia do festival. No dia anterior, pela manhã, eu e a tradutora tínhamos experimentado contar a história juntas numa escola. Foi bom. Não foi ótimo. Não engasgamos, mas foi um tanto sem ritmo, sem graça, especialmente a segunda parte (é uma história que se desenvolve por repetição em três partes). As crianças se mostraram satisfeitas, mas para a apresentação no teatro precisávamos melhorar.

Em um ensaio anterior, eu simplesmente esqueci de contar um pedaço grande da história. As pessoas comentavam sobre suas expectativas em ouvir minha história. Mino, a responsável pela minha ida ao Irã, estava nervosa e me perguntava a toda hora sobre a história. Entendi que as performances no teatro eram muito importantes e esperadas. Por isso, eu e Azam, minha querida tradutora que nunca havia subido em um palco, estávamos nervosas.

Depois do almoço, como todos os dias, o ônibus veio buscar a todos para irmos ao teatro. Quando chegamos, qual não foi minha surpresa ao ver que o mestre de cerimônias já estava no palco cantando e eu abriria o período da tarde. Estávamos atrasadas! Eu e Azam corremos, me troquei rapidamente e não tive tempo de respirar ou me alongar um pouco.

Todas as mulheres no Irã, mesmo as estrangeiras, devem usar um tecido cobrindo os cabelos. Com a pressa, consegui encontrar apenas um grampo na minha bolsa, mesmo tendo colocado uns vinte lá dentro. Coloquei um grampo no lenço azul que me deram de presente e corri.

Enquanto esperávamos o técnico acertar os microfones, ainda na coxia, uma sensação amorosa e de agradecimento tomou o lugar do nervosismo. Entrei no palco muito feliz por poder estar ali. O teatro tem aproximadamente duzentos lugares e estava lotado. O público era formado pelos outros narradores estrangeiros e iranianos, um grupo escolar de aproximadamente sessenta meninas de aproximadamente dez anos de idade e o público em geral formado por adultos e crianças de todas as idades.

Assim que comecei a narrar, meu lenço começou a escorregar. Minha atenção se dividia entre contar a história no meu inglês enferrujado, cuidar para não falar trechos muito longos, esperar a tradução, manusear o pequeno instrumento de madeira que eu usei para contar a história e não deixar o lenço cair. Uma situação nada familiar. Muitas coisas para dar conta. Além disso, na última hora, havia decidido contar a segunda parte, aquela que estava sem ritmo, através de gestos e de algumas palavras em português. Azam traduzia para o persa os gestos que já conhecia da história e não as palavras já que ela não conhece o português. Impressionante como o corpo todo muda quando falamos o nosso idioma. Contar em inglês é estrangeiro no corpo, contar em português traz o corpo de volta para casa.

Até que em um determinado momento, coloquei a mão na cabeça e o lenço não estava lá. Sim, eu infringi uma lei do Irã no palco em frente de duzentas pessoas. Parei a história, sorri, pedi desculpas, fui até uma pequena mesa que estava no palco e apoiei o instrumento porque precisava das duas mãos para arrumar o tecido. Nas primeiras filas estavam as meninas da escola: 'Está bom assim? Se cair novamente vocês podem me avisar?' - perguntei a elas. Azam traduziu e as elas responderam que sim com a cabeça. Retornei ao centro enquanto era aplaudida. Confesso que por um segundo pensei em fingir que não tinha acontecido nada, arrumar o lenço e continuar a história. O que me fez mudar de ideia?

Ao final, aquela tinha sido a melhor das vezes em que contamos juntas a história da Princesa Jia. Saímos do palco, abracei Azam e disse: 'Você viu? Meu lenço caiu!' Ela sorriu e respondeu: 'Foi deus quem quis. Assim, você pôde se conectar com seus ouvintes'.

Essa experiência, que não estava prevista, evidenciou a efetividade da presente pesquisa no meu trabalho artístico. Não existe um exercício para desenvolver a capacidade de dar respostas adequadas ou para gerar o estado de presença. Esse estado de atenção e disponibilidade emerge do engajamento contínuo do artista nas experiências que se tornam possibilidades no corpo, nos equívocos, no treinamento técnico, nas leituras, nas novas relações, nos encontros, nas reflexões. Vamos conquistando e polindo a qualidade da presença ao longo da vida (MACHADO, 2004, p.68) se assumimos uma postura de investigação contínua e atenta. Nutrir-se, questionar-se e desafiar-se no trabalho artístico e na vida de todo dia.

A ideia de ter um estado de presença que nos possibilite estar abertos a situações de aprendizagem a todo instante relaciona-se diretamente com o que diz Klauss Vianna; que a preparação para a aula de dança começa no instante em que abrimos os olhos na cama. Durante essa preparação, passamos a ‘saber’ uma série de coisas sem ‘saber que as sabemos’, pois não as temos ordenadas, até que vivenciamos alguma experiência significativa – como o contato com uma história, por exemplo – que pode vir a ordenar em nós esse conhecimento, e aí sim passamos a saber (GRILLO, 2012, p.169).

Quando o lenço caiu não tive tempo para racionalizar possíveis respostas, o pensamento se deu no corpo ao agir. Eu não sabia que sabia, por isso foi uma experiência tão importante. Foi ao ter de lidar com uma situação nova que o conhecimento emergiu. Neves (2010, p 36) esclarece que “nada está no corpo *a priori*. O que há são possibilidades que, combinadas com novas informações, por exemplo, as instruções de uma técnica, podem vir a ser dança”. Neste caso, vieram a ser uma resposta que favoreceu a relação, ou seja, uma resposta adequada para uma situação inesperada. Os aplausos do público confirmaram a eficiência da resposta.

Minha preocupação sempre esteve em lidar satisfatoriamente com as interferências do público, mas dessa vez, o imprevisto veio do palco. Ele sempre vem, em maiores ou menores formas, mas sempre vem. Percebi que estava preparada para esta ali apenas ao estar ali. Minhas intenções claras, a história conhecida, o corpo todo presente e disponível para improvisar.

Na improvisação de movimentos o corpomente precisa agir com rapidez, em consonância com os estímulos internos e externos. A ação resultante da orquestração dos processos de percepção, que se conectam, no momento presente, via redes neuronais com a memória, a emoção, a cognição, produzindo pensamento em intervalos de tempo muito

pequenos, conscientemente ou não, é a forma da improvisação. Estas conexões rápidas levam a respostas em movimento que envolvem escolhas, decisões esclarecidas pelos processos de percepção e pelo conceito de intensionalidade (NEVES, 2010, p.104).

O Corvo e a Baleia: processo de preparação

Escolhi essa história pelo desejo que há tempos eu vinha nutrindo em narrá-la e pelas relações que teci entre ela e essa pesquisa. Trabalhei durante o mês de Março de 2015 em uma sala de ensaio cedida pelo espaço cultural no qual trabalho. Esse processo foi registrado em relatório único a partir de anotações realizadas antes, durante e depois de cada experimentação prática.

Antes de iniciar o processo de estudo da história e preparação, retornei a primeira pergunta que Neide Neves, orientadora dessa monografia, me fez: *Como você se prepara para contar uma história?* Naquele momento minha resposta foi a seguinte:

Existem duas respostas: a preparação que eu consigo fazer por conta das demandas do dia-a-dia e a que eu gostaria de fazer.

Primeiro a real: eu começo lendo e relendo o conto, reescrevo com as minhas palavras ainda conferindo na fonte para conferir se não esqueci nenhum fato importante. Desenvolvo um roteiro e só então, sozinha, a história em voz alta muitas vezes para que as palavras aos poucos ganhem o meu jeito de falar. Reescrevo a história registrando as marcas da minha oralidade. Às vezes, anoto algumas perguntas que a história me desperta para compartilhar com o público. Poucas vezes penso em algum objeto ou adereço para contar a história e quando o faço não existe muita elaboração.

Na preparação ideal eu buscava outras versões da mesma história, registraria imagens, desenharia um mapa da história (às vezes, até consigo fazer). Mas, principalmente, fazia uma proposta que aprendi com a Laura Simms durante uma oficina da qual participei em 2012. A proposta é a seguinte: depois de fazer o roteiro e o mapa da história, se colocar em pé em um espaço aberto. Desenhar com o corpo no espaço, como se tivesse um pincel nas mãos, a porta da história e entrar. A ideia é visualizar a paisagem e caminhar por ela, não como um personagem, não se deve encenar a história. Usar o corpo todo para criar apenas as paisagens. Se ficar confuso ou se as imagens sumirem,

deitar-se no chão e tentar perceber o lugar: sons, cheiros, quem está lá. O objetivo é visualizar os lugares e não o que acontece na história.

Nunca tinha olhado analiticamente para o meu modo de preparação. Percebi a falta de rigor e a falta de engajamento físico. Mesmo na preparação ideal, os procedimentos estão voltados para a apreensão intelectual da história. Com exceção da proposta aprendida com Laura Simms, a intenção do corpo não é convocada.

Foi a partir dessa constatação que entendi como o treinamento prático e o estudo da história deveriam ser conduzidos: não se tratava de utilizar procedimentos da TKV como um treinamento para a presença, a escuta, a prontidão, e, em outro momento, aprender a história, escrever, ler, narrar em voz alta. Pelo contrário, aprender uma história, elaborar maneiras de narrá-la e preparar-se tecnicamente deve se dar de maneira integrada. Não há separação entre a preparação técnica e a criação, pelo contrário, a Técnica Klaus Vianna:

Propõe a ação criativa imbricada na ação técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espço, com a sua percepção aguçada no momento presente para a criação de outro momento/movimento (MILLER, 2012, p.30).

Deste modo, o *treinar*, o *praticar*, ou o *preparar-se para* se dá ao mesmo tempo que o *criar*. Segundo a colocação de Miller (2012, p.31) “trate-se do indivíduo investigador em toda sua potencialidade, o corpo em relação e o corpo em criação”.

A narração de histórias, para ser um evento transformador, deve se dar em presença e reciprocidade, ou seja, o narrador deve ser capaz de convocar a presença dos seus ouvintes através da sua presença. Portanto, o treinamento técnico visa desenvolver disponibilidade e escuta, expandir a capacidade perceptiva de si, do outro e do ambiente, reconhecer padrões e explorar novas possibilidades expressivas são questões fundamentais no processo de preparação do contador de histórias.

Já o processo criativo do contador de histórias envolve a investigação da estrutura, os climas e os personagens da história, reconhecendo também em seus recursos internos possibilidades expressivas e recolhendo informações que podem indicar como essa história pede para ser contada (MACHADO, 2004, p.76).

A pesquisa empreendida aqui pretendeu investigar procedimentos que integram o treinamento técnico e o processo criativo do contador de histórias com base nos princípios, tópicos e procedimentos da TKV. O corpo em relação consigo, com o ambiente e com a história gera o corpo em criação. Assim, o que nomeamos como a preparação do contador de histórias considera tanto a preparação técnica quanto o processo de criação.

Se a dança torna-se adulta em mim, se levantar o braço é um processo que conheço intimamente, que conheço como meu, posso então criar um gesto maduro, individual. À medida que trabalhamos, é preciso buscar a origem, a essência, a história dos gestos – fugindo da repetição mecânica de formas vazias e pré-fabricadas. Só assim o trabalho resultará em uma criação original, em uma técnica que é meio e não fim, pois a técnica só tem utilidade quando se transforma em uma segunda natureza do artista (VIANNA, 2005, p 73).

É necessário dedicação e tempo para que a história se torne adulta no corpo. Investigando em movimento e não apenas intelectualmente aquilo que a história tem para mim e aquilo que eu tenho para história. A técnica deve ser entendida como meio e não como fim, como um conjunto de informações que orientam a investigação. Ao mesmo tempo em que aponta caminhos claros e objetivos no corpo, permite que a cada nova história o processo se amplie e se renove gerando um aperfeiçoamento contínuo. No caso do contador de histórias, não existe o olhar externo de um diretor, por exemplo, suas escolhas são guiadas histórias. No caso dessa investigação, a técnica funcionou como uma bússola e como um catalisador para o corpo em relação e criação.

A seguir, apresento o relato das experiências práticas, focando nós tópicos, procedimentos e estratégias utilizados durante essa experiência, reconhecendo que estas são apenas algumas das possibilidades.

- **As instruções**

Ao longo do curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna as instruções dadas pelas professoras iluminavam caminhos e estimulavam a percepção. Numa tentativa de sintetizar a minha sensação ao me relacionar essas instruções posso dizer que era como se me dissessem *experimente fazer isso e observe o que acontece*. Este *fazer isso* poderia ser deitar-se e observar as partes do corpo que tocavam ou não o chão até o direcionamento de

vetores específicos durante a improvisação de movimentos na medida que o trabalho se tornava mais complexo. Não se trata de estimular um modo correto de executar movimentos, ao contrário, se trata de estimular a investigação do funcionamento do próprio corpo, considerando a autonomia e o processo individual.

A partir de um trabalho de autoconhecimento e de transformação de padrões repetitivos, Klauss buscava o movimento vivo, o que significava compreendê-lo como novo a cada momento. Para tanto, pesquisou instruções que, primeiramente, promovessem uma relação adequada com as forças mecânicas que regem o movimento e que, agindo no sistema motor, alongando e fortalecendo a musculatura, abrindo espaços articulares, direcionando os ossos de forma eficaz para o funcionamento adequado da musculatura, contribuíssem para a ampliação das possibilidades de movimento de cada corpo. As instruções são trabalhadas de maneira a gerar entendimento do funcionamento do corpomente e a autonomia no seu processo evolutivo. O objetivo principal é, com o aprofundamento processual do conhecimento do corpo, incrementar possibilidades de movimento e comunicação (NEVES, 2010, p.28-29).

Ainda segundo Neves (2008, p.53), as instruções trabalhadas na Técnica Klauss

Vianna:

- funcionam como ignição para o movimento;
- são eficazes à flexibilização dos padrões posturais e de movimento;
- estimulam a percepção dos diferentes estados corporais e a disponibilidade para o movimento novo, produto de um corpo, num dado momento, em conexão com o ambiente;
- podem promover o acesso a novas conexões neurais, que resultam no movimento que é sempre expressivo [...];
- treinam a retomada de um movimento por outro corpo ou pelo mesmo corpo, em outro momento, sem perda da expressividade individual.

Esses propósitos vão ao encontro das necessidades de preparação do contador de histórias. Entretanto, um desafio se apresentou ao presente estudo: *Como trabalhar com as instruções num processo individual, ou ainda, como trabalhar com autoinstruções?* Sem a pretensão de encerrar respostas compartilho o modo como investiguei a questão.

Cada dia de trabalho começava com a releitura do mapa referente a prática a ser realizada enquanto massageava os pés. Entendia que era importante ter clareza do que queria investigar e como, para não me perder em percepções internas.

É bem verdade que há o cuidado de focar, realmente, o tópico escolhido, porque se a criação ficar muito solta, pode-se ficar preso naquilo que sempre se faz ou se gosta de fazer, o que chamo de vício de movimento. Entretanto quando fechamos em um tema, abrimos para novas possibilidades. Portanto, o processo técnico é facilitador para a vivência do corpo em criação (MILLER, 2007, p. 103).

Assim, para ser capaz de manter-me na investigação, relacionava os tópicos da TKV (direcionamentos ósseos, articulação, peso, apoios) com focos de atenção em estímulos externos (sons do ambiente, músicas, portas, janelas ou marcas no espaço). Este procedimento foi muito utilizado durante as aulas do curso de especialização da Técnica Klauss Vianna. Os tópicos funcionam como referência interna para a investigação e os pontos no espaço ajudam a manter a atenção no ambiente. Trabalhando sozinha, percebi uma tendência à introspecção que acabava por me distanciar do ambiente, do presente.

A primeira sensação que me arrebatou foi a diferença entre estar sozinha e estar acompanhada na sala de ensaio. Nunca tinha tido essa experiência. Sem o olhar dos outros senti a qualidade dos meus movimentos mais livre, maior. Sensação boa, mas é difícil ser sua referência o tempo todo, as instruções externas fazem falta. Quando percebo já estou perdida em sensações internas (Trecho do protocolo do processo de preparação).

Outra estratégia eficiente foi a de me fazer de perguntas ao longo da realização das propostas. *Qual o tópico que estou querendo trabalhar? É possível contar uma história durante a improvisação de movimentos? O que eu não estou percebendo?* A verbalização e a pausa, de certo modo, também funcionavam como instruções na medida que permitiam uma observação atenta e direcionada.

- **Verbalizar e pausar**

Percebi minha dificuldade em trabalhar sozinha. Algumas vezes, parecia que não tinha a dimensão do que estava fazendo. A pausa e a verbalização de percepções como estratégias para a auto-observação me auxiliaram nessa questão.

As aulas da Técnica Klauss Vianna são muito conversadas. O professor não serve de modelo por isso as orientações são verbalizadas através das instruções. Os alunos também são frequentemente convidados a compartilhar suas percepções com o grupo. Durante as propostas prática eu experimentei falar em voz alta minhas percepções tendo,

assim, que organizá-las em discurso. Também utilizava a estratégia da verbalização como âncora para presença narrando, por exemplo, tudo que eu podia ver ou sentir na relação com o espaço num determinado momento.

[...] há uma relação entre a verbalização e a descoberta corporal. O ritmo e a musculatura interna transformam-se, tornam-se mais presentes quando unimos a conscientização física ao processo verbal. [...] é difícil termos consciência da existência física, estarmos presentes: vivemos muito em relação ao passado, ou nos sonhos em relação ao futuro, mas somos incapazes de viver o momento presente no nível físico (VIANNA, 2005, p. 136).

Já a pausa permitia que eu percebesse questões que durante o movimento eu não conseguia captar. É comum a tendência de negligenciar a pausa, de não se dar tempo de perceber. A ansiedade restringe a percepção. Passei a utilizar a pausa como estratégia não apenas durante as experimentações, mas também nas apresentações. Antes de começar a narrar me permito uma pausa generosa para observar a mim, ao público e ao espaço.

- **O espaço**

Um corpo nunca existe num vazio, ele sempre está em algum lugar. Entender essa relação entre corpo e ambiente revela a importância do espaço em qualquer processo de comunicação, como é o caso da narração de histórias.

O ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sobre sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e *performance*, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o ‘onde’ deixou de ser apenas um lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual (GREINER, KATZ, 2006, p.129-130).

A atenção ao ambiente contextual, através de uma rede de percepções, é o que garante que o agente seja capaz de responder às demandas do momento presente. A TKV pretende justamente engajar o sujeito no ambiente à sua volta.

Durante o período de experimentações, por exemplo, tive que lidar com o cheiro da sala na qual trabalhei. “O cheiro dessa sala, que notei desde o primeiro dia, me incomoda

muito. Um cheiro de mofo, de coisa que não pega nem vento, nem sol. Cada vez que volto aqui, fico querendo sair” (Trecho do registro do dia 21/03/2015). Lidar com esse incômodo alterou a qualidade das minhas ações. Neves relata a experiência de execução de movimentos antes e depois de cheirar uma flor e um limão. Ela diz: “Os diferentes odores provocam também diferentes características no movimento sutil, interno ao corpo, o que vai alterar a qualidade do movimento externo” (NEVES, 2010, p. 47). Se diferentes cheiros provocam movimentos diferentes, mesmo que sutis, quando reconhecemos a quantidade de estímulos que os órgãos dos sentidos captam em um determinado contexto, temos a dimensão da repercussão do ambiente no corpo.

A sensação amorosa que senti ao entrar no palco durante a experiência no Irã, trata da mesma questão. Os iranianos têm muita simpatia por brasileiros, foram muito receptivos e se mostraram muito interessados no meu trabalho. Não tenho dúvidas de que esse contexto de generosidade foi fundamental para a qualidade da *performance*.

Assim, o início de cada experimentação era dedicado ao reconhecimento do espaço através dos sentidos. Estímulos diferentes geram respostas diferentes. “Mudar de local de refeição e de dormir dentro da própria casa são estímulos que geram conflitos e novas musculaturas em nosso cotidiano: espaços novos, musculatura nova, visão nova” (VIANNA, 2005, p. 96). O espaço passa a, realmente, ser um parceiro porque abriga possibilidades, basta estarmos disponíveis e atentos.

- **Os mapas**

Durante o curso de Especialização na Técnica Klaus Vianna utilizamos à estratégia da elaboração de mapas durante o processo criativo (criamos um mapa coreográfico coletivo) e durante o processo didático (criamos um plano de aula que era entendido como um mapa flexível para orientação do professor durante as aulas).

Foi com Laura Simms²³ que aprendi a elaborar o mapa da história. Este mapa é muito simples e deve conter os lugares da história em apenas uma folha. Não é necessário se preocupar em fazer uma obra de arte, uma montanha pode ser apenas um triângulo. O

²³ O trabalho com o mapa da história foi aprendido durante o *Storytelling Menthor Program* do qual participei entre Janeiro e Abril de 2013. Oficina à distância ministrada por Laura Simms na qual ela orienta um processo de estudo de uma história.

mapa pode ser dividido em dia e noite, ou lugares diferentes como a terra, o ar ou a água. É importante ver a história como um todo e muitas vezes um padrão é revelado pelo mapa.

Com essas experiências em mente, utilizei a estratégia de integrar o mapa da história aos mapas de cada sessão de trabalho. Não cheguei a realizar, mas penso que pode ser interessante produzir mapas para as *performances* também. Muitas vezes registrava impressões ou incluía informações no próprio mapa durante a prática. Essa estratégia me ajudou a não negligenciar o contexto da história enquanto trabalhava com os tópicos da técnica. Para Miller (2012, p.123) “a ideia de um mapa flexível [...] faz da ação cênica um acontecimento no qual estão incorporados o que é apreciado e o que é recusado. Está incorporada a mudança, o reversível. Afasta-se, pois, a noção de acertos e erros”.

Essa noção de que o mapa não é um alvo, seja na aula, no ensaio ou na apresentação pública, dialoga com a proposta de Simms. Ela orientava que na elaboração do mapa da história deveríamos incluir um quadrado vazio, ou qualquer outra forma. Era a representação do segredo que toda história carrega. Assim como o mapa, a história, inevitavelmente, inclui a mudança, o desconhecido, que é o momento imprevisível da ação de narrá-la, é o que não se pode conhecer antes. “Os acontecimentos mais inesperados são normalmente os mais significativos, e o verdadeiro mapa é um mapa secreto cujos contornos dependem da minha receptividade ao que se revela momento a momento” (SIMMS, 2011, p.42. Tradução nossa).²⁴

Assumir a incerteza como estratégia permite o estado de real disponibilidade, afasta o medo do erro e torna possível aprender com os acontecimentos, seja se preparando, seja criando, seja no encontro com o público.

Se assumirmos que a prontidão para lidar com as incertezas é uma das características do estado de presença essencial ao contador de histórias, ao educador e ao bailarino, podemos ir além e afirmar que o reconhecimento das incertezas e da ignorância – o reconhecimento de que há muito que não sabemos – é essencial ao próprio processo de aprender (GRILLO, 2012, p. 168).

- **Os tópicos**

“Os tópicos trabalhados nas aulas da Técnica Klauss Vianna (...) envolvem o pensamento do corpo, que é um ‘estar presente’ em suas

²⁴ “The most unexpected occurrences are usually the most significant, and the actual map is a secret map whose contours depend on my own receptivity to what unfolds moment by moment”.

sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se dessa forma, um espectador do próprio corpo” (MILLER, 2007, p. 22).

Assim, durante as experimentações com a história os tópicos funcionavam como:

- âncora para a presença porque exigem atenção constante em sua manutenção no corpo;
- facilitadores da auto-observação;
- facilitadores de espaços articulares.

Segue um procedimento importante no processo de preparação:

Depois de trabalhar com os apoios em diferentes situações, deitei no chão para observar o mapa de apoios enquanto contava a história. Minhas palavras saíam um pouco mecânicas no começo, então, me lembrei da proposta que aprendi com Dan Yashisnky em uma oficina da qual participei em 2014. De olhos fechados, a proposta é ver a história e narrar apenas o que se vê com esses olhos internos. Tudo mudou. As palavras se tornaram mais fluentes. Sem saber direito porque, em um momento eu usei a expressão “voou como um foguete” sem ter visto essa imagem e percebi a diferença na qualidade das palavras. Eu vi o sorriso da bailarina, vi a boca da baleia se abrindo na medida que se aproximava do Corvo. Tentei, enquanto narrava, manter a atenção nos apoios, nas partes do corpo que tocavam o chão. Sentia que o tronco e os braços tocavam o chão com maior pressão. Quase não percebia as pernas. Observei pequenos movimentos no pescoço e na cabeça. Me emocionei com a tristeza do Corvo. Ao final, ele dizia alguma coisa que eu não conseguia ouvir. Insisti. Ele dizia: *mesmo não conseguindo ver algumas coisas, não quer dizer que elas não existam* (Trecho do protocolo do processo de preparação).

Considero este procedimento o mais eficiente dentre os experimentados durante o processo de preparação. Nele, pude visualizar a história mentalmente sem perder o contato com o corpo presente, através do contato com o chão, a atenção aos apoios me mantinha presente na sala. Novos entendimentos se revelaram acarretando maior intimidade com a história. Possíveis ritmos e imagens alteraram meu modo de narrar implicando em novas cores à voz e aos gestos. Ao mesmo tempo que treinava atenção, disponibilidade e presença me aproximava profundamente do universo da história e revelava possibilidades expressivas ao narrá-la. Uma experiência anterior emergiu como resposta a dificuldade da fala mecânica e compôs com os tópicos da técnica uma nova possibilidade de

experimentação. “O processo técnico tem a mesma flexibilidade e necessidade de investigação que o processo de criação” (MILLER, 2012, p. 53).

OS FINAIS

O Corvo chorou e chorou por semanas. Até que seu choro se transformou em canto e ele cantou por semanas. Então, seu canto se transformou em dança e ele, então, dançou e dançou por semanas, até que seu coração se acalmou. Assim, o deus que era um pássaro com um homem dentro, prometeu que sempre voltaria ao mundo que criou para ensinar aos homens a cuidar das coisas invisíveis. As lágrimas do Corvo foram as primeiras lágrimas do mundo. Seu canto e sua dança de dor e cura foram a primeira música e a primeira dança do mundo (SIMMS, 2012. Tradução nossa).

A separação entre corpo e mente é uma ficção, portanto, ao flexibilizar o corpo flexibiliza-se também o pensamento.

À medida que tecnicamente vou mudando meus espaços, meu eixo, minha flexibilidade e equilíbrio, trabalho também minha visão de mundo, minha ótica das coisas e das pessoas. Aprender a questionar objetivamente e a observar a si mesmo são as melhores formas de aprendizado (VIANNA, 2005, p. 97).

Do mesmo modo, “os procedimentos e instruções de uma técnica são inseparáveis de um pensamento” (NEVES, 2010, p. 33). E, ainda, para Greiner (2010, p. 93) “é a presença do corpo que dá a ver o pensamento”. Assim, ao aprofundar o pensamento sobre a prática, aprimora-se a prática.

A rigor, esta pesquisa sustenta-se em pensamentos. Pensamentos comuns entre a Técnica Klauss Vianna e a arte de contar histórias que se realizam no fazer, afinal, movimento é pensamento. Deste modo, não seria coerente com as reflexões desenvolvidas ao longo da monografia apresentar resultados definitivos sobre o quanto a Técnica Klauss Vianna aprimorou ou não minhas habilidades como contadora de histórias. O que se apresenta é o relato consolidado de uma investigação que gerou transformações em meu modo de preparação e inaugurou em mim um modo eficiente de aprender, de me preparar e

de criar e que infiro, poderá auxiliar na pesquisa e no trabalho de outros artistas e interessados.

Ao tecer reflexões sobre a presença, minha observação foi ativada, transformando minha prática e gerando aprendizado. A Técnica Klauss Vianna e a arte de contar histórias, quando realizada em presença e reciprocidade, nos convocam a estar presentes em nossos corpos e no mundo, por isso, aliar essa técnica à preparação do contador de histórias se mostra eficaz. O narrador precisa de uma preparação integrada e autônoma para que sua arte não se resuma à repetição mecânica e pífia de palavras. Não existe um jeito certo ou um modelo porque ao contar uma história o narrador conta a si mesmo entrelaçando duas narrativas: a história que narra e a história que se expressa no corpo. “É a partir do próprio corpo e de suas questões, que não estão isoladas do ambiente em que está inserido, que alguém cria sua forma de expressão” (NEVES, 2010, p.35).

O contador de histórias precisa ter autonomia em seu processo de preparação já que a direção de sua *performance* muitas vezes se dá pela história que narra, nesse sentido, a proposta investigativa da TKV auxilia esse aprofundamento contínuo e autônomo porque sua compreensão de técnica é a de “um operador comunicacional que alia corpo e ambiente. E suas instruções, dispositivos que instrumentalizam o corpo para evidenciar sua singularidade e promover autonomia’ (neves, 2010, P. 6). Permitindo assim, que cada artista desenvolva sua pesquisa de acordo com seu corpo, seu ambiente e suas intenções.

É o caso da presente pesquisa. A TKV proporcionou bases sólidas sobre as quais pude construir conhecimentos sobre o corpo e a expressão deste, ao mesmo tempo em que permitiu que a minha experiência como contadora de histórias pudesse favorecer a pesquisa ao entrar em contato com os princípios, tópicos e instruções. Reconheço que investigação apresentada aqui é apenas um início. É o início de um trabalho artístico comprometido que é também um modo de pensar, um modo de entender a arte de contar histórias, de entender o conceito de técnica, de entender o corpo, de entender a vida como unidade, de se desejar melhor a cada dia.

Identifico que, por ter tido contato com a Técnica Klauss Vianna apenas durante o período do curso de Especialização, é necessário seguir com estudos específicos sobre a técnica, inclusive, porque pretendo dar continuidade e aprofundamento a pesquisa aqui iniciada. Isso era esperado, transformações no corpo precisam de tempo.

“O problema é que não se pode dar saltos em arte. Existe o dia, a noite, a semana, o mês, o ano, você não tem como suprimir o tempo. Não posso pular uma noite, não posso ir contra a natureza, a natureza do meu corpo. Não posso lutar contra algo que é maior do que eu. O aprendizado exige um tempo e esse tempo precisa ser consciente” (VIANNA, 2005, p. 51).

O Corvo, o deus da história utilizada como estudo, simboliza para os povos originais do Canadá a transformação. O Corvo é um deus, um pássaro e um homem. O pássaro é como uma pele que o homem veste. Ou o homem é a ossatura que o pássaro esconde. Escolhi preparar essa história por isso, por tratar do que não é visto, mas que se expressa. Tanto a Técnica Klauss Vianna quanto a arte de contar histórias me permitiu assumir a transformação, o imprevisível e o inesperado como estratégia no trabalho artístico e na vida. Ao fazê-lo, assume-se uma condição de disponibilidade, diálogo, presença, escuta e quantas palavras mais indicarem a qualidade de relação, de encontro. Aparentemente, esse é o caminho mais difícil, mas, sem dúvida, o mais rico.

Somos histórias e podemos escolher qual história queremos ser para o mundo (Bobb, informação verbal).²⁵ Está pesquisa tem muitos finais, tantos quantos forem possíveis de imaginar porque é uma história que continua sendo escrita pelo e no corpo a cada nova escolha que faço. Em minha experiência no Irã, conheci o trecho de um poema do século XIII que era frequentemente repetido e que me parece oportuno: *o livro termina, mas a história continua.*

²⁵ Columpa Bobb, contadora de histórias canadense de origem indígena em comunicado durante a Oficina *História indígena - palco ocidental: verdade cultural e realidades contemporâneas* no dia 05/12/14 no Paço do Baobá em São Paulo.

Apêndices

Protocolos das apresentações:

Biblioteca Fábrica de Cultura Itaim Paulista - 29/07/2014

Público: número indefinido – crianças entre 8 e 14 anos, alguns adultos funcionários da biblioteca.

Percebo que as pessoas relacionam a arte de narrar histórias como uma atividade mental, apenas da memória. Contar/ouvir histórias é uma atividade integrativa.

Contei a primeira parte do livro *O pequeno príncipe* e fiquei impressionada com a minha própria percepção, como e quanto fui capaz de escutar o público. Teoria e prática realmente são duas faces da mesma moeda porque nesse momento apenas de leitura, reflexão e auto-observação, já percebo mudanças no meu comportamento no momento em que estou contando histórias.

Era como observar o mar: se ele estava calmo e seguia tranquilo, se as ondas se agitavam. Como eu reagia a tudo aquilo é outra questão, mas eu era capaz de perceber.

Questões que me chamaram a atenção: muitas das crianças desviavam o olhar do meu, parecia que era assustador de alguma maneira, ou desconfortável, encontrar meus olhos por mais de poucos segundos.

CCA Casa dos meninos III – Itaim Paulista - 08/10/2014 às 10:00 h

Público: aprox. 45 crianças entre 07 e 12 anos

Cheiro de comida, as histórias foram contadas no refeitório. Agora penso no *post* da Laura Simms e não consigo me lembrar das roupas dos meninos como ela faz no relato dela. Faltou olhar e ver de verdade ou a percepção de cada um se atenta a coisas diferentes?

Eles gostaram da história do sapo, mesmo sendo ruim fazer os gestos com o microfone na mão. Como é que eles participam e constroem a história sem virar gritaria? A sala tinha eco, sentia que o barulho que eu ouvia era maior do que o que eles realmente faziam, mas, de todo modo, eles fizeram muito barulho em alguns momentos. Na gritaria

eu não conseguia ouvi-los e eles não conseguiam me ouvir e se ouvir. Nesse dia, me propus duas coisas:

- 1- lembrar do chão embaixo dos meus pés (1º vetor);
- 2- tentar incluir todas as sugestões que recebesse durante a história.

Sobre a primeira intenção: Antes de começar estava levando minha atenção ao primeiro vetor e direcionando-o, mas assim que comecei não me retornei mais a ele, pelo menos não conscientemente. Como a gente sabe se alguma coisa aconteceu se a gente não se deu conta dela? Por isso seria bom gravar.

Sobre a segunda intenção: sei que em alguns momentos não consegui incluir as sugestões dos meninos, não soube como. Em muitos momentos isso nem era possível, eles falavam todos ao mesmo tempo e era impossível ouvir.

Como não ter que pedir silêncio? O que é preciso para o silêncio acontecer, como em alguns momentos na história do boi? Quando essa história começou, até a hora do boi dançar, aconteceu um silêncio tão bonito. É difícil mudar a nossa primeira reação durante o fluxo do presente, realmente temos que nos preparar antes e reforçar aquilo que queremos antes, porque no fluxo do presente percebi que convoco as minhas respostas mais "naturais", mais estáveis, como por exemplo, fingir que não ouvi alguma coisa que uma criança disse. A gente cresce ouvindo e agindo coisas do tipo “quando o adulto fala a criança fica quieta” ou “as coisas tem de acontecer do jeito que eu planejei”. Isso tudo aparece nessas horas.

Pela primeira vez me permiti construir uma história junto com eles. Deu medo, quase desisti, mas eles queriam muito ouvir a mula sem cabeça e eu tinha a me dado a proposta de incluir tudo que viesse deles. Então, eu disse que não sabia contar a história da mula sem cabeça. Então, propus que construíssemos juntos a história. Eles aceitaram mesmo sem saber muito bem como fazer isso (eu também não sabia). Eu comecei assim: *era uma vez uma mulher*, e eles repetiram *era uma vez uma mulher* e seguiram repetindo tudo que eu dizia! Será que para eles fazer junto é copiar ou repetir? Achei engraçado, fiquei intrigada e segui. Quando eu parei de narrar e pedi para alguém continuar a história, esse movimento de repetição interrompeu-se.

Me senti bem. Me senti presente. Mesmo sem ter um silêncio absoluto na sala. Não conseguia ver e ouvir a todos, porque o movimento dos meninos mais próximos de mim, nas primeiras fileiras de cadeiras, era intenso, minha atenção muitas vezes parava neles. Será que a organização no espaço pode ajudar? Talvez uma roda. Foi muito bom inventar com eles, só precisava de um pouco mais de silêncio.

Não fiz a sequência do País dos Sonhos com as bolas de sabão, senti que não era a hora. contei o sapo da boca grande; o boi e o vaqueiro; a andarilha da água e por fim inventamos juntos a história da mula sem cabeça. Era uma moça que na lua cheia se transformava em mula sem cabeça, ela saiu cavalgando e encontrou os três porquinhos na floresta. A mula sem cabeça não fala. Quando espeta a barriga dela ela volta a ser mulher. Na noite seguinte ela virou mula de novo, mas dessa vez encontrou três coelhos que fizeram a mesma coisa só que com mais força, dessa vez deu certo e o feitiço de quebrou.

Biblioteca Vinícius de Moraes - 13/10/2014 às 09:30 h

Público: cerca de 20 crianças e jovens e 04 adultos

Sala limpa, organizada e clara. Espaço agradável. Escolhi ficar descalça porque queria experimentar os pés (1º vetor) como âncora para a presença. Parece que virei uma chave e a presença se tornou tão concreta que a preocupação com *será já deu o tempo*, desapareceu. Senti isso também nas sessões na Casa dos Meninos. A minha percepção do tempo se alterou, mas num bom sentido. Não havia preocupação, havia percepção. Não tive aquela sensação de *como passou rápido*, mas não sei direito o que foi que eu fiz para isso. A minha percepção do tempo se alterou num bom sentido. Não havia preocupação, havia percepção. Não tive aquela sensação de “como passou rápido” e nem sei direito o que foi que eu fiz.

Em algum momento durante a história, percebi meus pés instáveis, quase como se não soubesse o que fazer com eles. Ao me dar conta disso, minha atenção se concentrou nos pés e direcionei-os para baixo.

Foi muito prazeroso e divertido.

Ponto de Leitura de São Mateus - 16/10/2014 às 14:00 h

Público: aprox. 30 crianças entre 05 e 14 anos e alguns adultos

Cheguei um pouco atrasada. Comecei assim, meio no susto. Havia um senhor chamado Alcício. A Rose do espaço me contou que ele era contador de histórias da comunidade, achei incrível. Havia também o Sr. João, outro contador de histórias da região.

As crianças eram muito calmas, muito tranquilas, fiquei impressionada com o silêncio que estava na sala quando cheguei e ao longo da apresentação também. Eles participaram, sugeriram possibilidades, mas sem gritaria. Foi tudo muito feliz. Pensei muito nos meu pés. Ao final, seu João comentou que ao fazer as crianças participarem da história eu as conquistava.

Nota sobre uma apresentação que assisti em 18/10/2014

A apresentação foi linda, mas finalmente me dei conta de uma coisa importante sobre receber as sugestões dos meninos. Já sabia disso, mas meu entendimento foi aprofundado. Existe uma coisa que é realmente incluir as manifestações das crianças na apresentação e a outra é fingir que inclui. O que a apresentação me mostrou e é o que eu faço muitas vezes é o seguinte: a criança fala alguma coisa no meio da história e eu respondo “éeeee?” ou “que legaaaalllll” e continuo a história. Dizer esse tipo de coisa não é incluir as crianças na história. Acho que seria melhor até não dizer nada nesse caso, afinal de contas, o silêncio também é uma resposta. Agora pensei o seguinte: não responder é sim uma opção, porém, uma boa opção quando não se tem nenhuma resposta melhor seria repetir a frase que a criança disse, com clareza e sem julgamento. Ao repetir, talvez eu consiga dizer à criança: *eu ouvi o que você disse* ou *o que você disse está comigo, obrigada*.

Parque Toronto - 19/10/2014 às 11:00 h

Número indefinido de pessoas: adultos, bebês, crianças de no máximo 07 anos, todas espalhadas pelo *parquinho*

Ninguém do Ponto de Leitura sabia que eu ia. Era um parque cheio de gente. Crianças brincando no *parquinho* acompanhadas dos pais. Saí convidando todo mundo. Elas não estavam me esperando e a areia do parquinho era muito legal para parar e ouvir

alguém contar histórias. Foi assim, enquanto as crianças brincavam que eu comecei a contar.

Senti que faltava alguma coisa pra começar, não dava para sair falando. Não teve jeito, quando vi eu já estava “cantando” aquela música *Quem te ensinou a nadar?* e “tocando” o pandeiro. As aspas são importantes porque sou bem desafinada e tocar é bem difícil pra mim, especialmente cantando ao mesmo tempo. Anunciei que era um desafio, uma brincadeira, e pedi para que me ajudassem. Funcionou!

Meu foco eram os adultos, os únicos que permaneciam parados. As crianças eram muito pequenas e estavam completamente entretidas com a brincadeira na areia, apenas algumas crianças um pouco maiores estavam interessadas em ouvir e estas se sentaram bem na minha frente, eram três meninas.

Me senti completamente sem referência espacial. Estava na frente do trepa-trepa, com uma criança sentada bem perto do meu lado esquerdo cavando um buraco na areia (que depois virou o buraco da história do sapo, quando os dois meninos cavam para fazer uma armadilha. Quando olhei para o chão ao falar do buraco, vi o buraco de verdade que a menina tinha cavado, não teve como não usar na história). O parquinho é grande e tem forma circular, os pais estavam sentados em sua maioria na mureta que o cercava, mas eu não conseguia ficar numa posição central em relação a eles por conta dos brinquedos e das pessoas. Tinha criança atrás e cima do trepa-trepa, do lado, bem perto, longe, gente passando. Nessa situação a minha voz lutando com o barulho, começou a perder. Não havia microfone. Se as pessoas não me ouvem, não conseguem se interessar pelo que digo. A sensação que me tomou foi a de tornar um polvo. Senti essa necessidade, ah se eu fosse um polvo...

Apesar de todo o barulho o que mais me incomodou não foi isso, mas sim a falta de referência espacial, a assimetria entre o meu corpo e os outros corpos. Foi muito difícil estar ali.

A primeira história, a do sapo que tinha muita participação do público foi até que bem. A segunda do boi começou bem, mas o interesse foi indo embora. Aí comecei a correr com a história para ela acabar logo. “Se não tenho tempo para contar a história, não vale a pena contá-la” disse Myriamme, narradora marroquina que deu uma palestra mais tarde no mesmo dia durante o encerramento do festival *A arte de contar histórias* do qual a minha apresentação fazia parte.

Pude pensar depois com mais calma: O que me ajudaria nessa hora?

- Antes: Mais calma para olhar o espaço. Saí convidando as pessoas e me esqueci de me encontrar naquele lugar. Talvez teria escolhido um lugar mais apropriado para ficar. Ficar algum tempo só observando as pessoas. A dinâmica entre elas e entre elas e o espaço.
- Durante: mais calma para encontrar um ponto de referência. Meu olhar buscava o tempo todo um porto seguro para descansar. Em um momento, me agarrei nos olhos azuis de uma moça. Me demorei ali, achei que fiquei até tempo demais fechada nos olhos dela.
- Durante: realizar o alinhamento do corpo através do direcionamento dos vetores, abrindo espaços articulares e aliviando os pontos de tensão.

Reflexões sobre o processo de preparação

A primeira sensação que me arrebatou foi a diferença entre estar sozinha na sala de ensaio e estar acompanhada. Nunca tinha estado numa sala ampla para desenvolver experimentos práticos individualmente. Sem o olhar dos outros senti a qualidade dos meus movimentos mais livre, maior. Sensação boa!

Mas, é difícil ser a própria referência o tempo todo, as instruções externas fazem falta. Espreguiçar no chão também faz falta. Quando percebo já estou perdida em sensações internas.

Numa caminhada pelo espaço um pedacinho da fita do linóleo grudou no meu pé. Por um segundo eu quase ignorei essa sensação. Quase não percebi que percebi. No segundo seguinte me senti bem por ter sido capaz de direcionar a minha atenção para algo tão sutil.

Deitada eu queria observar o mapa de apoios no chão enquanto eu contava a história. Minhas palavras saiam um pouco mecânicas no começo, então, me lembrei da proposta que aprendi com Dan Yashinski em uma oficina da qual participei em São Paulo em 2014. De olhos fechados, ver a história e narrar apenas o que se vê com esses olhos internos. Tudo mudou. As palavras saiam profundas, descrevendo apenas o que eu via. Sem saber direito porque, em um momento eu usei a expressão “voou como um foguete”

sem ter visto essa imagem e percebi a diferença na qualidade das palavras. Eu vi o sorriso da bailarina, vi a boca da baleia se abrindo conforme que ela se aproximava do Corvo. Por vezes, voltava minha atenção aos apoios, às parte do corpo que tocavam o chão. Sentia que o tronco e os braços tocavam com maior pressão o chão. Quase não percebia as pernas. Percebia pequenos movimentos no pescoço e na cabeça. Me emocionou a tristeza do Corvo. Ao final, ele dizia alguma coisa que eu não conseguia ouvir. Insisti. Ele dizia: *mesmo não conseguindo ver algumas coisas, não quer dizer que elas não existam*. Esta foi, sem dúvida a experiência mais potente que vivi ao longo desse processo.

Foi difícil, lidar com o cheiro da sala. Desde o primeiro dia sentia esse incômodo. Cada vez que voltava, ficava querendo sair. Um cheiro de mofo, de coisa que não pega nem vento, nem sol.

Penso que estar a sós com a história me torna capaz de entendê-la no meu corpo (a TKV me permitiu entender o corpo). Narrá-la em voz alta, a voz do corpo todo, permitir que imagens e sensações surjam. Essa sensação de corpo livre que estar sozinha me traz. A ideia da história, os sons, etc. tudo isso me permite conviver com a história de um jeito mais profundo.

Minha dificuldade ao trabalhar sozinha é realmente sair do nível um de atenção: eu mesma. Presença é um estado que se dá a ver no corpo, por isso, se relaciona ao olhar do outro. Percebi isso claramente. A sala em que estou trabalhando tem uma janela grande de vidro e quando percebo algum movimento, alguém passando, meu corpo todo reage. A presença tem relação com o ser olhado.

Trabalhei com os seguintes tópicos: apoios, articulações e peso. Contava trechos da história mantendo a atenção nestes tópicos. Às vezes, sentia o trabalho mais separado: história e tópicos. Ou trabalhava com os tópicos ou parava e narrava. Às vezes, começava com a atenção ampliada, mas aos poucos voltava a focar nas palavras. Porque quando falamos parece que o corpo esquece o resto? Será que o cérebro privilegia a linguagem?

Trabalhei um pouco com os vetores também. Eles sempre são um caminho para a abertura, para ganhar espaços. Sempre que percebo uma tensão desnecessária é a eles que recorro. O primeiro vetor já virou corpo, ele sempre está presente.

Esse processo final de experimentação foi curto, mas com certeza transformou o modo como estudo e preparo uma história para narrar. Pude criar e experimentar procedimentos relacionando-os com propostas que aprendi ao longo da minha experiência

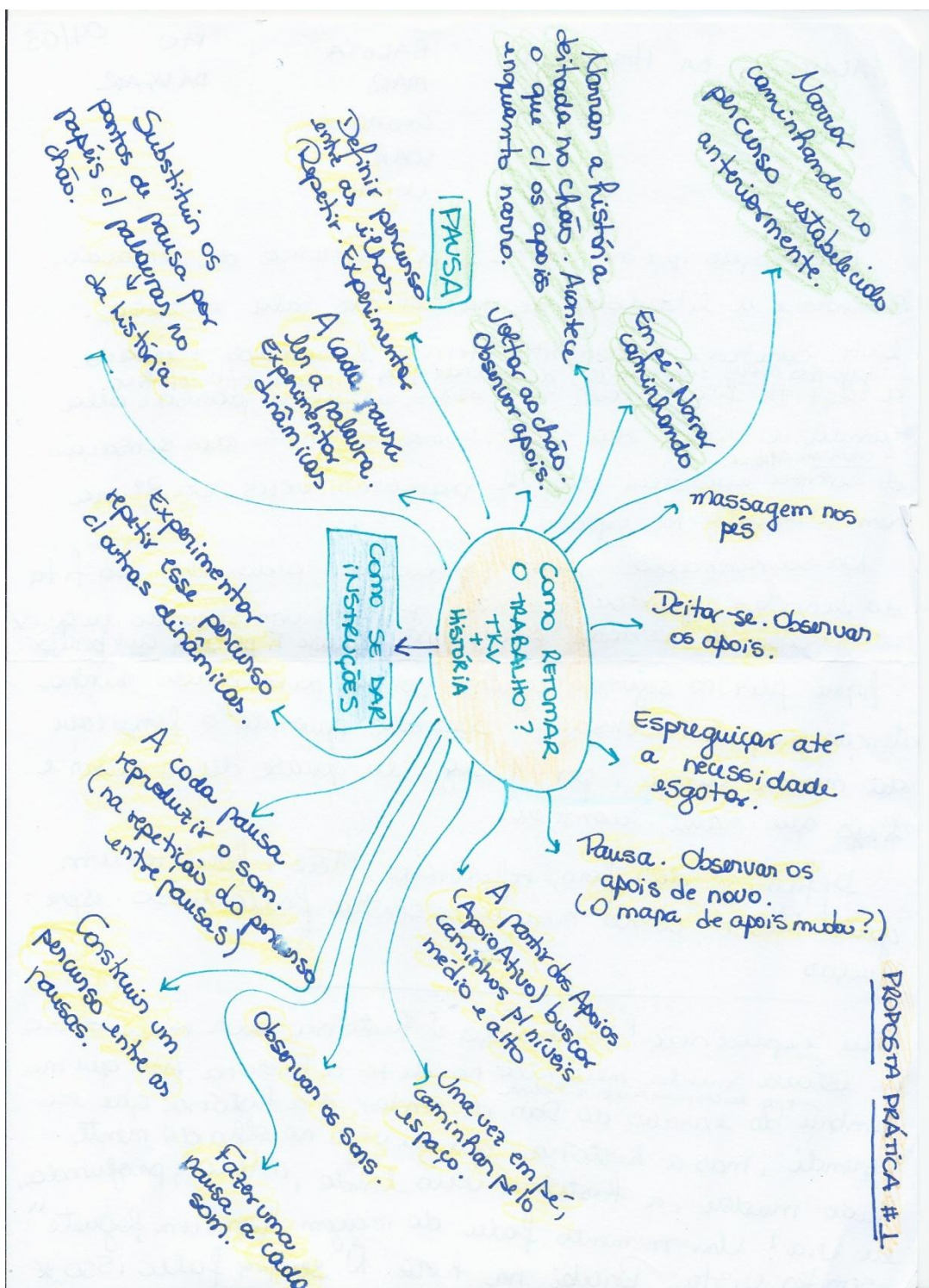
como contadora de histórias. Sem dúvida, ainda há muito a descobrir porque inaugurei em mim um novo modo de fazer, é preciso tempo para virar corpo.

Mapas

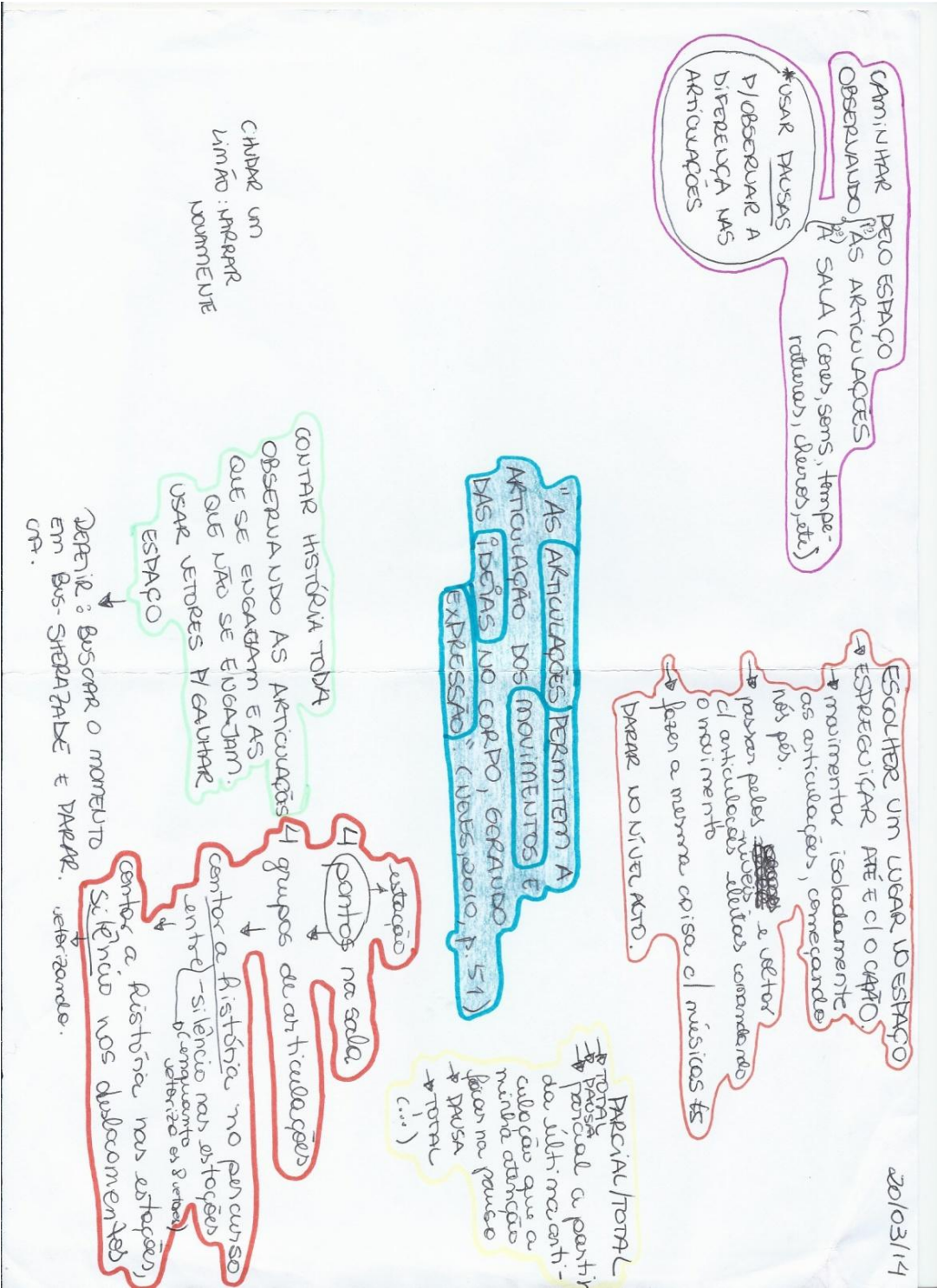
Mapa da história 1



Mapa prática 1



Mapa prática 3



Bibliografia

BÂ, Amadou Hampâté. “A tradição viva”. 1982. Disponível em <<http://www.casadasafricas.org.br/tlautor/ba-amadou-hampate/>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**, 1ª ed., Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

CALADO, Alexandre Pieroni. **Presenças**. 2011. (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CESCHI, Cristiana Souza. **A menina, o cavalo e a chuva: a arte de contar histórias e a cibercultura**. 2014. (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. “Corpo e processo de comunicação”. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**. Vol. III. Nº 2. Dezembro de 2001. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação UNISINOS Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/>>. Acesso em 06 fev.2015

_____; _____. “Por uma teoria do corpomídia”. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 2ª ed., São Paulo: Annablume, 2006.

GRILLO, Júlia Goldman de Queiróz. **O rio que atravessa o deserto: considerações sobre o conto tradicional e a aprendizagem na Escola de Arte Granada.** 2012. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

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

MATOS, Gyslaine Avelar. **A palavra do contador de histórias,** 2ª ed., São Paulo WMF Martins Fontes, 2014.

MATOS, Gyslaine Avelar; SORSY, Inno, **O ofício do contador de histórias,** 3ª ed., São Paulo – WMF Martins Fontes, 2009.

MILLER, Jussara, NEVES, Neide. “Técnica Klauss Vianna – consciência em movimento”, **Revista do Lume Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP** nº3, set. 2013.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna.** 2ª ed., São Paulo: Summus, 2007.

_____. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças.** São Paulo: Summus, 2012.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal.** São Paulo: Cortez, 2008.

NEVES, Neide **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia.** 2010. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PAVIS, Patrice, **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIMENTEL, Altimar. **Estórias de Luzia Tereza**. Brasília: Thesaurus, 1995.

SIMMS, Laura. **Our secret territory: the essence of storytelling**, Boulder: Sentient Editions, 2011.

SIMMS, Laura. **Stories to nourish the heart of our children**. New York, 2012. Versão digital.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio de. **A Dança**. 6ª ed., São Paulo: Summus, 2005.

YASHINSKY, Dan. **Suddenly they heard footsteps: storytelling for the twenty-first century**. Canada: Vintage Editions, 2005. Versão digital.

_____. “Storyteller’s game: a myth remix”. In: **Swimming with the saucer**. Ontario, Canada: Insomniac Press, 2013, p.188.

Vídeo

ANDRADE, Emilie, **Palavras Errantes**. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RKjOSGvKn-M>>. Acesso em: 12 abr. 2014.