

Narradores, actores e contadores de histórias

Rui Pina Coelho

Em *Gatz* (2006), o espectáculo de cerca de sete horas de duração dos nova-iorquinos Elevator Repair Service, lia-se da primeira à última palavra o romance *The Great Gatsby*, de Fitzgerald. O estratagema era inusitadamente original. Um empregado de escritório chega ao seu local de trabalho; ao deparar com o seu computador avariado, abre displicentemente uma gaveta e de lá retira um livro que começa indolentemente a ler. Progressivamente, todos os seus colegas do escritório, que entretanto foram chegando, tornar-se-ão as personagens do romance. Além de ser um espectáculo de uma frescura e de uma beleza invulgares, tratava-se de um claro exemplo de como o teatro contemporâneo se apropria de matérias textuais diversas e de como a experiência romanesca e literária se misturam com a experiência teatral e performativa. *Gatz* serve aqui para introduzir as relações que se poderão estabelecer entre alguma da cena teatral contemporânea e o movimento de revivalismo da narração oral, à luz das figuras do narrador, do contador de histórias e do actor. Sendo assim, procurarei aqui cartografar alguns pontos de contacto entre o teatro e a narração oral visando identificar as suas aproximações e sublinhar as suas diferenças.

A relação entre narrador-actor e texto-cena serão centrais para as noções de “epicização” de Peter Szondi, que em *Teoria do drama moderno* (1956) debate a crise do drama e as suas tentativas de salvamento; de “rapsodização” de Jean-Pierre Sarrazac, que em *L’avenir du drame* (*O futuro do drama*, 1981) aponta para uma reinvenção do modelo dramático; ou mesmo para a de “pós-dramático” de Hans-Thies Lehmann, que discute a superação do modelo dramático. Este último, numa das obras mais influentes da moderna teorização teatral (*Postdramatic Theatre*, 1999), afirma: “O princípio da narração é um traço essencial do teatro pós-dramático; o teatro torna-se o local do acto narrativo” (Lehmann 2006: 109, t.m.). Argumentando que a narração se inscreve numa teatralidade que privilegia a presença em detrimento da representação e que muitas vezes se confunde com a exposição de narrativas pessoais, aponta também para a dimensão política do acto de contar: “Perdida no mundo dos *media*, a narração descobre um novo lugar no teatro” (Lehmann 2006: 109, t.m.).

Será mais ou menos óbvio que todas estas noções (epicização, rapsodização ou pós-dramático) – ainda que em graus diferentes – devam em grande medida a sua formulação ao autor que neste ponto é paradigmático: Bertolt Brecht, para quem “o acto de contar histórias está

no coração do teatro”. O teatro épico e o modelo de representação brechtiana são centrais para a relação entre a narração e a representação e para a constituição do modelo do contador de histórias contemporâneo, sobretudo no que diz respeito à maneira como o actor se apropria da personagem.

Se, no que diz respeito a estes pontos de contacto, o actor-épico brechtiano é lugar de passagem quase obrigatória, também o será o célebre ensaio de Walter Benjamin, de 1936, “*Der Erzähler*” / “O narrador” (que em inglês recebe a elucidativa tradução de “The Storyteller”). Benjamin discute o papel do contador na sociedade e a natureza do acto de contar. Assim, lamentando o declínio do narrador/contador de histórias nas sociedades mecanizadas, Benjamin reclama para esta figura uma dimensão eminentemente política. Radicando o narrador/contador numa tradição popular e encarando-o como um crítico social de carácter subversivo, perfeitamente comprometido com a sua comunidade, encontra na figura do “agricultor sedentário” e na do “mercador dos mares” os arquétipos do moderno contador.

Patrice Pavis - distinguindo a figura do contador da do narrador no teatro (ou do *récitant*) – declara que o narrador no teatro pode manifestar de várias maneiras: um “narrador ou recitante que canta o recitativo”, por uma voz *off* ou “numa personagem situada mais ou menos à margem da acção” (Pavis 1999: 258). Ainda de acordo com Pavis, o narrador aparece preferencialmente associado ao sistema épico ou a formas de teatro popular. Se atentarmos na constituição de um ponto de vista subjectivo, também o encenador pode ser visto como um narrador. Mas Pavis salienta que “só pode haver narrador sob a forma de uma personagem que é encarregada de informar os outros caracteres ou o público contando e comentando directamente os acontecimentos” (*ibidem*: 258). Contudo, o caso mais frequente será “aquele de uma personagem-narradora que, como no caso do relato clássico, narre o que não pôde ser mostrado directamente em cena por razões de conveniência ou verosimilhança” (*ibidem*: 258). Por outro lado e ainda de acordo com Patrice Pavis, o contador de histórias é “[U]m artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra a sua ou uma outra história, dirigindo-se directamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre a seu relato” (Pavis 1999: 69).

Deste modo, o objectivo desta figura será o de estabelecer um contacto directo com o público, “reatando os laços com a oralidade” (*Ibidem*: 69). E este é, com efeito, um dado importante: o estabelecimento de uma ligação mais próxima com o público permite que haja uma

partilha do tempo do espectáculo: estão ambos no tempo da narração. Um outro dado relevante será que o foco do espectáculo transita da corporalidade do actor para a imaginação do espectador. O objectivo será pois deixar que o corpo do intérprete desapareça.

Estes parecem ser os traços determinantes daquilo que é o acto de contar uma história, entendido aqui na sua dimensão performativa: representação a solo, ausência de adereços e figurinos, domínio de uma dinâmica vocal e o estabelecimento de uma relação informal e democrática com o público. E, portanto, não será de estranhar que no final dos anos sessenta, primórdios dos anos setenta, na sequência da agitação do Maio de 68 e da consequente contestação a todas as formas de autoridade, os jovens artistas se tivessem interessado por modelos não-formatados de representação teatral e por manifestações mais espontâneas de criação. Visando um combate ao mercantilismo da arte e à sua mediação pela crítica, e, sobretudo, preconizando um ataque à alienação entre o intérprete e o espectador, procurando experiências vividas em simultâneo pelos criadores e público, serão anos férteis para as experiências em torno da *performance* e do *happening*.

Impulsionados por um ímpeto anti-capitalista e anti-imperialista, formados ideologicamente nas manifestações parisienses, na contestação à guerra do Vietname, nas lutas pelos direitos civis ou pelo desarmamento nuclear, uma geração de criadores provenientes do tecido (ou das franjas) teatrais vai interessar-se por todos os instrumentos de contra-cultura e em especial, por aqueles que contrariassem as formas de cultura mediática, de *mass-media* ou de grande escala e que se afastassem das narrativas e visões oficiais (Cf. Wilson 2006). Esta “geração dos media” vai resistir através de várias formas artísticas: do *body art*, da *performance*, do *happening*, da nova dança, sempre sob o signo da experiência subjectiva, da não-formatação e da auto-biografia. E, claro, uma das formas que também irá traduzir esta necessidade de revitalização será o “storytelling”, expressão que também se inscreve no *Zeittheatre* (no teatro do momento). No limite, tal como afirma Michael Wilson: “Por direito próprio, o movimento da narração oral é melhor entendido como um ramo de um vibrante teatro alternativo. (Wilson 2006: 16, tm.). Frutos desta aproximação do teatro à narração são paradigmas os exemplos do italiano Dario Fo, de John McGrath, fundador do grupo escocês 7:84, o actor inglês Ken Campbell (The Ken Campbell Roadshow) e o norte-americano Spalding Gray, ligado aos nova-iorquinos Wooster Group; o teatro-narração do autor-intérprete italiano Davide Enia; e, até mesmo algum do trabalho de Peter Brook.

Sendo assim, a génese da moderna narração oral e de alguma da cena contemporânea tem uma origem comum. Contudo, esta não é uma história fácil de arrumar. Pois, se é no pós-Maio de 68 que se dá um revivalismo da narração oral tal como a conhecemos hoje, esta actividade não é aí originária. Com efeito, trata-se de uma prática ancestral com remotas tradições. E, por vezes a reivindicação da tradição, entendida como sinónimo de verdadeira, pura e original (por oposição à moderna narração oral, sinónimo de adulterada ou contaminada) faz desequilibrar esta aproximação.

O esforço para classificar ou definir a narração oral contemporânea pode revelar-se uma tarefa com um elevado grau de frustração. O enquadramento em que se apresenta pode ser extremamente variado: desde altamente performativas ou baseadas em oficinas de trabalho; de *site-specific*; centradas em histórias tradicionais, contos de autor ou escritas pelo próprio contador; parte de programas de terapia ou de consultoria de empresas; como instrumento pedagógico ou de incentivo à leitura. Podem ser interpretadas por contadores provenientes da tradição ou por contadores profissionais – ou por contadores outrora da tradição oral e agora profissionalizados – ou por contadores que só contam para a sua comunidade. Já para não falar em todas as variantes dos “platform storytellers” (contadores de palco) e das suas variadíssimas maneiras de entender o exercício da sua actividade e da sua relação com a projecção ou encobrimento da sua personalidade em palco... (Cf Wilson 2006)

Procurando uma clarificação objectiva Michael Wilson, identifica as seguintes características para o contador de histórias da actualidade: surgiu de um novo tipo de arte dos anos 60/70; apesar da sua “juventude”, reclama frequentemente uma tradição mais antiga; está centrada num *performer* a solo ou num grupo de *performers*; os contadores trabalham normalmente a partir de um reportório, tal como um cantor ou um músico; é normalmente *low-tech* em luzes, som, cenário, adereço e figurinos; raramente trabalham com um encenador ou coreógrafo; e a principal dinâmica é a vocal.

Para classificar as proveniências dos contadores, Kay Stone, académica norte-americana propõe três classificações: o contador tradicional; o contador urbano moderno; e o contador neo-tradicional. Parece-me contudo, mais esclarecedora a divisão proposta por Wilson. Assim, este propõe um modelo tridimensional, agrupado por “background”, “Modus operandi” e “Propósito”.

Segundo Wilson, de acordo com o seu “background”, os contadores de histórias poderão ser: tradicionais; contadores que chegam de profissões não performativas (professores, livreiros, etc...); actores que se tornam contadores; e amadores entusiastas da narração oral.

Segundo o *modus operandi*, podemos encontrar: uma actividade tradicional; contadores que o fazem num contexto de uma outra profissão; contadores auto-empregados que fazem profissão do acto de contar; e contadores não remunerados que contam em festivais, bares, etc.

E, finalmente, de acordo com o propósito ou intuito, podemos identificar a narração oral no âmbito da tradição; da educação; do reforço da identidade cultural; do entretenimento; da terapia; e da espiritualidade ou evangelismo.

Contudo, estas categorizações não dão conta das relações entre o contador de histórias e o actor. A fronteira entre o contador tradicional (aquele da tradição oral) e o contador-actor é muito ténue e na cena contemporânea há muitos focos de contaminação. Muitos contadores recorrem a recursos teatrais, tais como microfones, luzes ou música. Por outro lado, muitos actores trocam a interpretação pela narração oral e a narração afirma-se cada vez mais como um lugar-comum no teatro contemporâneo.

Enfim: este ressurgimento do fenómeno da narração oral no final dos anos sessenta, inícios de setenta, e que sofreu posteriormente um *boom* nos anos 80, em parte explicado pela abertura do sistema educativo (um pouco por toda a Europa) aos contadores e pela consolidação dos incentivos à leitura, vai influenciar determinadamente a cena teatral contemporânea e vai, igualmente, receber o ímpeto renovador de actores que se deixam fascinar pelo acto de contar. Assim a frutífera história das contaminações entre narradores, actores e contadores de histórias está longe de estar terminada. Mas, por agora: vitória, vitória, acabou-se a história.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter (1992), “O Narrador: Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov”, trad. Maria Amélia Cruz, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio de Água, pp.27-57 (1936).

BROOK, Peter / CROYDEN, Margaret (2003), *Conversations with Peter Brook (1970-2000)*, New York & London, Faber and Faber.

COELHO, Rui Pina (2008), “Sem corpo, sem problemas : Narradores e contadores de histórias”, *Sinais de cena*, n.10, Dezembro, 18-21.

LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London & New York, Routledge (1999).

PAVIS, Patrice (1999), *Dicionário de teatro*, trad. sob direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, S. Paulo, Editora Perspectiva.

SARRAZAC, Jean Pierre (2002), *O futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras (1981).

SZONDI, Peter (2001), *Teoria do drama moderno : 1880-1950*, Trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify Edições (1956).

WILSON, Michael (2006), *Storytelling and Theatre: Contemporary Storytellers and their Art*, London, Palgrave Macmillan.