

A performance: entre corpos, espaços e vozes

Arão N. Paranaguá de Santana
Alysson Ericeira Sousa

RESUMO

O trabalho identifica e discorre sobre os procedimentos performativos utilizados pelo Grupo Xama Teatro na produção do espetáculo *A carroça é nossa*, bem como os processos que levaram ao desaparecimento e ressurgimentos dos contadores de história nos centros urbanos e suas relações com as transformações na modernidade. Ressalta ainda em consideração as transformações na educação o papel das licenciaturas e da pedagogia do teatro para o desenvolvimento da pesquisa.

Palavras-chave: Teatro. Pedagogia do Teatro. Contador de histórias. Performance

1 INTRODUÇÃO

Tendo nascido e vivido a infância no interior do Maranhão, não foram poucas as noites em que fiquei acordado na porta de casa ou de algum vizinho mais velho ouvindo as histórias mais fascinantes e intrigantes para a mente de uma criança. Homens sem cabeça – metade gente, metade bicho – que perseguiram pessoas que passassem em seus territórios; seres estranhos que moravam dentro do rio, o mesmo que olhávamos todos os dias ao colocar os pés fora de casa para brincar ou ir à igreja.

Todas as nossas experiências aguçavam um profundo interesse pelo desconhecido e pelo imaginado. Por sua vez, a necessidade de compreender a si e compreender o mundo não era apenas uma questão que instigava garotas e garotos, como eu, pois ela sempre fez parte da inquietude de todos os homens, diante de um mundo quase sempre hostil e adverso. Assim, a jornada do homem é marcada pela busca constante de razões que o façam superar o sentimento de incompletude. Nesse sentido, o pensamento mitológico surgiu como uma explicação possível diante das coisas impossíveis, pensamento que carrega a força de se acomodar diante da realidade, transferindo para o sobrenatural as questões naturais.

Nos rituais milenares praticados pelos grupos primitivos, os mitos eram contados e recitados pelos sacerdotes não apenas para que os mais jovens apreendessem acerca das origens e dos valores comuns, mas também para que os mais velhos, os guardiões do passado, tivessem a oportunidade de rememorar-los e reafirmá-los. Dessa maneira, a hierarquia de preservação e continuidade, o valor social daqueles que possuíam a autoridade da palavra, confirmada pela experiência, podia ser mantida (MATOS; SORSY, 2007).

Ao longo do tempo, no entanto, essas relações foram se tornando cada vez mais frágeis e tênues, solapadas pelo crescimento das cidades e por todo um processo de mudanças estruturais. Esse

processo tem origem antes mesmo do início da industrialização, na segunda metade do século XVIII, e continua ainda em marcha no século XXI. Se percebermos, veremos que esse processo foi minando as bases tradicionais, afrouxando os laços que interligavam as pessoas que, antes, faziam do contar e do ouvir histórias um evento social imanente às sociedades.

É nessa trajetória que a modernidade, compreendida como um período histórico, caracterizado por uma série de novas relações tecnológicas e urbanas, também representa novas maneiras de pensar a realidade, que se projetam de maneira a distinguir os homens dos seus antepassados. Aquilo que se convencionou chamar de sociedade moderna se caracteriza, portanto, por uma *ordem pós-tradicional* (GIDDENS, 2002), cujos laços familiares e tradicionais se instabilizaram, refletindo não somente sobre o comportamento do indivíduo, mas também sobre o conceber de sua identidade, inaugurando novos sentidos para ela.

O afastamento do homem das antigas tradições, para Benjamin (1994), concebeu uma nova forma de miséria: o fim da sabedoria que antes era transmitida boca em boca. . Atrelado a isso, um processo consequente alargou a desestruturação e a perda de referências: o esquecimento dos outros e também de si.

Os paradoxos da modernidade criaram relações complexas e de difíceis conciliações. Ao mesmo tempo em que as fragmentações do mundo e das relações interpessoais tendem a retirar daquele que transmite a experiência e a segurança capaz de produzir identificação com aquilo que conta, as narrativas criam tecidos de pertencimento e sentimentos de cumplicidade.

Por tudo isso, o estudo do ressurgimento dos contadores¹ de história nos centros urbanos é ainda mais significativo. As condições contextuais que lhes abrem os caminhos têm as marcas das contradições típicas da modernidade, pois acontecem em um momento em que os jovens se lançam sobre os velhos paradigmas, confrontando as antigas estruturas sociais. Tanto o desencanto como o reencantamento acontecem no mesmo *boom* cultural dos anos 1960, com a retomada da palavra nas ruas das grandes cidades europeias e também nos Estados Unidos.

Tanto Patrini (2005) como Matos (2005) concordam que a prática dos novos contadores abraça uma série de elementos pertinentes a um contexto novo e diversificado, promovido pelas novas relações sociais. Esta prática se estende muito além da palavra, que é o elemento essencial para os contadores tradicionais. Os novos contadores são identificados, sobretudo, pela sua performance.

Neste ponto, um campo extremamente vasto e sinuoso se abre. Os estudos da performance se situam em um cruzamento de diversas teorias e contextos ilimitados, em que todo fazer humano, na vida cotidiana, nas relações amorosas, nas práticas artísticas ou ritualísticas, pode ser estudado como performance. Em todos os casos, “performances existem apenas enquanto ações, interações e relações” (SCHECHNER, 2006, p. 4), simbolizadas *entre* objetos e seres.

O século XXI é, especialmente, um século performativo, em constante movimento. As pessoas vivem em performance como nunca viveram antes: sempre em fluxo, fazendo, transformando e

¹ A palavra “contar” e a derivada “contação” são muito utilizadas no sentido de calcular, enumerar e fazer estimativas numéricas. Em todo o trabalho, no entanto, a palavra “contar” significa o ato de contar ou relatar a narrativa de uma história, de uma sucessão de acontecimentos. Entretanto, “não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não tem limites precisos” (GOTLIB, 1985, p. 12).

reinventando. Por isso, situar os estudos da performance no contexto em que estou trabalhando não deixa de ser uma tarefa complexa. Menos por uma questão de inadequação ou de falta de correlação que pela abrangência que lhe é inerente.

2 TEATRO E EDUCAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Esse cenário construído na seção anterior diz respeito àquilo que fundamenta teoricamente os processos que levaram ao desaparecimento dos contadores de história, resultantes das transformações que incidiram sobre as sociedades com o advento da modernidade. Mesmo que não seja possível compreender todas as suas nuances, já que se trata de um objeto dotado de grande complexidade, sabe-se que os movimentos culturais dos anos 1960, foram determinantes para uma retomada da palavra nas ruas, repercutindo sobre o reaparecimento da narrativa nos centros urbanos.

A cena teatral, por sua vez, desde a virada do século XIX, modificou-se, entre muitos outros aspectos, pelo questionamento da relação palco-plateia. A questão se dá, sobretudo, na tentativa de se buscar uma *nova* resposta do espectador e retirá-lo de uma condição passiva e subserviente à ilusão. Dessa forma, o discurso teatral assume a liberdade de desconstrução da hegemonia da lógica dramática.

Esse deslocamento é crucial para a composição do conceito de uma arte que também é construída pelo espectador, ou seja, por “alguém que está lá para elaborar uma interpretação da obra de arte, para uma atuação que solicita sua participação criativa” (DESGRANGES, 2006, p.37). Portanto, uma relação pedagógica, dinâmica e recíproca.

Numa perspectiva avançada dos estudos pedagógicos, considero que, embora sejam temas recorrentes, e que ainda necessitam de estudos mais profundos, a performance arte e a espetacularidade também incidiram sobre as questões atinentes ao ensino da arte e do teatro, uma função que está para além da apresentação do espetáculo, pois envolve uma *vontade educacional*, coincidente com todo o desejo de transformação.

Nesse aspecto, a pedagogia do teatro² passa a assumir uma função estratégica na construção dos currículos das licenciaturas, já que, o que se pretende no processo de formação docente é que o aluno tenha a possibilidade de apreender os elementos da linguagem cênica em sua essencialidade, haja vista que o teatro dispõe de propósitos e metodologias próprios.

Na contemporaneidade, portanto, a educação e formação docente ultrapassam o mero acúmulo de informação para uma realidade que contempla todos os níveis da experiência, de modo a desvelar um conhecimento capaz de agir sobre o mundo, interpretando os novos discursos culturais propostos num cenário de grandes transformações. Segundo Santana (2006, p. 17): “O professor necessita formular experimentos estéticos com seus alunos e consigo pautados na dimensão do didático, construindo a capacidade de criar e apreciar arte como forma de entender as questões que movem a vida social no espaço da escola”.

² Termo cunhado por Bertolt Brecht para designar uma arte do espectador. Segundo Pupo (2006), se refere “a uma reflexão sobre as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos a processos de ensino/aprendizagem em teatro”.

À vista disso, é ponderoso considerar como parte da prática de ensino, a necessidade da experiência estética, fator incisivo da formação de profissionais docentes capazes não somente de saber ensinar, mas também, saber fazer. Verifica-se, portanto, a congruência entre as teatralidades contemporâneas e o saber que se pretende para a educação no século XXI.

Como consequência, posso dizer que foram as experiências vivenciadas no curso de Licenciatura em Teatro³ que me levaram a perceber, além da sala de aula, as funções pedagógicas da representação nas narrativas e nos processos de criação cênica do grupo Xama Teatro. Essa visão transcendeu as relações formais do ensino, mesmo que tenham sido gestadas a partir de um olhar de dentro da universidade.

Essa linha cronológica que tenho traçado até aqui, embora limitada, é também salutar à pesquisa desenvolvida. Ela realça a representatividade que os movimentos de renovação do teatro e a performance tiveram sobre a cena no século XX, sobretudo, a partir da segunda metade. Além disso, podemos atinar o olhar, e perceber suas reverberações sobre as práticas narrativas dos contadores de história contemporâneos decorrentes da ressignificação dos elementos da linguagem cênica, caracterizando os modos de modos de fazer.

Visando desafiar os problemas que a pesquisa suscitou, a seção seguinte propõe-se a discutir esses modos de fazer, compreendidos como procedimentos performativos, utilizados pelo grupo Xama Teatro no espetáculo *A carroça é nossa*, conforme anunciado na introdução. E, como corolário das argumentações levantadas até aqui, destaco a função da ação performática da voz, enquanto elemento essencial para o estado de presença dos contadores de história contemporâneos.

3 OS SENTIDOS ESPAÇO-TEMPORAIS

Em meio a uma multiplicidade de sons e ruídos diversos, ser capaz de responder a esses estímulos através da voz é, por si só, um privilégio que não apenas singulariza, como também pauta a própria existência humana, reverberando os sinais e as influências que nos transpassam todos os dias. Por conta disso, não se pode pensar a vida sem a comunicação e nem a linguagem sem que se reporte para a voz e a sua essencialidade.

Assim também, não podemos seguir adiante sem mencionar a importância social e cultural da voz, seu poder criativo e intrínseco à natureza humana, sua força e capacidade de socorrer os solitários e sincronicamente a sua manifestação, ao lhes dizer claramente que não estão mais sozinhos. Suas raízes, não obstante, se aprofundam sobre áreas da experiência, que pela palavra são anunciadas como lembranças.

Ora, a palavra é linguagem realizada fonicamente quando a voz se difunde no espaço, e por ela é ultrapassada, no momento em que gritos e murmúrios nos reportam ao sentido dos sons, que se explicam sem que haja palavras. Por isso, “a voz é palavra sem palavras” (ZUMTHOR, 2010, p. 12),

3 No segundo semestre de 2008 ingressei no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão, passando, a partir de 2010, a fazer parte do grupo de pesquisa Pedagogias Teatrais e Ação Cultural, coordenado por Gisele Vasconcelos e por Renata Figueiredo. Gisele Vasconcelos é graduada em Artes Cênicas e professora do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA. É doutoranda em Teatro pela USP. Renata Figueiredo é graduada em Artes Cênicas pela UFMA e mestre em Educação também pela UFMA.

preceito de alteridade, sempre nos ligando ao princípio criador, à essência de nós mesmos e à memória que nos constitui.

Além disso, a voz que emana do corpo mantém com ele sua mais intrínseca relação, mesmo que, por meio da voz, sejamos reconhecidos, muito mais que pelas representações cotidianas dos nossos gestos e olhares. Assim, a voz transcende o corpo e, fora dele, realça sua significância e compartilha de suas possibilidades expressivas.

Ao partir da premissa de que as condições históricas e culturais do mundo contemporâneo alteraram os regimes de realização da oralidade, e que o alcance da voz nos nossos dias excede a impermanência e a imprecisão característica das comunidades tradicionais, passo a destacar as singularidades específicas dessas novas poéticas, presentes no trabalho do grupo Xama Teatro.

Antes disso, é necessário reiterar, conforme já o fizemos anteriormente, que, na poética oral dos contadores de história contemporâneos, a performance é tanto o principal elemento, como o principal fator de constituição, sendo responsável por determinar a efetuação de todos os outros elementos da poética. É, por assim dizer, a ação pela qual a mensagem é apreendida simultaneamente por quem a transmite e por quem a recebe. Situa-se, portanto, em um campo subjetivo no qual se encontram o locutor, o destinatário e as circunstâncias operatórias de sua plena realização.

Haja vista que a performance é um acontecimento social marcado por componentes que emergem durante sua realização, o que me parece ter uma relevância mais profunda é, bem mais, o processo de transmissão e recepção que o resultado final do ato. Tendo isso bem firme, observo que o caráter de espaço e de tempo tanto são por ela produzidos, como influenciam em seu efetivo funcionamento.

Segundo Zumthor (2010), a performance é marcada tanto por sua temporalidade específica, quanto pela temporalidade relativa ao momento social em que ela acontece. Além disso, tendo como base o tempo do canto, o autor estabelece quatro situações fundamentais da performance para a discussão sobre as narrativas orais: a inserção do canto em um tempo convencional, em um tempo natural, em um tempo histórico ou em um tempo livre.

Certamente, seria fora de propósito analisar os inúmeros exemplos associados a cada um deles. Basta, porém, compreender as circunstâncias em que se efetuam e a influência que se desdobram sobre a performance do grupo Xama Teatro. Tomo como referência a apresentação do espetáculo *A carroça é nossa*, no povoado Santeiro, na cidade de Viana, no ano de 2013.

A temporalidade convencional desdobra-se no ritualismo tradicional das festividades sincréticas de São João e de outros santos católicos, celebrados no mês de junho naquela comunidade, tiveram um forte impacto sobre a efetivação da performance dos contadores. Na performance, um dos eixos de comunicação essencial é justamente aquele que faz com que a situação se ligue à tradição.

Essa observação parte do pressuposto da recepção do público de Santeiro ao espetáculo, que na sua essencialidade se desenvolve sobre inúmeros elementos constituintes da cultura popular, plenamente identificáveis por aquela comunidade. O boi de São João, dorso de todo o roteiro discursivo, a musicalidade, fundada nas cantigas religiosas, assim como a menção a superstições, credices e rezas, compõem um leque de referências, matrizes de um sistema de trocas entre locutores e ouvintes. As rezas, por sinal, faziam parte do roteiro de apresentações da comunidade como uma maneira

de saudar e de integrar seus próprios repertórios de oralidade àqueles proporcionados pela visita do grupo Xama Teatro.

Portanto, o que movimenta o desejo de dizer é também o desejo de encontrar ecos daquilo que é dito. Desse modo, a predisposição do público, interpelado pela voz em sua memória, articula e propicia um tempo de expectativas e de lembranças, mediatizadas tanto pelas experiências coletivas, como pelas individuais. Assim, entendo que “o tempo conota toda a performance. Esta regra diz respeito à natureza da comunicação oral, e não pode ter exceção. Na performance ritual, a conotação é tão poderosa que pode constituir por si só a significação do poema” (ZUMTHOR, 2010, p. 170).

Diante da questão tratada acima, outro importante questionamento reporta à função que o espaço exerce sobre a constituição da performance e seus efeitos sobre a temporalidade. No caso da apresentação do espetáculo em Santeiro, tanto a temporalidade quanto o espaço são mediados pelo imaginário do sagrado, haja vista que todo o ritual se desenvolveu no centro das cerimônias da comunidade, em frente à capela e no período de culto ao santo venerado. Decorre daí o encantamento poético provocado pelo espetáculo, fator *sui generis* na performance dos contadores de história em Santeiro.

Tudo isso me faz pensar que verdadeiramente certos espaços possuem uma condição especial sobre outros para a realização da performance. Diferentemente de Santeiro, a apresentação do mesmo espetáculo, no mês de julho de 2013, no Teatro Itapicuruiba, em São Luís, não dispôs desses mesmos elementos repercutindo sobre o envolvimento do público, composto basicamente por 15 (quinze) pessoas de diferentes regiões da cidade. Isso, no entanto, não significa dizer que todo espetáculo, de contadores de história ou não, tenha necessariamente que ser apresentado em “espaços consagrados”. Porém, os espaços associados a uma temporalidade específica contribuem para a performance de maneira muito significativa.

Além disso, não quero também transparecer qualquer ideia que diminua a importância da incursão dos contadores de história contemporâneos sobre as ruas e a ampliação dos espaços de atividade. Ao contrário, penso que os riscos representados por aquilo que não se configura como uma situação ideal suscitam uma tensão fecunda entre espaço e tempo, de maneira que tipos particulares de superação e de apropriação da performance vão sendo construídos.

Por fim, a performance realizada em um espaço determinado e em uma temporalidade específica é experienciada em uma relação com todo o sistema sensorial (além da audição, a visão, o tato, o olfato), entre o contador de história e o ouvinte. Em *A carroça é nossa*, essas inflexões da performance se processam: no contato do público com os elementos cênicos móveis (a carroça); na caracterização dos contadores (maquiagem e figurino); na manipulação de elementos de criação de efeitos visuais (fumaça, fogo); e na utilização de instrumentos musicais. Na narrativa da lenda *Quem tem medo de Ana Jansen*, por exemplo, um dos expectadores é desafiado a segurar uma lamparina acesa que seria para ele um sinal de maldição. No contato (toque, cheiro, visão, audição), ele é convidado ao centro da apresentação e realiza com os contadores a performance do espetáculo.

4 O CORPO E A PERFORMANCE

Os condicionamentos culturais a que estamos submetidos tendem a inclinar os nossos sentidos a se aterem muito mais ao produto final que ao processo de criação e edificação. Em uma alusão

irrisória, podemos tomar como lógica dessa constatação a pouca importância que damos à procedência dos produtos que consumimos todos os dias. Isso diz respeito não somente aos alimentos, como também aos bens materiais duráveis e, de uma maneira genérica, aos bens culturais.

No caso das performances artísticas, a inversão do pensamento coloca sobre os processos, as sequências e os fatores o interesse primário do fenômeno. Isso significa compreender em uma linguagem clara o arsenal simbólico presente na trajetória criativa do artista. E, haja vista que irão lidar com uma discursividade do corpo, as performances estão inseridas em “uma ressemantização dos valores contidos no processo da dinâmica corporal dentro da arte” (GLUSBERG, 2009. p. 57).

Ao mesmo tempo em que faz incidir sobre o corpo o questionamento de uma prática naturalista, criadora de ilusões e carente de significados, as performances também desfiem as intrínsecas relações que unem os resultados do processo ao seu produtor, aproximando o público do agora, da simultaneidade e do *mostrar fazendo*,⁴ do artista performático.

O corpo fala e a amplitude poética da sua expressividade se estende muito além do entendimento displicente que cultivamos nas nossas experiências cotidianas. O corpo *per forma* realiza e, sem intermediação, conecta e coloca em estado de presença o transmissor e o receptor.

“A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar. [...] Os movimentos do corpo são, assim, integrados a uma poética” (ZUMTHOR, 2010, p. 217).

O contador de histórias contemporâneo, que na performance apresenta seu corpo, entrega-se à visão, aos ouvidos e ao toque espectador. Aquilo que é declarado pela sua voz, também, pode de algum modo ser identificado nos seus gestos, esses movimentos ritualizados incisivos na determinação da expressividade e da presença.

No espetáculo *A carroça é nossa*, o gesto é utilizado como um recurso fundamental, minimizador das dificuldades acústicas impostas pelas apresentações nas ruas e praças. Por sua vez, esses espaços terminam por favorecer toda uma gestualidade e corporeidade em forma de danças, músicas e correrias⁵ entre o público.

A dinâmica em que música e dança se associam na composição do espetáculo entre as histórias narradas faz sobressair e clarificar os significados dos movimentos. Por conta disso, a performance requer dos atores um tipo de disponibilidade integral do corpo, diferentemente de uma postura estática.

Esses componentes representados no espetáculo *A carroça é nossa* são de extrema significância na caracterização dos contadores de história contemporâneos. Pois, diante de um novo mote de

4 “Mostrar fazendo” se refere a um dos modos de entendimento da performance citados por Schechner (2006). A ideia remete a um fluxo contínuo, permanente e em constante mudança de um rio, segundo o pensamento de Heráclito. O artista performático não se contenta em apenas mostrar; ele, na verdade, é o artista e o objeto da arte.

5 Este recurso era muito utilizado pelas companhias de *commedia dell'arte* nas apresentações feitas diante de multidões em feiras e festividades. As grandes dificuldades acústicas e visuais se davam devido à distância do público do centro do espetáculo. No espetáculo *A carroça é nossa*, essa cena se dá quando Marcelina, Sessé e Joanhina descobrem que Pedoca havia fingido que estava morto. Os atores correm entre o público, sobrem nas cadeiras, enquanto o público rir e aplaudo o acontecimento.

significados possíveis para a ação, para o processo em que ele *mostra fazendo*, ele se torna mais que um intérprete, é um performer que se lança ao trabalho de diversas desconstruções.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em todo o texto percorrido até aqui, busquei apresentar meu objeto de pesquisa, situando historicamente o processo que levou tanto ao desaparecimento, quanto ao ressurgimento do contador de história nas cidades, apresentando o grupo Xama Teatro como um grupo de contadores contemporâneo que se insere dentro desse contexto, sempre dialogando com os principais teóricos dentre as categorias essenciais para as discussões. Entretanto, como é próprio de um trabalho que não se propõe como definitivo, não acredito que as discussões serão exauridas por esta pesquisa.

Constatando, porém, que o grupo Xama Teatro se insere nessa categoria contemporânea de contadores de história, que valoriza e utiliza nas narrativas a linguagem do teatro dramático e contemporâneo, percebi também, que nas apresentações, o grupo não se exime de uma discursividade conectada com a ressignificação do corpo em seus aspectos gestuais e simbólicos.

Nesse sentido, é imprescindível reiterar a contribuição dos diversos elementos performativos para a produção de um estado de presença e identificação com o público, muito característicos no grupo Xama Teatro. Essa força expressiva assegurada pela palavra, a poética essencial dos contadores, é também construída pelo corpo do ator/performer explorado em suas múltiplas potencialidades discursivas.

Esse entendimento faz parte de um mote de argumentos levantados neste artigo e tem como finalidade principal fazer, à luz da pesquisa, o reconhecimento dos procedimentos performativos utilizados pelo referido grupo e a maneira de se estabelecer como um grupo de contadores de história. Esses procedimentos incidem diretamente sobre a relação que o Xama estabelece com o público, constituindo com ele o estado de presença cênica e a realização da performance.

Portanto, dentre os procedimentos performativos reconhecidos na pesquisa, existe aquele em que a narrativa acontece, a partir de um acervo não-verbal e essencialmente expressivo. Isso significa dizer, que no processo performativo realizado, a construção do espetáculo tem como fundamento a gestualidade, os olhares, a musicalidade e todas as potencialidades de ressemantização do corpo, conforme já mencionamos anteriormente.

Esse fundamento, evidenciado no espetáculo *A carroça é nossa*, é o que vincula os contadores de história à palavra transmitida e, também, àqueles que a recebem. Sendo assim, a transmissão e a recepção desempenham copulativamente com outros cenários operatórios, a plena realização da narrativa, e afirmam a performance como uma ação marcada muito mais por um processo que pelo resultado propriamente dito.

Sob essa perspectiva, podemos perceber a contundência que a dança e a musicalidade em cena agregam aos espetáculos desenvolvidos pelo grupo. Em *A carroça é nossa*, por exemplo, entre as narrativas, cerca de onze canções confirmam ou completam as estruturas narrativas trabalhadas nas cenas. Dessa maneira, a performance que é engendrada pelo grupo se apoia também na força expressiva do corpo.

Como tenho discutido no transcurso do trabalho, a performance em *A carroça é nossa* resulta num estado de presença cênica dos atores, identificada na recepção do público ao espetáculo e construída numa relação entre transmissor e receptor sem os quais ela não se realiza. Portanto, a interação do público com o espetáculo nas apresentações, acompanhadas por esta pesquisa, estão diretamente relacionadas à maneira como o grupo concebe e utiliza os recursos teatrais, musicais e corporais na construção da performance.

O encantamento poético do espectador sobre o qual faço referência nas seções deste trabalho, revela, sobretudo, a identificação do público a partir dos desdobramentos que o espaço e as temporalidades tem sobre a performance no espetáculo *A carroça é nossa*. Por assim dizer, a performance é construída e marcada pela disponibilidade integral do corpo, pelo ritualismo e pelo imaginário vivenciados coletivamente nas apresentações.

Por fim, entendo que o processo artístico desenvolvido pelo grupo Xama Teatro é também pedagógico e aprofunda a significância e a extensão do trabalho realizado por esse coletivo. Essa particularidade realça sobremaneira a importância da pesquisa desenvolvida até aqui, já que o contemporâneo é marcado pelo hibridismo, pela interdisciplinaridade e pela associação de diferentes modos de fazer.

Entendo ainda, que o Xama Teatro é produto desses amplos movimentos que na segunda metade do século XX e início do século XXI, fizeram emergir um amplo processo de resignificação do fazer artístico, que por sua vez, também desaguou sobre o contador de história. Nessa perspectiva, a prática dos novos contadores carrega todas as contradições e imprecisões características desses novos tempos, em que as fronteiras do teatro e do *não teatro* se diluem numa velocidade impossível de precisar.

PERFORMANCE: between bodies, spaces and voices

ABSTRACT

The work identifies and discusses the performative procedures used by the Xama Theater Group in the production of the show *The Wagon is ours*, as well as the processes that led to the disappearance and resurgence of storytellers in urban centers and their relations with the transformations in modernity. It also emphasizes the transformations in education, the role of degree programs and theater pedagogy for the development of research.

Keywords: Theater. Pedagogy of the Theater. Story teller. Performance.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocações e dialogismos**. São Paulo: Hucitec: Ed. Mandacaru, 2006.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MATOS, Gislayne Avelar; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto: emergência de uma prática oral**. São Paulo: Cortez, 2005.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Sinais de teatro-escola. **Humanidades**, Edição Especial Teatro Pós-Dramático, Brasília, n. 52, p. 109-115, nov. 2006.
- SANTANA, Arão Paranaguá de. **Os saberes escolares, a experiência estética e a questão da formação docente em artes**. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/15>>. Acesso em: 18 dez. 2013.
- SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”. In: _____. **Performance studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

MINIBIOGRAFIA

Arão N. Paranaguá de Santana

Licenciado em Desenho e Plástica (UnB - 1979), mestre em Educação (UnB - 1983); doutor em Artes (USP -2000). Professor aposentado da Universidade Federal do Maranhão desde 1992. Lidera o grupo de pesquisa Pedagogias do Teatro e Ação Cultural, atua na Licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade.

Alysson Ericeira Sousa

Mestre em Cultura e Sociedade (UFMA – 2014). Especialista em Língua e Literatura (UFMA, 2009), Licenciado em História (UEMA – 2003) e graduando em Teatro (UFMA). É professor da rede pública Municipal e Estadual no Maranhão. Membro do Grupo de Pesquisa Pedagogias do Teatro e Ação Cultural (UFMA), há sete anos desenvolve pesquisas sobre narrativa, memória, teatro e performance. Também é ator e diretor da Cia Artífice-Mor de Teatro.