



Teatro gestual narrativo

Nara Keiserman

Minha proposta, neste artigo, é refletir sobre questões trazidas pelas experiências mais recentes e produtivas efetivadas no contexto da pesquisa institucional “Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual”, que venho desenvolvendo na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

O “grosso” do trabalho se dá em sala de ensaio, constituída como laboratório de investigação teatral, e as indagações reflexivas vão se processando ali mesmo, no diálogo com os alunos/atores: bolsistas, monitores e/ou colaboradores. Deste modo, a escrita vem como um modo de solidificar a fluência do pensamento processado nos atos de fala e de movimento através dos quais nos comunicamos.

Tenho trabalhado tendo como focos principais de investigação: a utilização de material textual não dramático; o treinamento do ator para uma cena em que a gestualidade é o suporte principal para a fala ali elaborada e a consecução desta própria cena. Os princípios que norteiam a investigação podem ser resumidos em algumas recusas, tais como:

- a idéia de reprodução do real;
- a necessidade imperiosa da fabulação;
- a hierarquia no uso dos recursos teatrais;
- a ligação intrínseca entre textualidades verbal e gestual.

Essas recusas apontam para ações afirmativas, como o uso de uma linguagem fragmentada em que o enredo pode ser apenas sugerido ou mesmo inexistente; a possibilidade da música, por exemplo, e não o texto ser o ponto de partida para o estabelecimento do evento teatral; o investimento nas duas camadas de textualidades tidas como empreendimentos independentes para a comunicação com o espectador, o que possibilita a criação de diversos tipos de espaçamentos entre elas.

Fazendo um levantamento do que foi trabalhado desde 1998, é visível a preferência por uma abordagem temática de algum modo biográfica. Quando a pesquisa “Ator rapsodo” esteve vinculada à do Prof. Dr. Luiz Arthur Nunes, “Teatro Rapsódico: uma investigação de novas formas de interação entre os discursos da épica teatral e da épica literária – a crônica po-

Nara Keiserman é atriz, diretora e professora da Unirio.

pular e memorialista de Nelson Rodrigues”, foram produzidos três espetáculos: *O Correio Sentimental de Nelson Rodrigues*, *A Prosa do Nelson* e *Um Menino de Paixões de Ópera*. Após a desvinculação entre as duas, montei, entre outros, *Baladas de Oscar Wilde*, *Ionesco!* e *(eu) Caio*. Chama atenção a insistência em se ter nos títulos dos trabalhos os nomes de seus autores – com exceção de *Um Menino de Paixões de Ópera*, frase de uma das crônicas autobiográficas de Nelson Rodrigues escrita em alusão a si próprio. É um sintoma do caráter pessoalizado do trabalho, notadamente em *(eu) Caio*, espetáculo performático em que é dado aos atores um espaço para a sua manifestação mais singular, pelo relato de experiências próprias, pela interferência improvisacional na própria estrutura do espetáculo durante a apresentação, e ainda outros. Nas três primeiras montagens estive como pesquisadora e atriz, e nas três últimas, como pesquisadora e diretora.

Específico, a seguir, as experiências mais recentes que ainda me tocam, principalmente por motivarem novas buscas, pela possibilidade plasmada no encaminhamento de questões, mais do que por eventuais resultados artísticos acabados. De fato, depois de *(eu) Caio* os trabalhos têm apontado caminhos performáticos não identificados com uma forma que viabilize, por exemplo, cumprir temporadas em teatros comerciais, como foi o caso dos trabalhos anteriores. A exceção foi *História de Amor*, conto de Heiner Müller, apresentado em temporadas curtas em duas unidades do SESC-RJ e no Espaço Rogério Cardoso, da Casa de Cultura Laura Alvim – todos reconhecidos como “alternativos”, ou “não-comerciais”.

1) Partii para o trabalho sobre as cartas trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oitica, entre 1964-74, mobilizada por dois aspectos: o resultado em fisicalidade expressiva dos alunos ato-

res na realização de propostas de exercícios sensoriais, conteúdo programático da disciplina de Expressão Corporal I, e ainda a curiosidade intelectual em relação aos procedimentos de cena capazes de suportar essa literatura epistolar em que o cerne está na exposição das sensorialidades pessoais e estéticas dos dois missivistas.¹

As perguntas que me coloquei foram em relação a:

– Possibilidade dialógica do texto. Em experiências anteriores, principalmente na encenação de “Baladas de Oscar Wilde” (2001), cujo ponto de partida literário foi um texto escrito por Gide em homenagem ao amigo Wilde, pude verificar o quanto a troca mais ou menos constante de emissor e de intencionalidade dramática proporciona um sentido dialógico. Mas ali se tratava de um único sujeito. Nas Cartas são dois; há lapsos de tempo entre pergunta e resposta; há perguntas não respondidas; há escritos que não esperam ou pressupõem uma resposta.

– Como se dá a apropriação, pelo ator, do sujeito narrador. Em “Baladas de Oscar Wilde” está claramente não assumida a identidade narrativa entre ator e personagem, a partir do momento em que a encenação é iniciada por uma voz feminina em *off* que diz: “Eu, Oscar Wilde...”. Os atores trabalharam com uma atitude possibilitada por um subtexto traduzido em termos de “ele disse”. Esta mesma atitude foi experimentada em textos dramatúrgicos de Ionesco, na encenação de *Ionesco!* (2003) e também em *(eu) Caio* (2006).

– Com que gestos o ator manifesta sua corporeidade ao enunciar um texto cujo autor, no momento da sua elaboração está no ato da escrita. Essa é a questão motivadora e marca principal da pesquisa: tratamos enfaticamente dos procedimentos gestuais, que são a sustentação da fisicalidade/presença do ator no palco.

¹ Esse trabalho foi realizado com os alunos Bolsistas de Iniciação Científica Isabel Chavarri Correa e Castro e Alexandre Rudáh.



– Como acionar os canais sensoriais dos atores através das Cartas, pelas idéias, palavras, imagens ali contidas. Em outras palavras: como (por que caminhos) a sensorialidade manifesta de Clark e de Oiticica reverbera na sensorialidade dos atores pesquisadores, tornando possível a sua manifestação através de uma gestualidade elaborada como partitura cênica performática.

Os eventos teatrais produzidos pelos atores pesquisadores proporcionaram uma visão da atuação rapsódica desvinculada do relato de acontecimentos. A Pesquisa vinha (e vem) trabalhando tendo como referência o épico teatral, e nele mantendo algumas das conexões e princípios trazidos pelo teatro brechtiano, como a utilização de graus de distanciamento, a atitude de personagem narrador, a elaboração de subtexto sob a forma de comentário e ainda outros.

As respostas corporais e textuais dadas pelos bolsistas pesquisadores à metodologia empregada apontaram para resultados performáticos não esperados e bastante distintos do já experimentado. Ao pedido de “narrar o resultado do exercício realizado” logo após a sua execução, o que os atores traziam não era a descrição dos movimentos, sua espacialidade, uso do tempo etc., mas, sim, e principalmente, os processos internos de elaboração dos movimentos. E também nenhum deles jamais disse “este movimento ou sensação me fez lembrar uma vez que...”, o que indica que a memória ativada não está conectada com experiências vividas anteriormente — mas se trata, isto sim, de uma memória do presente. É como se, ao despertar os sentidos através do caráter revelatório do pensamento estético e afetivo de Clark e Oiticica, desperta-se também a memória do instante vivido em cena, desnudando assim os processos internos do ator no momento mesmo da atuação, acentuando fortemente a performatização da cena improvisada.

É possível arriscar algumas respostas para as questões postas inicialmente.

A apropriação pelos atores dos sujeitos narradores, os missivistas Lygia Clark e Hélio Oiticica, não foi colocada em nenhum momento como uma problematização. Os atores pesquisadores assumiram o “eu” por um viés que se pode denominar de coletivo, no sentido de sua representação não personificada. Sem cuidado com o gênero, ator e atriz falando indistintamente em nome de Hélio ou Lygia, o que se vê (e ouve) é uma Lygia entre várias possíveis, estando estas também ali presentificadas. É muito claramente a Lygia como Isabel Chavarri, a pesquisadora, a percebe naquele momento do exercício teatral, sem obrigação de manter uma coerência com o modo como ela a apresenta no momento seguinte e de tal modo que esta presença corporal não é de forma alguma impositiva.

Sobre a questão da gestualidade que acompanha um texto epistolar. O não compromisso com a representação, princípio preestabelecido, fez com que em momento algum os atores pesquisadores fossem tentados a executar qualquer ação de caráter ilustrativo. Sua criação tratou de transformar em ação teatral os princípios estéticos em que Clark e Oiticica fundaram suas próprias obras.

Isabel narra sua vivência: “O bolsista Alexandre Rudáh utilizou um trecho de uma Carta de Lygia Clark, em que ela fala de seu cansaço, da imagem que tem de seus pés como patas de elefante, para lavar os meus pés numa bacia com água e perfume. Seus gestos eram extremamente delicados, cuidadosos, carinhosos, me trazendo uma sensação de leveza e fluidez. Ao mesmo tempo, o sentido do olfato é despertado pela fragrância de mato do sabonete utilizado, levando a mente para um estado de alerta apesar do corpo relaxado.”² Na realização da

² Isabel Chavarri. Subprojeto “O ator rapsodo: a narrativa cênica de caráter performático e improvisacional”. Relatório final, 2006.

performance, que se chamou *Nós somos os propositores*, Rudáh lavava os pés de um dos espectadores/participantes. Diz Rudáh: “É impossível discorrer, através das palavras, sobre toda a subjetividade de uma experiência onde não existem regras. *Nós Somos os Propositores* apresenta este perfil. Dentre as muitas manifestações verbais que surgiram durante a primeira apresentação, houve uma que muito me chamou a atenção, pois através dela posso descrever a que ponto os participantes chegaram. Um plástico preto com um furo no meio foi colocado por cima de mim, este buraco fazia com que minha barriga ficasse exposta e sobre ela os participantes colocaram diversos alimentos, que foram devorados como se fossem meus órgãos. Alguém lambuzou todo o meu rosto com bolo de chocolate e disse: “Sempre desejei fazer isto!”. Os participantes entraram no nosso espaço cênico e lá permaneceram, literalmente. Eles estavam no mesmo lugar e nível que o nosso e por isso a comunicação se fez tão clara. As pessoas saíram da apresentação com os sentidos dilaceradamente abertos e tocados pela liberdade e amor vivenciados por Lygia e Hélio, por nós comunicados.”³

2) Da experiência com a encenação de “História de amor”, dois aspectos ainda me fermentam o pensamento: a metodologia do trabalho e a valorização incondicional da poética do corpo, pela fricção constante entre cada ator e seu personagem e entre os atores, pela via do personagem ou não, concretizada no investimento criador para a desarticulação aparente entre texto e movimento.

O trabalho desenvolveu-se em duas etapas. Na primeira, os atores pesquisadores Karen Coelho e Yuri Leite reuniam-se três vezes por semana, elaborando movimentos que traduzissem as imagens suscitadas pelo texto, dividido entre eles sem critério aparente, e utilizando o

vocabulário de movimento trabalhado nas disciplinas de Expressão Corporal, já cursadas. Ao mostrarem a sua criação, meu trabalho se dava no sentido de compreender o seu entendimento e opiniões sobre o texto, e indicar modos de, através das imagens corporais apresentadas, tornar essa relação mais concreta – não necessariamente mais clara. Meus comentários avaliativos tinham como objetivo indicar aos atores caminhos para a escolha e aprimoramento dos movimentos que pudessem servir efetivamente às imagens desejadas.

Na segunda etapa, o trabalho passou a ser feito em encontros diários de cerca de três horas de duração e se organizavam em laboratórios improvisacionais. Procedemos da seguinte maneira: o texto foi decorado por inteiro pelos dois atores. Estes faziam o aquecimento psicofísico de sua preferência e prosseguiam com jogos corporais, em que trabalhavam principalmente sobre as idéias de impulso, equilíbrio/desequilíbrio, peso/contrapeso, apoios e quedas. Qualquer movimento realizado deveria exigir o envolvimento dos dois parceiros. Quando se consideravam instalados, preenchidos internamente pelas circunstâncias do conto, iniciavam a emissão do texto, sem qualquer preocupação cronológica, o texto de um não precisava ser a frase seguinte àquela recém emitida. No prosseguimento do trabalho, dividi o conto em blocos de acontecimentos, aos quais dei títulos que anunciavam esse acontecimento (isso foi usado no resultado final). Então, iniciado um desses blocos, os atores deveriam trabalhar nele por inteiro, só passando para outro – qualquer – após a sua realização completa. Nesta etapa, minha função era exercer um olhar capaz de detectar as inúmeras conotações imagéticas que iam se desdobrando e atualizando, em gestualidade e modos de emissão do texto verbal. É importante salientar a participação preciosa do

³ Alexandre Rudáh. Subprojeto “O ator rapsodo: a sensorialidade como princípio para a prática narrativa”. Relatório final, 2006.



aluno colaborador Pablo Aguiar, que atuou como assistente com a função de anotar todos os movimentos criados.

Ao final de cada sessão de trabalho, liam-se as anotações de modo que eu podia apontar concretamente os “melhores” momentos. O critério para isso estava conectado à sofisticação e grau de dificuldade dos movimentos, e ainda aos paroxismos desejados entre as textualidades exercidas e a construção espacializada dos comentários internos do ator. Algumas sessões de trabalho foram gravadas e assistir a gravação auxiliava os atores a compreender melhor alguns aspectos que minha avaliação apontava.

Depois de cerca de dois meses, lemos todo o caderno do Pablo, anotando para cada pequeno fragmento quais os movimentos e intencionalidades dramáticas pareciam os mais interessantes. Na construção final, foi respeitada a espacialidade determinada pela improvisação, ou seja, os atores simplesmente se encaminhavam para o lugar no espaço em que tal momento acontecia.

Estabelecidas as escolhas, passamos a ensaiar “normalmente”. Entraram os figurinos, o cenário, a trilha sonora e a iluminação, e o trabalho foi apresentado.

É interessante observar como o fato dos atores pesquisadores atuarem usando os pronomes na terceira pessoa e os verbos no tempo pretérito, mantêm sua atuação presentificada e com forte carga afetiva.

3) De agosto de 2006 a julho de 2007, quando tive como bolsistas de Iniciação Científica as alunas atrizes Andréa Cabral de Almeida Santiago, Karen Coelho e Natali Malena Trinkle de Oliveira, ocupei-me das questões trazidas pelo confronto entre os atores (sua corporeidade, experiência pessoal, desejos artísticos etc.) e a literatura transgressora selecionada para este embate. Partimos do livro “Geração 90: os transgressores”, organizado por Nelson de Oliveira, que selecionou autores alinhados com algum viés da transgressividade literária. Partindo daí para a pesquisa da nova literatura brasileira, principalmente através dos blogs destes autores,

tivemos contato com uma verdadeira rede de conexões que se concretizam através de (des) afinidades aparentes ou disfarçadas. De passagem por um gesto, frase ou performance, muitos deles ganharam vida no corpo dos pesquisadores. Outros ficaram em nossos ouvidos e mentes – o que não é de menor importância. Citando: Andréa Del Fuego, Carola Saavedra, Daniel Pellizzari, Índigo, Ivana Arruda Leite, Joca Reiners Terron, Marcelo Mirisola, Luci Collin, Santiago Nazarian e Tatiana Salem Levi.

Para uma literatura avessa aos cânones literários, almejamos uma cena ou corpo também transgressor. A questão que nos move (literalmente) é esta: o que é um corpo transgressor ou como se chega a um estado de percepções alteradas, o que pode ser traduzido por um estado de ultrapercepção. Como?

A metodologia utilizada está calcada no convencional: aquecimento, jogos, pequenas encenações – com ou sem música. Fomos buscar na própria narratividade – objeto principal da pesquisa – a chave que possibilite o transporte do conhecido para o desconhecido, da simples figuração para o desfigurado.

Nada de excepcional ou de novo na pedagogia do teatro: trabalhamos com movimentos que os atores selecionam para se por em situação de trabalho (fico tentada a dizer “de risco”), evoluindo para a pesquisa de movimentos de locomoção (arrastar-se, engatinhar, correr, andar e saltar), seguidos da experiência com os Estados, Impulsos e Ações Básicas de Laban, para chegar à apresentação de uma performance preparada com antecedência. Todas estas etapas são acompanhadas por uma fala narrativa conectada com: aquilo que o ator faz, aquilo que o outro ator faz, aquilo que o ator imagina que possa fazer e aquilo que o ator imagina que o outro possa fazer. São, no mínimo, duas camadas de ação, verbal e gestual, ininterruptas. Digo no mínimo, porque a ação mais interna, que alguns chamam de “estado profundo”, está subjacente a tudo isso, acrescida das diversas camadas de entendimento daquele que vê/ouve: o outro ator e o espectador. O acontecimento

cênico que se processa nesta modalidade de atuação rapsódica acaba por fazer re-significar cada movimento, criando diversas camadas de acontecimento teatral. Essa ampliação nos aproximou de modo satisfatório, mas não completo, de uma atuação gestual narrativa não canônica. O encaminhamento da pesquisa persegue este estatuto.

Exemplos de experiências realizadas pelos bolsistas pesquisadores, em seqüência, numa mesma sessão de trabalho do laboratório improvisacional:

- 1) Aquecer-se, deixando-se soar com os sons do corpo-em-movimento.
- 2) Contar mentalmente uma história previamente selecionada e movimentar-se de acordo com ela.
- 3) Contar verbalmente a sua história para os outros. Cada um, enquanto ouve, realiza os movimentos pertinentes à sua própria história, ao mesmo tempo em que se permite associar a história que ouve, à outra de sua invenção.
- 4) Contar a história que associou, com movimentos improvisados e de caráter estilizado.

Essa experiência esclarece para os pesquisadores as diversas camadas de textualidade verbal e gestual possíveis, e ainda uma espécie muito precisa de atuação polissêmica.

É interessante observar como questões que em etapas anteriores da pesquisa se mostravam mobilizadoras, aqui, no contato com tal material literário, sequer foram mencionadas: as possibilidades dialógicas dos textos e a apropriação, pelo ator, do sujeito narrador são exemplos. No entanto, permanecem no foco investigativo: o processo interno que permite que a performance seja um ato de desnudamento do ator e ainda a qualidade gestual deste ato, sempre ar-

ticulado, por diversos tipos de cruzamento, com o texto verbal.

4) Em 2007-2008, a Pesquisa tomou um rumo inédito em sua trajetória. Pela primeira vez, ao invés de ser a responsável por selecionar ou pelo menos apontar o material literário que acompanha a pesquisa de procedimentos gestuais, desta vez foi uma dupla de alunos que tomou a iniciativa de propor a teatralização de textos que os impelia – que é mais do que motivar – para a cena. O trabalho nasceu em sala de aula, na disciplina de Expressão Corporal III, proposto pelos alunos Carlos Bueno da Silva (Caíto) e Mariana Mordente. Para a avaliação bimestral, Caíto e Mariana mostraram uma cena bastante elaborada em gestos e estrutura, utilizando depoimentos de pessoas que viveram a Guerra do Iraque: um soldado americano e uma menina iraquiana⁴. A qualidade da apresentação fez com que eu pedisse que desenvolvessem a cena para o trabalho final. Mais uma vez, estavam ali presentes a qualidade de suas performances e a marca nítida do seu interesse e dedicação pelo exposto, como tema e como construção cênica elaborada. Adepta do sim, resolvi dar continuidade ao trabalho no contexto da Pesquisa, com a seguinte metodologia: eles trabalhavam sozinhos e me traziam o resultado, que analisado, discutido e problematizado voltava para novas construções, que me seriam expostas alguns dias depois. E assim até chegarmos a uma espécie de modelo bastante animador por, entre outras coisas, apontar para várias questões, algumas já discutidas anteriormente, como:

1. Onde está a política propriamente? Na temática (a guerra do Iraque)? Nos objetivos em relação ao espectador?
2. Que guerra é essa, ou melhor, porque falar dessa guerra, quando temos a nossa, que é co-

⁴ Esses textos foram usados por Caíto primeiramente na disciplina de Fundamentos da Expressão e Comunicação Teatro, quando ministrada pelo Prof. Dr. Walder Virgulino de Souza.



tidiana e assombrosa? Acreditamos como Brecht que o distanciamento espacial favorece a visão crítica?

3. A crueza de documentos pode “facilitar” o distanciamento, o posicionamento crítico?

4. O que se quer, ou espera, exatamente do espectador? É para chorar quando a menina conta sobre a perda do irmãozinho?

5. Como o ator pode se trabalhar para ele próprio definir sua relação pessoal com aquilo que fala ou sobre o que fala? Mariana se comovia com a história da menina? Caíto tinha simpatia pelo soldado?

6. Como é isso de se apropriar do texto de um outro que é real, mas não sou eu? Como dar

um depoimento na primeira pessoa, sendo que essa pessoa é um outro – que tem uma existência real e não ficcional? Quais os limites entre o real e o ficcional no teatro?

7. O que isso tudo tem a ver com o teatro que se faz hoje no Brasil?

8. O que isso tem a ver com a Pesquisa que tem na fisicalidade a sua aposta maior?

9. A personalidade dos depoimentos garante uma poesia da cena?

A busca por respostas a essas questões norteará os próximos passos da Pesquisa, que persegue um estatuto identificado com um teatro gestual narrativo não canônico.

Referências bibliográficas

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. “Teatro pós-dramático e teatro político”. *Sala Preta*, 3, 2003, p. 9-19.

_____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LLOSA, Mario Vargas. *Diário de Irak*. Buenos Aires: Aguilar, 2003.

NUNES, Luiz Arthur. “Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral”. *Percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, DTT/PPGT, Ano 8, N. 9, 2000, p. 39-51.

OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

SEIERSTAD, Asne. *101 dias em Bagdá*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RESUMO: o texto apresenta o resultado das experiências realizadas com o intuito de investigar procedimentos de constituição gestual do ator rapsodo. O principal foco da pesquisa, desenvolvida em sala de aula, é o treinamento do ator para a criação de uma cena em que a gestualidade funcione como principal suporte. Para a consecução desse objetivo opta-se pela construção de enredos fragmentados, pela música como ponto de partida para o evento teatral e, especialmente, pelo investimento em procedimentos performáticos, com conotação autobiográfica, capazes de gerar uma atuação rapsódica desvinculada do relato de acontecimentos.

PALAVRAS-CHAVE: teatro gestual, narratividade, atuação rapsódica, treinamento do ator.