

TEATRO GESTUAL NARRATIVO

Nara Keiserman

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Processos formativos do ator, teatro narrativo, gestualidade.

Essa comunicação dá conta dos dois últimos anos do meu trabalho na pesquisa institucional “Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual”, e está dividida em tópicos relativos ao modo como têm se processado as investigações.

1) De agosto de 2006 a julho de 2007, quando tive como bolsistas de Iniciação Científica as alunas Andréa Santiago, Karen Coelho e Natali Malena de Oliveira, ocupei-me das questões trazidas pelo confronto entre os atores 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, e 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 traduzidos 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 des-conhecido, da simples figuração para o des-figurado.

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, 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.

Exemplo 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-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.

Esta 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 dialógica 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 articulado, por algum tipo de cruzamento, com o texto verbal.

2) Em 2007-2008, a Pesquisa tomou um rumo inédito em sua trajetória. Pela primeira vez, ao invés de ser a orientadora responsável por selecionar ou pelo menos apontar o material literário que serve de base para 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 iraquiana¹. A qualidade da apresentação fez com que eu pedisse que desenvolvessem a cena para o trabalho final. Mais uma vez, os dois encantaram a todos com a qualidade de suas performances e a marca nítida do seu interesse e dedicação pelo ali exposto, como tema e como construção cênica elaborada. Adepta do sim, resolvemos continuar o 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, as quais me seriam expostas alguns dias depois. E assim até chegarmos a uma espécie de modelo que foi apresentado na Oitava Mostra Prática da Escola de Teatro. O resultado a que chegamos até ali foi 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 cotidiana e assombrosa? Acreditamos como Brecht que o distanciamento espacial favorece a visão crítica?
3. O que se quer, ou espera, exatamente do espectador? É para chorar quando a menina conta sobre a perda do irmãozinho?

¹ Estes textos foram usados por Caíto primeiramente na disciplina de Fundamentos da Expressão e Comunicação Teatro, quando ministrada pelo Prof. Dr. Walder Virgulino de Souza.

4. 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?
5. 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?
6. O que isso tudo tem a ver com o teatro que se faz hoje no Brasil?
7. O que isso tem a ver com a Pesquisa que tem na fisicalidade a sua aposta maior?
8. A personalidade dos depoimentos garante uma poesia da cena?
9. A crueza de documentos pode “facilitar” o distanciamento, o posicionamento crítico?

Estas questões mobilizadoras nortearão os próximos passos da investigação.

3) A atual formatação da Pesquisa, em que deixei de lado a investigação de um ponto de vista atorial, como quando esta era vinculada a Pesquisa do Prof. Luiz Arthur Nunes, veio se mostrar insuficiente para o exercício de minhas possibilidades. A sensação é a de que, em pouco tempo, terão se esgotado os exemplos que posso oferecer aos alunos, a partir de minha própria experimentação/vivência como atriz de um teatro gestual narrativo. É neste sentido que retomo meu trabalho atorial, em contexto investigativo, tendo como referência textos literários que venho há anos juntando numa pasta afetiva de “prediletos”.

Esse exercício, a princípio monológico, é inédito para mim. Estou habituada a trabalhar com ênfase no coletivo ou, pelo menos, a partilhar com muitas pessoas o processo/acontecimento teatral. Chegar à sala de trabalho e saber que não devo esperar por mais ninguém é ao mesmo tempo deslumbrante e assustador. Assusta-me um certo silêncio – não preciso verbalizar as propostas. Deslumbra-me o universo amplo, muito amplo que se abre.

Neste momento do processo, estou cercada por questões e por diretrizes, sintetizadas em:

- 1) A minha necessidade de um ponto de partida textual, quando a música me move, comove tanto ou mais que as histórias, as palavras.
- 2) O investimento/atração pelo narrativo. Almejo chegar a um jogo de sobreposição narrativa em que tudo se narra, ao ponto de “que gestos utilizo quando exerço a ação de descrever meus gestos?”

4) Trabalhei em 2008.2 com um monitor, Daniel Leuback, com quem tenho discutido as questões da sensorialidade. Estamos nos encaminhando para uma pesquisa que envolve imagens corporais proporcionadoras de sensações olfativas.

Todos esses encaminhamentos investigativos se entrelaçam num único ponto de comunhão: a busca por um teatro gestual narrativo, não canônico, transgressor.

Referência bibliográfica:

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

