

CURI, Alice Stefânia. Dramaturgias atoriais em *MalvaRosa*. Brasília: Universidade de Brasília; Professora Adjunta. Atriz, Diretora, Pesquisadora.

RESUMO

Em 2010, a professora Alice Stefânia ministrou a disciplina *Interpretação e Montagem*, no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Após apresentar aos estudantes a obra do autor, diretor e ator Newton Moreno, o grupo optou por trabalhar *Agreste (MalvaRosa)*. O espetáculo é fruto de processo colaborativo e de construção de dramaturgias corporais orientadas por procedimentos do teatro físico, dança-teatro, *viewpoints*, construção de partitura e matrizes gestuais etc. Além dessas estratégias, as dimensões dramática, poética e épica do texto foram valorizadas através de trânsito atorial entre o narrativo e o ficcional, a musicalidade da/na cena e a concepção cenográfica movediça e geradora de imagens (por meio de intervenção coreográfica e manipulação de objetos pelos atores).

Palavras-chave: *MalvaRosa*. Corpo. Dramaturgias de Ator.

ABSTRACT

Professor Alice Stefânia taught the discipline *Interpretação e Montagem* (Interpretation and Mounting), at the Department of Scenic Arts – University of Brasília, Brazil in 2010. After presenting the play *MalvaRosa* by author, director and actor Newton Moreno to the group of students, the group chose to work with *Agreste (MalvaRosa)*. The show is the result of a collaborative process of constructing body dramaturgies oriented by procedures of the physical theater, theater-dance, viewpoints, construction of music scores and gestural matrices, among others. Besides those strategies, the dramatic, poetic and epic dimensions of the text were valued through the acting transit between the narrative and the fictional, the musicality of the scene and the sinking scenic conception that generates images (through the choreographic intervention and manipulation of objects).

Keywords: *MalvaRosa*, Body, Actors' Dramaturgies.

Dramaturgias atoriais em *MalvaRosa*

Por Alice Stefânia Curi¹

Em 2010, ministrei a disciplina *Interpretação e Montagem*, no Departamento de Artes Cênicas da UnB. A ementa desta disciplina sinaliza: “Discurso e pesquisa: consolidação das diferentes experiências desenvolvidas ao longo do curso, no contexto de uma montagem cênica, experimentando conceitos e fundamentos de técnicas de interpretação sistematizados a partir da segunda metade do século XX”², e o programa indica: “Utilizando um texto da dramaturgia mundial ou outros processos de criação em

¹ Alguns trechos do texto contaram com a colaboração das ex-alunas Cleide Mendes, Rita Cruz e Ramayana Régis – atrizes de *MalvaRosa*.

² Projeto Político Pedagógico do curso de Interpretação Teatral da Universidade de Brasília.

coletivo, realizar uma montagem em que se privilegie o trabalho das atrizes e atores”³. A partir desta orientação, elegi a leitura da obra de um dramaturgo brasileiro contemporâneo e exponencial como primeira provocação para o processo.

Apresentei aos alunos a obra do autor, diretor e ator Newton Moreno. Pernambucano nascido no Recife, Newton vive em São Paulo desde 1990 e passou a despontar no âmbito da escrita teatral a partir de 2000. Além de dramaturgo, o artista atua como ator e diretor no grupo “Os fofos encenam”. Sua obra apresenta influências da cultura popular, herança de sua origem nordestina, e frequentemente articula temas de impacto em torno de gênero e homoerotismo⁴.

Após leitura de grande parte da obra de Moreno, os oito alunos de Interpretação e Montagem optaram por encenar *Agreste (MalvaRosa)*. Trata-se de sua peça de maior repercussão, que em 2004 ganhou grande visibilidade graças à direção consistente do pesquisador e professor da Unicamp Márcio Aurélio. Com a montagem (à qual nenhum de nós — professora e alunos — havia, até então, assistido), o texto ganha os prêmios Shell de Teatro e da Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA).

O texto pode ser descrito como um poema trágico que flui por gêneros como o drama, a comédia e o épico e carrega consigo uma infinidade de signos e ritos regionais nordestinos. Em meio à mítica aridez sertaneja, dois corações florescem divididos por uma cerca. Amor, ignorância, preconceito e fé são alguns dos afetos que movem esta trama de Newton Moreno, a qual tem inspiração em fatos reais de conhecimento do autor. Seguindo a vocação de tensões do texto, em nossa montagem de *MalvaRosa* (grafia eleita pelo grupo como nome do espetáculo) dor e alegria, fé e desconsolo, choro e riso se tensionam, num jogo de contrastes e ambivalências que potencializam o impacto da peça.

Com o texto eleito pela turma, tratei de buscar procedimentos atoriais e princípios que me parecessem adequados ao processo criativo. Em virtude da singularidade narrativa da obra, uma das primeiras referências a apoiarem nossa construção foi a noção de ator-rapsodo, de Nara Keiserman, atriz, professora e pesquisadora da Unirio (conferir artigos consultados, disponíveis na *web*, nas referências). Esta noção, além de favorecer a articulação entre as dimensões dramática e narrativa do texto escolhido, reafirmou a necessidade já intuída anteriormente de um processo — e uma cena — calcados também na construção de dramaturgias corporais (gestualidade, ações físicas, corporeidades-estados etc.).

Como estratégia para fazer emergir material corporal dos atores e ainda adensar o caráter poético da obra, trouxe diferentes procedimentos ligados à

³ *Idem*.

⁴ Dados coletados em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=5927>.

construção de corporeidades, especialmente em sua potência metafórica. Para isso realizamos previamente um estudo de texto para além de sua estrutura dramática e suas ideias mais evidentes. Houve uma coleta dos sentidos emergentes da obra, em suas dimensões semântica, estética, afetiva, energética, ética... Aliado a isso nomeamos suas “unidades” com títulos sugestivos, imagéticos, provocativos, nunca explicativos.

Após essa cartografia de sentidos, trouxe nova provocação aos estudantes: cada um deveria criar uma intervenção pedagógico-criativa. Esta consistia em — cientes da ambiência e natureza dramática da obra escolhida — pensar, propor/conduzir e refletir uma experiência criativa ao restante da turma. Aqui tivemos propostas como leitura do texto com estímulos de sabores e odores diversos, narração da história com apoio de objetos, execução do texto sofrendo intervenções físicas táteis e imaginárias, criação de corporeidades a partir de imagens (fotos e pinturas) selecionadas, princípios de trabalho com ênfase no desempenho coletivo de atores (coro) etc.

Ao longo desse período de proposição por parte dos alunos-atores recomendei a eles — e também adotei — uma estratégia de coleta e registro do material que nos parecesse adequado (corporeidades, timbres, gestos, ações, imagens etc.). Vale destacar, sobre esta etapa, que cada estudante me entregou primeiramente um plano de aula — a partir do qual pude tomar conhecimento, fazer sugestões e apoiar a condução do trabalho — e posteriormente um trabalho mais completo em que a proposta era articulada a teatrólogos, técnicas, e referências pertinentes ao nosso processo e à proposição em questão. Nesse trabalho escrito também foi pedida uma autoanálise da aplicação e dos resultados da proposta.

Como motor desse trabalho estava o intuito de fortalecer o caráter de atores-pesquisadores e propositores: incentivar a criação/condução de uma intervenção apropriada a dado contexto criativo. E ainda a aposta na construção de dramaturgias atorais que, ao lado do texto, pudessem dar consistência à obra. Para que isso se configurasse, insisti na atenção dos alunos sobre a produção, seleção, coleta, registro, retomada e articulação do material expressivo produzido.

Após esta etapa — que se concluiu com nova intervenção de minha parte, orientando processos de criação corporal ligados a gênero e ao imaginário e ambiências nordestinas — partimos para uma etapa de improvisação com o texto. Para essa fazer do trabalho cada aluno decorou a primeira metade do texto (predominantemente narrativa) na íntegra.

Como subsídios para esta etapa foram trazidos princípios técnicos do *Viewpoints*. Após algumas sessões de treino, passamos a improvisar com o texto (sem definição prévia de blocos de falas por atores). Ao longo dos improvisos, elementos expressivos coletados na etapa anterior do processo foram sendo trazidos e redimensionados no confronto com o texto e com princípios dos *Viewpoints*. Outros elementos já experimentados, selecionados por mim e eventualmente não trazidos pelos atores foram sendo introduzidos

na forma de “tarefas” que eu solicitava. A título de exemplo: no decorrer do primeiro bloco do texto intitulado por nós “Flor”, os atores deveriam em algum momento (não determinado previamente) congelar e iniciar uma respiração ofegante, ou congelar e ter uma quebra com um som, ou cantar uma canção, ou entrarem em uma câmera lenta até irem todos para a corporeidade que denominamos “seca” — cada um tinha sua matriz “seca” —, ou se contaminarem todos pela mesma corporeidade do ator que falasse determinado trecho do texto, e assim por diante, ao longo de cerca de dez encontros de improvisos.

O momento seguinte foi o da inserção dos elementos cenográficos, e novas improvisações, que os incluíssem. Caixotes de madeira (do tipo de feira), redes, argila e velas foram explorados em improvisos no diálogo com matrizes corporais, ações e “tarefas”, pelos atores sempre orientados por princípios dos *Viewpoints*. Assim foram-se delineando as dramaturgias atorais que compõem nossa cena: as partituras de ações e os conjuntos de recursos expressivos de cada ator, ao lado do texto de Moreno e seus sentidos latentes contam a belíssima história de amor e preconceito de *MalvaRosa*.

A seguir, a título de síntese, desfio em linhas gerais cada um dos princípios artístico-pedagógicos norteadores da construção do espetáculo *MalvaRosa*:

1. Viés do estudo do texto: mapeamento de sentidos emergentes da obra, dos mais imediatos e semânticos, aos mais afetivos, metafóricos, simbólicos, políticos etc.
2. Construção colaborativa: todos os agentes do processo foram convidados a contribuir artística e conceitualmente na composição da obra. A construção colaborativa se caracteriza como um processo em que, embora com papéis claramente definidos (direção, atuação, iluminação, cenografia etc.), todos os agentes do processo são convidados a contribuir artística e conceitualmente na composição da obra. Vale lembrar que isso ocorreu também no processo de concepção de figurino, cenário e luz.
3. Proposição por parte dos alunos e da professora de imersões criativas no universo do texto, com coleta de material expressivo (matrizes ligadas a sabores, imagens, texturas, objetos etc.): estímulo ao perfil de pesquisa dos estudantes.
4. Levantamento de matrizes de trabalho gestual, inspiradas em gênero, imaginário nordestino ligado à morte, à seca etc., e a partir de outros sentidos e afecções provocados pelo texto e imagens a este associadas.
5. Corporificação da noção de ator-rapsodo, desenvolvida pela pesquisadora Nara Keiserman que pensa o lugar do trabalho atorail no trânsito entre a narrativa e a ficcionalização (personagem), com forte influência de Brecht com o teatro Épico e do teatro gestual.

6. Coringamento contínuo de personagens/narradores (no processo e na cena): apropriação, por parte dos alunos do texto na íntegra, para somente após período de improvisações definirem-se as falas de cada um. Ao longo do espetáculo todos os atores transitam por narradores e pelos seres ficcionais.

7. Improvisos composicionais a partir da técnica de *Viewpoints*. Esta visa desenvolver repertório corpóreo-vocal para improvisação no espaço-tempo, promovendo reconhecimento e apropriação destes elementos expressivos. Foi trabalhada ainda a inserção pontual de tarefas pensadas por mim para trechos do texto. Deste trabalho seguiu uma gradual e orgânica fixação de marcas cênicas e de dramaturgias atorais.

8. A musicalidade da cena: construção de uma dramaturgia sonora híbrida, na tensão entre o clássico (violino, flauta, canto lírico) e o popular (sanfona, viola, *incelenças*). Sob a direção musical de Fábio Miranda, uma banda ao vivo, com quatro músicos, sanfona, viola, violino, flauta, percussão e voz, acentua os tons ora narrativos, ora dramáticos da obra. Vale ressaltar que a banda não era de alunos da disciplina e passou a integrar o processo nas três últimas semanas.

9. Concepção cenográfica movediça e geradora de imagens. Por meio de intervenção coreográfica e manipulação de objetos pelos atores, são propostas diferentes organizações espaciais dos elementos cênicos, que geram diferentes ambientes. Caixotes, redes, argila e velas são manuseados e ressignificados a partir de coreografias corporais realizadas pelo elenco: dramaturgia atorail criando dramaturgia cenográfica.

A apropriação gradual e significativa de recursos e elementos (técnicos e conceituais) pelos corpos dos participantes nesta experiência, assim como a incorporação efetiva das dramaturgias textual e corporal por todos os atores ao longo do processo são, a meu ver, indicadores da eficácia da dimensão pedagógica no fazer teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOGART, Anne. **The Viewpoints Book**. New York: Theatre Communications Group. 2005.

KEISERMAN. Nara. **Um corpo narrativo para o ator**. In: <http://www.polemica.uerj.br/pol20/cimagem/p20_nara.htm>, disponível em 01/07/2011.

_____. *Teatro gestual narrativo*. In: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Nara%20Keiserman%20-%20Teatro%20gestual%20narrativo.pdf>>, disponível em 01/07/2011.

_____. **Pressupostos para o treinamento do ator num teatro gestual narrativo**. In: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/528/471>>, disponível em 01/07/2011.

MORENO, Newton. **Agreste. Body art**. A refeição. São Paulo: Aliança Francesa, Consulado Geral da França em SP. Coleção Palco Sur Scène. 2008.