

## Relações e metodologias em laboratórios de criação cênica

Nara Waldemar Keiserman  
Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UNIRIO)  
Atriz, diretora, preparadora corporal

**Palavras-chave:** teatro narrativo, pedagogia da encenação, ator narrador

A pesquisa que venho desenvolvendo em laboratórios de criação cênica se dá num investimento assertivo a partir do (ou no) corpo do ator. O pensamento reflexivo que acompanha o processo de investigação tem seu nascedouro numa corporeidade teatral, em que se problematiza o entrelaçamento e fricção entre os corpos físico, mental, emocional e etérico. Isso significa que o ato reflexivo, a busca de conceituações, o estabelecimento de noções intelectivas são ativadas pela necessidade de uma compreensão corporizada – que tem corpo, que é material.

Nesses anos todos de trabalho de criação teatral, fui mobilizada para isso de diversas formas e sob variadas circunstâncias, influenciada por aspectos tais como: o desejo de experimentar com conforto (tempo e atores mais experientes) conteúdos corporais trabalhados em sala de aula; conviver com determinados textos e/ou autores; atender à demanda investigativa dos próprios alunos/atores/bolsistas – este último caso fez render dois dos trabalhos em que pude verificar com mais alegria e propriedade princípios e alcances do trabalho gestual narrativo e cuja forma cênica elaborada mais me satisfizeram artisticamente.

Esses três eixos de mobilização têm estado presentes em meu trabalho como pesquisadora e interferem de forma incontestável nos modos de relação entre os criadores da cena e nas metodologias vivenciadas durante o processo elaborativo da cena e da linguagem aí adotada. Interessa-me analisar dois casos: as relações e metodologias que resultaram no espetáculo *(eu) Caio*,<sup>1</sup> com textos de e sobre Caio Fernando Abreu e na performance *Afinal, sou apenas um ator: quando o teatro e a política se encontram*.<sup>2</sup>

*(eu) Caio* foi o desdobramento de uma cena curta, montada por iniciativa de Natasha Corbelino, minha ex-bolsista IC. Trabalhamos, Natasha e eu, emparelhadas no esforço da concepção do trabalho, apenas em lugares diferentes. Eu sentada (não o tempo todo, é claro) de frente para o espaço de ação e ela no espaço de ação, de frente para mim – essa determinação de lugar estabelece olhares geradores de parâmetros de criação diferenciados na sala de ensaio que, como Meierhold nos ensinou, gosto de chamar de laboratório de criação cênica.

Por temperamento (coisa difícil de se dizer) e por fé em princípios que se alastram por minha conduta não só no lugar do teatro e da sala de aula, e também pela minha formação teatral (criei-me num teatro improvisacional de criação coletiva, no Grupo de Teatro Província, em Porto Alegre, nos anos 70), o partilhamento da experiência da criação é a via em que sei trabalhar. (Não posso dizer “prefiro”, porque é como se só conhecesse essa).

(*eu*) *Caio* é um jogo teatral que se desdobra aos olhos da platéia. Suas regras são expostas no prólogo, de que transcrevo aqui algumas falas, que os atores dizem em seu próprio nome:

“Nós queremos dizer pra vocês que tudo o que vai rolar agora é um jogo. (*eu*) *Caio* é um jogo. Um jogo de verdade. (*Mostra no quadro negro os nomes dos contos*) Nós dividimos os contos em pequenos e grandes. Temos quatro contos pequenos e vocês vão sortear três. Temos três contos grandes e vocês vão sortear um. Tem mais uma coisa para sortear. Em 1994, Caio foi internado por conta do vírus HIV. Do hospital, escreveu três crônicas para o *Estado de São Paulo*, jornal em que ele trabalhava na época, revelando que estava com AIDS. Chamou essas crônicas de *Cartas para além dos muros* e são três. Vocês vão sortear qual das três nós vamos dizer hoje. (*Realizam-se os sorteios*) Quem joga: Cada um de nós tem três personagens/jogadores. Vocês vão sortear qual dos personagens de cada um vai jogar hoje. O personagem sorteado determina o jeito, o temperamento do jogo. Os personagens que vocês vão sortear são do conto *Dodecaedro*. Nós vamos agora apresentar os doze personagens para que vocês saibam quem estarão sorteando. Caio chama o conto *Dodecaedro* de uma coreografia verbal para o *Köhl Concert*, de Keith Jarrett. Então lá vai. Play. (*Entra a música. Fazem o Dodecaedro e em seguida o sorteio dos personagens. O ator do personagem sorteado identifica-o pelo nome e relembra uma ação marcante no conto, seus gestos característicos. Em seguida, tira do saco os seus outros dois personagens, nomeando-os e colocando os chapéus nos cabides.*) E como se joga: Não existe um roteiro pré-fixado das músicas, da luz, nem da ordem das cenas. O desenvolvimento do jogo é determinado por nós, os jogadores, durante o próprio jogo. Nós temos códigos, senhas, que pode ser a entrada da música ou uma determinada posição no espaço. Por exemplo: quando o Rodrigo fica de frente para a mesa, é para começar o diálogo sobre o Aborto. A entrada de uma música determina uma interrupção na cena. Devemos responder a ela de alguma maneira, com ou sem movimento. Podemos interromper as cenas sempre que outro pensamento se tornar mais forte, trazendo outros textos do Caio, sobre o Caio ou nossos mesmos. É o ator do primeiro personagem sorteado quem escolhe o primeiro conto a ser feito. (*Vestem os chapéus dos personagens sorteados. O que vai começar diz: ‘Prontos?’ E os outros vão respondendo: ‘Pronto, pronto, pronto!’ Coloca-se no espaço indicando aos outros por qual conto quer começar*)”

Como se dirige um espetáculo assim? Pode-se dirigir um jogo? O que fizemos durante o tempo laboratorial em que nos preparávamos para jogar perante uma platéia, foi – é claro – jogar. E, nesta medida exata, meu papel era o de treinadora do jogo.

Foi enquanto jogávamos que foram se definindo não só as regras, mas um jeito próprio de jogar com elas. Foram se estabelecendo os princípios do jogo e a sua linguagem específica. O primeiro deles é a intenção em não esconder o próprio jogo. O público precisa confiar nos atores, acreditar que a peça vai seguir as regras anunciadas. Então: não há disfarces. Não deve haver hesitações, quem assume a palavra é responsável por ela, tem o que dizer. Há total liberdade para as interferências. Se um conto é interrompido, aquele que estava com a palavra a cede, se estiver em movimento, o interrompe. Da mesma forma, quando dois atores falam ao mesmo tempo, um dos dois, de boa vontade, cede. O jogo é aberto, incluindo nele os espectadores. Isso significa que estão proibidas as “piadinhas internas” – qualquer tipo de comentário a que o público não tenha acesso, como referências a outras apresentações, a acontecimentos de cena que só os atores possam conhecer. A linguagem que daí se estabelece é a da fragmentação, da multiplicidade de informações advindas da diversidade de fisicalidades e pensamentos postos em cena.

De maneira semelhante, a temática literária que resultou em “Afim, sou apenas um ator”, foi trazida pelos meus atuais bolsistas IC Mariana Mordente e Caíto Guimaraens. Seu interesse estava pautado na ideia de um teatro assumidamente comprometido com a realidade político-social. Após a pesquisa do material literário a ser encenado, realizada coletivamente – uma das bases da pesquisa que serviu de locus para este trabalho é a lide com material não dramático, o que expande consideravelmente o universo de possibilidades textuais – demos início ao processo de fisicalização dos textos. Trata-se exatamente disso: dar corpo, criar um corpo-em-cena, vivificar no campo das fisicalidades as potências geradas, presentes, ativas no corpo mental: transformar pensamento em ação. Tendo como pressuposto a inteligência corporal dos atores, partimos para a decupagem de um vocabulário de movimentos conhecido, procurando ali atitudes corporais articuláveis aos conteúdos textuais. Minha função, como orientadora, era a de indicar o vocabulário a ser pesquisado e apontar, na seleção realizada pelos atores, as adequações mais ou menos nítidas, de acordo com o que queríamos trazer para a cena, como discussão e questionamentos a serem oferecidos para a platéia.

Neste processo laboratorial, evidencia-se um pensamento trazido pela prática do teatro narrativo em seu parentesco com o épico, referente a um possível e indesejado moralismo didático da cena, principalmente em se tratando de conteúdos políticos. As relações e metodologias adotadas para a construção do trabalho artístico são o modelo das relações que este estabelece com a platéia. Para nós, a posição do artista em cena, em relação ao seu assunto, pode ser assim colocada: “eu preparei este

trabalho e, por isso, já tive oportunidade de refletir sobre os assuntos. Quero que vocês pensem comigo. Quero comunicar minhas ideias e sei que vocês querem conhecê-las. Estamos aqui reunidos para pensarmos juntos sobre os assuntos expostos”.

É sobre esse pensamento que se assentam as relações e metodologias vivenciadas nos laboratórios de criação cênica que tenho tido a felicidade e o prazer artístico de experimentar.

#### Referências Bibliográficas:

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das Águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

BENTLEY, Eric. *Bentley on Brecht*. Evanston: Northwestern University, 2008.

CONRADO, Aldomar. (ed.) *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GORDON, Mel “Meyerhold’s biomechanics”, *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, vol.18, n.3, setembro de 1974, pp 77-89.

KEISERMAN, Nara. “Caminho pedagógico para a formação do ator narrador”. Rio de Janeiro, 2004. UNIRIO, Tese de Doutorado.

MANN, Klaus. *Mefisto: romance de uma carreira*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

PISCATOR, Erwin, *Teatro político*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

---

<sup>1</sup> (EU) CAIO, com textos de e sobre Caio Fernando Abreu. Direção: Nara Keiserman; Elenco: Natasha Corbelino, Helena Borschiver, Rodrigo Faria e Thales Bastos; Cenário e Figurino: Carlos Alberto Nunes; Iluminação e Trilha Sonora: Demetrio Nicolau. Patrocínio: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e SESC - Serviço Social do Comércio. Realização: Atores Rapsodos.

<sup>2</sup> Resultado da Pesquisa “Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual”, 2009, com os bolsistas UNIRIO-IC Mariana Mordente e Caíto Guimaraens. Texto composto por excertos de: Klaus Mann, do romance *Mefisto*; Piscator, sobre sua experiência como soldado na I Guerra Mundial (1968:28); Meierhold, na “Mensagem dirigida aos atores, técnicos e demais integrantes do Teatro Livre” (1969:121), Brecht, no depoimento perante o Comitê de Atividades Antiamericanas, em 1947 (2008:17).