

# PEDAGOGIA DA ENCENAÇÃO: em busca de um teatro político

**Nara Waldemar Keiserman**

Atriz, diretora e pesquisadora.

Professora Adjunta da Escola de Teatro da

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

**Resumo:** Este artigo expõe uma pedagogia de encenação experimentada no âmbito do Projeto Institucional *Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual*, desenvolvido na Escola de Teatro da UNIRIO, utilizada para a encenação da performance teatral intitulada *Afinal, sou apenas um ator: quando o teatro e a política se encontram*.

**Palavras-chave:** teatro gestual narrativo; ator rapsodo; pedagogia da encenação.

**Abstract:** This article is about a pedagogy of theatrical scene experienced in the scope of the Project “Actor rhapsodist: research of procedures for a gestural language”, developed in the School of Theatre of the UNIRIO, and used to stage the theatre performance *After all, I am only an actor: when theatre and the politics are together*.

**Keywords:** gestural theatre; Actor rhapsodist; narrative theatre; theatre pedagogy

O objetivo deste artigo é descrever, analisar e discutir os procedimentos pedagógicos selecionados para a elaboração de evento teatral que lida com material textual revelador do embate entre o teatro e a política, em momentos específicos da História recente. A investigação se dá no âmbito do Projeto de Pesquisa institucional realizado na UNIRIO, denominado “Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual”, na sua terceira etapa: “*Afinal, sou apenas um ator*” – *quando o teatro e a política se encontram*, tendo como bolsistas de Iniciação Científica os alunos Mariana Volfzon Mordente e Carlos Guimaraens Bueno da Silva, do curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Habilitação: Interpretação.

Um primeiro momento do processo investigativo aqui focalizado foi tematizado

em Comunicação apresentada no V Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), realizado em Belo Horizonte, na Universidade Federal de Minas Gérias - UFMG em 2008. O material literário então utilizado, trazido pelos próprios bolsistas, era composto por cartas e relatos de pessoas (civis e militares) que viveram a Guerra do Iraque.

Na análise das possibilidades da presença do documento na cena contemporânea – e considerando o exemplo de Piscator – chegamos a algumas noções, como: o documental pode estar na temática abordada, veiculada através do próprio texto e também de recursos fílmicos; o documental como realidade, que pode vir da interferência em cena de dados não ficcionais, presentificados até mesmo pelo acaso. Considerando o ator

como corpo-memória, na concepção de Grotowski, chegamos ainda a uma idéia do corpo-documental do ator, em que a própria história em seus aspectos sociais, políticos e comportamentais está inscrita.

Esta questão não é nova na Pesquisa. Diferentes materiais literários que vem sendo utilizados têm apontando com insistência para a questão que pode ser resumida em: documental *versus* ficcional. São exemplos os trechos de entrevistas e matéria crítica, utilizados na encenação de *(eu) Caio*, com textos de e sobre Caio Fernando Abreu, e de textos epistolares de Lygia Clark e de Hélio Oiticica na performance *Nós somos os propositores*, (1998)<sup>1</sup>, documentos que iluminam ou alargam a realidade ficcional da cena teatral em que são inseridos, trazendo como conseqüência, para o ator, questões relativas a uma tridimensionalidade do sujeito: o artístico, em cujo corpo o fenômeno teatral se instala e através do qual se dá a sua existência; o documental, que enfatiza uma individualidade cidadã, socialmente comprometida; e o ficcional, matéria prima da

dramaturgia canônica, lugar da ancestralidade trágica, que se faz presente mesmo quando é recusada pela linguagem de cena adotada.

Chamamos de *A menina e o soldado* a encenação elaborada pelos alunos sob minha supervisão, e não orientação direta. A experiência trouxe questões mobilizadoras, que passaram a nortear o desdobramento do trabalho. São elas:

- 1) Onde está a política propriamente? Na temática (a Guerra do Iraque) ou nos objetivos em relação ao espectador?
- 2) Porque falar dessa guerra, quando temos a nossa, que é cotidiana e assombrosa? Acreditamos como Brecht que a distância espaço-temporal favorece a visão crítica?
- 3) 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?

1 Foram produzidos pela Pesquisa cinco espetáculos e quatro performances. Espetáculos: 2000: - *Prosa do Nelson* com crônicas de Nelson Rodrigues; 2001- *Baladas de Oscar Wilde*, textos de André Gide e Oscar Wilde; 2003 - *Ionesco!*; com trechos de peças do autor; 2004 - *(eu)Caio*, textos de e sobre Caio Fernando Abreu; 2006 - *História de Amor*, de Heiner Müller. Performances: 2006 - *Nós somos os propositores*, cartas trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica; 2007: *Mulheres suicidas*, textos de Andrea Del Fuego, Tatiana Salem Levi e outras; *Basta um verniz para ser feliz*, com contos de Marcelo Mirisola e de Ivana Arruda Leite; 2008 - *A menina e o soldado*, textos de Mario Vargas Llosa e Asne Sieierstad; 2009: *Afinal, sou apenas um ator*, Klaus Mann e outros.

As ações cênicas elaboradas como respostas a essas questões nos levaram ao afastamento focal da temática que lhes deram origem, privilegiando a aproximação com as brasilidades, com as nossas guerras: econômica, social, cultural, profissional – tendo como referência principal, o trabalho do ator. Isso significou uma aproximação vivencial dos atores com os conteúdos literários a serem pesquisados, mantendo o esforço de se ter, na

linguagem de cena adotada, o espaçamento necessário para o exercício de uma ação crítico-reflexiva, tanto para os criadores quanto para os espectadores, cuja presença é assumida como aquele para quem se fala e, por esse estatuto, legitimador do ato narrativo a que nos propomos.

Na pesquisa de material literário adequado às temáticas selecionadas, e no intuito de manter a proximidade vivencial, algo como “vamos falar do que nos aflige”, e após a leitura de autores como Giorgio Agamben e Eduardo Galeano, entre outros, chegamos ao filme *Mefisto*, de 1981, dirigido por István Szabó, adaptação do romance homônimo de Klaus Mann, publicado em 1936, centrado no personagem ficcional Hendrik Höfgen, claramente inspirado em Gustaf Gründjens, ator renomado que se torna freqüentador e querido nas altas rodas da Alemanha de Hitler. Tendo essa obra como eixo, passamos a investir na busca de uma literatura específica e emblemática do encontro/embate entre teatro e política para, através de uma cena corporal, géstica, gestualizada (corpo-em-cena, corpo-memória, corpo-documento) aproximarmos de uma possível definição do “nosso” teatro político que, acreditamos, viria após o contato da cena com o espectador.

A pesquisa levou-nos ao depoimento de Piscator sobre sua experiência como soldado na I Guerra Mundial (1968, p. 28); a Meierhold, na “Mensagem dirigida aos atores, técnicos e demais integrantes do Teatro Livre” (1969, p. 121), a Brecht, no depoimento perante o Comitê de Atividades Antiamericanas, em 1947

(2008, p. 17) e, evidentemente, à interferência da Censura Federal na criação teatral no Brasil durante a ditadura militar, chegando à censura econômica a que estamos submetidos atualmente. Estes dois últimos itens não foram incluídos na encenação elaborada até o momento.

A escolha final dos textos e a seleção dos excertos a serem utilizados, assim como a elaboração de um roteiro (hesito em chamar de dramaturgia) se deu paralelamente aos experimentos práticos, que passo a descrever e analisar.

Trabalhamos em duas frentes: a oral e a gestual. Para a primeira, o treinamento na prática narrativa, tendo como objetivos: verificar possíveis diferenças na emissão/recepção entre falas narrativas e falas dialógicas; a fluência dos relatos na articulação entre texto e pensamento, sendo este o do ator a respeito do que fala; os modos de relação entre narrador e ouvinte; as conexões entre textos narrativos e dialógicos e a gestualidade que os acompanha – sendo este o foco primordial da Pesquisa<sup>2</sup>.

Decidi iniciar o processo de investigação do corpo-em-cena pelo material ficcional representado pela obra *Mefisto*, selecionado por dois aspectos fundamentais: é baseado na vida do ator alemão Gustaf Gründjens, o qual, em troca do sucesso profissional, entregou sua alma a Hitler, tornando-se um

<sup>2</sup> Em minha Tese de Doutorado realizada na UNIRIO, 2004, “Caminho pedagógico para a formação do ator narrador” encontra-se detalhada uma metodologia para o treinamento do ator na prática narrativa.

conhecido colaboracionista do Nazismo. O romance de Klaus Mann une exemplarmente teatro, documento, política e ficção. A análise dos conteúdos das cenas selecionadas levou-me a uma listagem das temáticas abordadas. Iniciamos, então, a pesquisa de uma gestualidade articulada com estes temas, que são: defesa, ataque, contra-ataque, rendição, provocação, abatimento/prostração, enfrentamento, fuga, súplica, sedução, rejeição, dissimulação, opressão, submissão, estado de alerta, humilhação, traição, corrupção, transformação.

O vocabulário que gerou a elaboração dos movimentos, inicialmente configurados como estatuária, foi inspirado em:

- Os Estudos do Movimento de Meierhold, a saber: atirar uma pedra, apunhalar, dar um tapa, chutar, deixar cair o peso, tropeçar, saltar no peito, saltar das costas, carregar um saco.
- Seqüências de movimentos herdados de Lecoq e Decroux: arco e flecha, sino, corda, chocolate, muro, samurai, pipa, cobra, bandeja e outros – trabalhados com a colaboração de Cecília Ripoll, aluna monitora das disciplinas de Expressão Corporal I e III, que ministrou na Escola de Teatro da UNIRIO.
- Delsarte, com seu quadro de posturas identificadas a sentimentos.

Na decupagem de cada movimento dessas seqüências cabia aos bolsistas reconhecerem os temas indicados. Chegamos, assim, a cerca de 120 posturas, devidamente registradas em vídeo.

Uma segunda abordagem gestual das cenas se deu através do que tenho chamado, simplesmente, de pantomima, significando a expressão dos significados através do movimento. A vivência pantomímica das cenas esclarece de uma forma sensorializada, não intelectual, seus temas – os aparentes e os que corresponderiam a uma *intertextualidade*, possibilitando a elaboração de uma escolha sobre o que a cena almeja como visualidade, no sentido de “dar a ver” ao espectador, em que nível e com que recursos gestuais e espaciais.

Especificando algumas das primeiras sessões de trabalho, em que se evidenciam a metodologia e a ênfase numa pedagogia do ator para o teatro gestual narrativo:

A) Temas: perigo/ameaça

- 1) Alternar movimentos de: aquecimento, corrida, salto e queda.
- 2) Ser perseguido: o perseguidor é imaginário. Quando os olhares dos dois atores se encontram, trabalhar a atitude, assumindo espontaneamente um ou outro papel (perseguidor ou perseguido)
- 3) Perseguir: o perseguidor é imaginário. Mesma dinâmica da proposta anterior.
- 4) Com trilha de efeitos sonoros de filmes de horror e de ficção

científica: perseguir e ser perseguido alternadamente, com o outro sendo imaginário / acrescentar cair com as qualidades de bater e desabar / saltar com foco no espaço aéreo.

- 5) Cair. Levantar com a ajuda do outro, que imediatamente deixa cair. Trocar os papéis, espontaneamente.
- 6) Ajudar a saltar. Trocar os papéis, espontaneamente.
- 7) Cair e levantar, na dupla, usando o texto da cena de *Mefisto* "Höfgen e Bárbara em Paris".
- 8) Usando os movimentos trabalhados, contar uma história com o tema "perigo/ameaça".
- 9) Com os movimentos trabalhados, contar a história do outro.

#### B) Temas: ataque/defesa

- 1) Aquecimento individual
- 2) 'Com música, lembrar os Estudos da Biomecânica, identificando movimentos/posturas que evidenciam os temas indicados.
- 3) Selecionar cerca de 5 poses para cada um dos Estudos.
- 4) Atentar ao pré-movimento (organização interna que possibilita o movimento) que precede a pose.
- 5) Mostrar as poses.
- 6) Com trilha de efeitos sonoros: movimentos fundamentais de

locomoção (rastejar, engatinhar, andar, correr e saltar), alternando com atitude de ataque e de defesa.

Dinâmica: movimento de defesa gerando postura de ataque, que segue em movimento de ataque, gerando atitude de defesa, etc.

- 7) Permitir que a pose traga uma fala dos textos do filme *Mefisto*. Pronunciá-la.
- 8) Substituir pose e texto por pré-movimento e comentário.
- 9) De frente um para o outro: pré-movimento e comentário, sendo o texto dito mentalmente.

Destas experiências, chegou-se a:

- 1) É objetivo do trabalho sair do lógico, do óbvio, do esperado, de modo a manter o espectador em estado de espanto, de surpresa.
- 2) As poses não devem evidenciar sua origem (Meierhold ou Lecoq, por exemplo).
- 3) Interessa o uso de cortes, explosões. Não crescer ou diminuir gradativamente. Não realizar movimento de ligação entre uma postura e outra que possam descaracterizá-las como tal. O movimento é épico e não dramático.
- 4) Aproximação com a dança através de um desenho nítido no espaço e uma rítmica partiturzável.

- 5) Desapego dos recursos materiais da cena, que deverá estar nua. O trabalho pode ser mostrado em qualquer lugar, com a luz do lugar. “Hoje, quem não é Mefisto, a gente nem sabe o nome”. Triste conclusão.

C) Sobre as cenas de *Mefisto*, experimentamos:

- 1) Cada um dos bolsistas, em separado, estudou as cenas selecionadas do filme e elaborou, por escrito, seus comentários, tendo em vista a possibilidade de gerarem o *gestus* da cena, na concepção brechtiana.
- 2) De uma cena, um ator diz as falas, dando espaço para o outro emitir seus comentários.
- 3) Verbalizar seus comentários, com movimentos intensos e com larga ocupação do espaço.
- 4) Elaborar a pantomima do *gestus*, pensado como o que eu penso sobre a cena / o que eu quero despertar no espectador. Sobre essa pantomima colocar o texto que a gerou.
- 5) Elaborar um título e/ou vários subtítulos para cada cena, testando a possibilidade desta lista gerar uma síntese da peça.
- 6) De cada título, elaborar um verbo de ação capaz de gerar pantomima.

- 7) Analisar as cenas, definindo sua relação com os temas levantados.
- 8) Selecionar, do repertório de poses e de pantomimas realizadas, as mais apropriadas a cada momento de cada cena, de acordo com a identificação temática.
- 9) Elaborar os movimentos de ligação entre as poses.
- 10) Articular, no uso do tempo, as relações entre texto e movimento de cada ator, e entre os dois atores.

No decorrer do processo acima descrito, chegamos a:

- 1) Enfatizam-se alguns princípios, como: não queremos gestos cotidianos, eles enfraquecem os conteúdos. Estamos procurando a gestualidade elaborada como linguagem teatral.
- 2) Os atores tiveram dificuldade em eliminar alguns resquícios do modo realista de representação teatral, como pequenos movimentos de cabeça e de sobrancelhas.
- 3) Manter-se na pose enquanto emite o texto: se a pose “fala” e a emissão vocal é adequada, nada mais é necessário, melhor dizendo, qualquer coisa, além disso, enfraquece os sentidos e a atuação rapsódica.
- 4) Como já verificado em outros momentos da Pesquisa, há



elementos de uma atuação narrativa mesmo no texto dialógico.

- 5) Há uma linha tênue entre autoritarismo e didatismo. No primeiro, “eu sei e vocês não”; no segundo, “eu sei e tenho que ensinar”. Para nós: “eu sei, porque conheço a peça toda e por isso já tive oportunidade de refletir sobre os assuntos. Quero que vocês pensem conosco. Quero me comunicar, comunicar minhas idéias e sei que vocês quem conhecê-las e são inteligentes bastante para isso”.
- 6) Identifica-se a superficialidade textual indesejada de gesto e de emissão oral quando estes proporcionam poucas leituras para o espectador.
- 7) A identificação temática proposta entre texto e pose e/ou pantomima exigiu um olhar atento para que não se extinguisse o almejado espaçamento entre as duas instâncias, possibilitando o exercício do pensamento ativo do ator, enquanto fala e age para a exposição do personagem, da circunstância pessoal, das relações com o outro personagem, da circunstância política, etc.
- 8) Estamos buscando a inflamação. O discurso/corpo inflamado, febril, no sentido de uma presença

cênica cuja energia faz arder (mais que acender) o pensamento do espectador.

Para a encenação das falas de Brecht, experimentamos:

- 1) Improvisação de movimentos, com e sem locomoção, a partir da relação entre o peso do corpo e a ação da gravidade, em que se modificam constantemente de forma gradual e/ou brusca os graus de tensão que se imprime ao corpo.
- 2) Fazer os movimentos deixando vir frases esparsas do texto.
- 3) Selecionar momentos da experiência associando-os aos tensionamentos presentes no diálogo entre Brecht e seu inquiridor.

Observação referente ao item b: como em outra sessão de trabalho já descrita, foi realizada essa mesma experiência, em que, tendo o ator o pensamento inteiramente tomado pelo texto, é o movimento ou a atitude que impulsionam o percurso do pensamento para a emissão vocal.

Para o texto de Meierhold, assim como para o de Piscator, cada um dos atores selecionou diferentes momentos de diferentes pantomimas, de tal modo que os movimentos realizados os colocassem em circunstância considerada adequada ao texto e à nossa opinião crítica sobre ele.

Após algumas experiências na seqüencialização das cenas, o roteiro de “Afinal, sou apenas uma ator” (fala de Höfgen em resposta à atitude de forte repúdio e escárnio do seu protetor, o Primeiro Ministro) foi organizado de forma a mostrar a simpatia de Höfgen pelo que chama de teatro revolucionário, “um teatro para todos” e o domínio e importância que o teatro tem para ele (ao tentar seduzir Bárbara confessa para o espectador: “não consigo dizer mais nada. Só lembro de frases de personagens que já fiz”.) Em seguida, sucedem-se as cenas que mostram diferentes opções para esse momento em que a política interfere no exercício da arte teatral: Piscator, que declara, em pleno campo de batalha na primavera de 1915, seu sentimento ao ser interpelado pelo sargento a quem devia obediência sobre a sua incompetência para cavar trincheiras que, “diante das granadas que explodiam, no momento em que proferi a palavra ‘ator’, aquela profissão, pela qual eu sempre lutara até o extremo, e que para mim sempre fora a coisa suprema, pareceu-me tão tola, tão ridícula, em tão pouca harmonia com a vida daquele instante e daquele mundo, que tive menos medo da chuva de balas que vergonha da minha profissão” (1968:28)<sup>3</sup>; a declaração de Meierhold, que prefere trabalhar com atores amadores, já que os profissionais se consideram ingenuamente apolíticos; a inteligente ironia de Brecht, driblando seus inquiridores no tribunal macarthista; e de

Mephisto: Bárbara, a mulher de Höfgen (inspirada em Erika Mann, irmã do autor e filha de Thomas Mann) que vai para o exílio em Paris, de onde luta pela Alemanha; Otto Ulrichs, que é fiel aos seus princípios e luta até ser torturado e morto; Dora Martin, que vai tentar a sorte como atriz nos EEUU; e Hendrik Höfgen que se vende para o sistema.

Entre as cenas, que com exceção das do romance Mephisto são apresentadas em partes, foi introduzida uma caminhada que os atores realizam bem próximos do público. O olhar deles diz: “estamos aqui reunidos para pensarmos juntos sobre os assuntos expostos”. Nesse olhar, nenhum traço de autoritarismo, de sapiência ou de superioridade, nem tampouco a expressão de uma simpatia eventualmente forçada.

Realizamos a primeira apresentação no dia 17 de junho deste ano de 2009, por ocasião da 7ª Semana de Integração Acadêmica, na Escola de Teatro da UNIRIO. O público, formado por alunos e professores, incluindo a presença de um avaliador externo, o Prof. Dr. Mário Bolognesi (UNESP), ficou acomodado no palco de uma das salas, com a iluminação disponível no local (luz de serviço), sentados no chão em formação retangular, seguindo o desenho do próprio espaço. Era, evidentemente, uma platéia “especial”, constituindo-se de ouvintes privilegiados em vários aspectos, inclusive e primordialmente, por serem os afetados diretamente pelo tema central do trabalho, que pode ser traduzida pela pergunta que tanto aflige os bolsistas e, presumidamente ou idealmente, todos os alunos da Escola: como conciliar princípios éticos com uma carreira atorial de sucesso?

3 Essa experiência o levou à elaboração do Teatro Político, que veio modificar os rumos do teatro ocidental.



Naquele momento, não me sentia ainda o capaz de avaliar a eficácia da experiência. Assisti o trabalho através da filmadora, torcendo pelo prazer dos dois bolsistas na sua realização, com meu juízo misturado com elementos afetivos emocionados. Os “meninos” foram muito aplaudidos e ficaram muito animados com o trabalho. Naquele momento, era o que importava.

Mesmo agora, após a realização de mais algumas apresentações sempre seguidas de conversas com a platéia, de observar o quanto as pessoas são tocadas pelas questões – e não só as pessoas “de teatro”, não me sinto embasada para uma análise academicamente responsável do resultado alcançado.

No entanto, posso perceber que tenho trabalhado no encaminhamento e formulação de uma pedagogia da encenação, diferente a cada experiência, a cada escolha de material literário, cujas especificidades revelam diferentes objetivos, ou seja, diferentes pontos de partida e de chegada. É claro que me interessa e me ocupo do que estou chamando de ponto de chegada, que é a encenação ou performance, ou evento teatral. No entanto, meu investimento e prazer investigativo e criador verdadeiramente motivador está na elaboração da caminhada – esta que faço junto com os atores.

Os procedimentos utilizados para a criação de *Afinal, sou apenas um ator* dificilmente serão repetidos em outra experiência, mas o encaminhamento pedagógico vivenciado demonstrou sua eficácia, através de dois aspectos tornados visíveis na cena: 1) a teatralidade rapsódica,

o teatro gestual narrativo; 2) as relações de trabalho entre orientador e bolsistas, entre diretor e atores.

Cada vez mais tenho investido numa modalidade relacional entre os pesquisadores em que o resultado é uma certeza de pertencimento inequívoco: o trabalho é de todos e este é o grande motivo do contentamento artístico vivenciado tanto no período de elaboração, quanto neste, em que se partilha com o espectador as nossas indagações.

É extremamente gratificante observar a propriedade e pertinência com que os atores/bolsistas/pesquisadores evoluem entre os espectadores: antes da apresentação, recebendo-os numa atitude claramente receptiva e fraterna (não encontro palavra melhor); durante a apresentação, na segurança e domínio dos conteúdos e gestualidade que os sustentam; e após a apresentação, na forma tranqüila de conduzir uma conversação, em que expõem o processo de criação, as questões mobilizadoras do trabalho e seu posicionamento a respeito.

Acredito que temos aí uma pista para a elaboração de um pensamento sobre o “nosso” teatro político. Talvez a próxima experiência, a que estamos chamando de *Que bonito seria se houvesse vinte e dois espectadores e dez mil jogadores*, inspirados em Eduardo Galeno, possa nos trazer mais algumas respostas.

*Artigo recebido em 17 de agosto de 2009. Aprovado em 19 de outubro de 2009*

### Referências bibliográficas

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.

LIMA, Tatiana Motta. “Les mots pratiques; relação entre terminologia e prática no percurso”. artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974”. Rio de Janeiro, 2008. 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.

SHAWN, Ted. *Every little movement*. New York: M.Witmark & Sons, 1910.