

# Ator rapsodo

## Para uma linguagem gestual

Nara Waldemar Keiserman



Este texto tem como referência o projeto de investigação "Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual" que coordeno na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), desde 1998<sup>1</sup>. Os eixos investigativos experimentados em laboratórios de criação cênica são: a utilização de literatura não dramática transposta para a cena, mantido o foco no discurso autoral; o investimento assertivo na gestualidade do ator, com problematização do entrelaçamento e fricção entre os diferentes materiais literários e seus corpos (físico, mental, emocional e etérico<sup>2</sup>); a prática pedagógica estruturada por procedimentos para a formação atorial na atuação rapsódica. Destes, parece-me ser mais fecundo e basilar o que trata da formação do ator rapsodo, tema de meu doutoramento finalizado em 2004, na UNIRIO, *Caminho pedagógico para a formação do ator narrador*.

Passo a listar e comentar exercícios que considero de iniciação, ordenados numa sequência que me parece oferecer pistas para o treinamento do ator que pretenda trabalhar com textos não totalmente dialógicos, numa cena em que a corporeidade está em primeiro plano na construção dos sentidos. Foram sendo elaborados e propostos aos alunos/atores/bolseiros da pesquisa tendo em vista a realização de um resultado cênico, cuja forma final foi sendo nomeada como: espetáculo (*Baladas de Oscar Wilde*, 2001; *Ionosco*, 2003; *História de amor*, 2005); exercício teatral (*Mulheres suicidas*, 2007; *Basta um verniz para ser feliz*, 2007; *A menina e o soldado*, 2008; *Centauro*, 2010) evento performativo (*Nós somos os propositores*, 2006); e peça/debate (*Afinal, sou apenas um ator: Quando o teatro e a política se encontram*, 2009). Além deste lugar apropriado à investigação, pude experimentar algumas propostas em disciplinas optativas oferecidas

*A incrível bateria:*  
*Histórias de Carnaval,*  
de vários autores,  
enc. Nara Keiserman,  
Teatro Municipal Café  
Pequeno, 2007  
(Carlos Arruza,  
Natasha Corbelino,  
Rodrigo Dias),  
fot. Guga Melgar.

<

<sup>1</sup> Numa primeira fase, o projeto esteve vinculado ao do Prof. Dr. Luiz Arthur Nunes, sobre "Teatro rapsódico: Uma investigação de novas formas de interação entre os discursos da épica teatral e da épica literária."

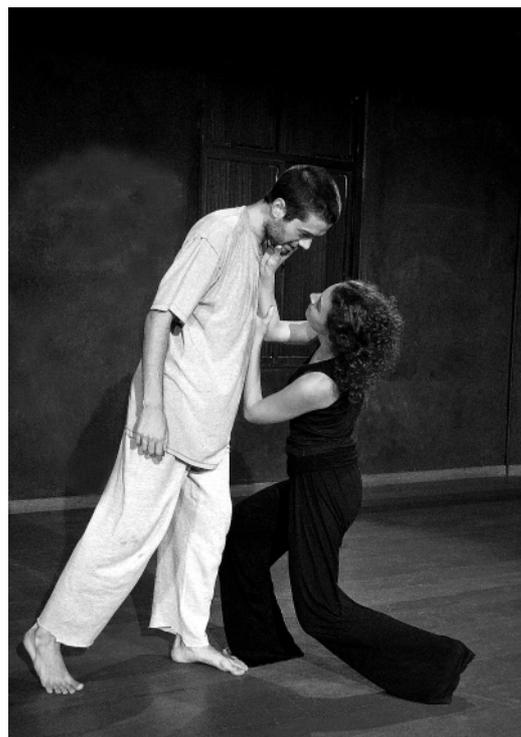
<sup>2</sup> Segundo Nereida Fontes Vilela e João Celso dos Santos, o etérico é "um corpo que olha tanto para o inconsciente quanto para o consciente" (2010: 25).

Nara Waldemar Keiserman é atriz, encenadora, pesquisadora e professora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO (Graduação e Pós-Graduação). Mestre em Teatro pela Universidade de São Paulo-USP com a dissertação *A preparação corporal do ator: uma proposta didática e Doutora em Teatro pela UNIRIO*, com a tese *Caminho pedagógico para a formação do ator narrador*.

<  
*A prosa do Nelson*,  
 de Nelson Rodrigues,  
 enc. Nara Keiserman,  
 Teatro Maria Clara  
 Machado, 2000  
 (Renata Porto,  
 Henrique Pinho,  
 Natasha Corbelino,  
 Vivian Duarte,  
 Saulo Rodrigues),  
 fot. Guga Melgar.

*Afinal sou apenas  
 um ator*,  
 de vários autores,  
 enc. Nara Keiserman,  
 UNIRIO, 2009  
 (Caito Guimaraens  
 e Mariana Mordente),  
 fot. Anna Carolina  
 Rodrigues.

>



aos alunos da Escola de Teatro da UNIRIO<sup>3</sup> e nos ensaios do coletivo Atores Rapsodos, que dirigi de 2000 a 2008.<sup>4</sup>

### Exercícios de narração

1) Contar uma história na primeira pessoa do tempo pretérito, com gestos naturais. A história pode ter sido vivenciada ou não pelo ator. Importa a sua coerência e veracidade. Denomino de gestos "naturais", aqueles que acompanham "naturalmente" a fala cotidiana, sem qualquer elaboração como linguagem artística. O quotidianismo dá à atuação uma conotação não teatral, pela ausência de qualidades como medida, desenho, precisão. Aparece um pequeno sinal de teatralidade quando o ator adota uma atitude que pressupõe a plateia e tiver determinado o seu objetivo em termos do que pretende suscitar nos ouvintes.

2) Um ator narra uma história, com economia de gestos. De início, o ator tem a sensação de estar corporalmente atado. O próprio texto tende a perder a fluência narrativa, porque "as mãos não acompanham o pensamento". A prática vai esclarecendo que é aqui que o ator começa a se aproximar de uma estética teatral que privilegia o significado do gesto e não a exuberância gestual; que em cena tudo é signo, ou seja, passível de leitura pelo espectador e assim o que não for significativamente importante, não deve ser feito. A ideia da essencialidade, da economia gestual como uma forma de estilização, engloba noções de tempo e de espaço. Uma passagem de tempo pode ser indicada por uma mudança de atitude ou tom de voz, assim como o ator não precisa se deslocar para indicar que mudou de ambiente, basta alterar a direção de seu corpo, por exemplo. É quando se começa a assumir o uso das convenções teatrais.

3) O mesmo ator repete a mesma história, com a mesma regra de economia gestual. Outro ator, colocado a sua frente, faz o espelho dos seus gestos. Ao ver seus

movimentos executados por outro, o ator pode compreender como está trabalhando as qualidades de economia e de produção de sentidos. Em geral, é surpreendido na observação de movimentos que não supunha estar fazendo, ou pelo pouco ou nenhum significado daqueles de que tem consciência. Para o ator que faz o espelho, trata-se de examinar a possibilidade de absorver, através da vivência gestual, o teor do texto narrado.

4) Ao exercício anterior soma-se outro ator que passa a exercer uma gestualidade de ouvinte. O ouvinte está em cena para que, ao ator que narra, seja dada a oportunidade de fazê-lo também numa direção que aponta "para dentro" do palco, de forma que seu foco narrativo seja ampliado. Dividir a narração entre palco e plateia exige compreensão, fluência, domínio e uma espécie de manejo do que está sendo narrado, para que a alternância de foco não comprometa os significados e intenções do próprio texto. Para o ator ouvinte, é necessária a percepção da diferenciação, a ser evidenciada em atitudes, entre ouvir como ator que conhece a história e que poderá tomar a palavra a qualquer momento, e como o espectador que não a conhece. O ator que está com o texto deve levar em conta as reações do ouvinte e absorvê-las, permitindo que interfiram na sua atuação narrativa.

5) Narração individual com foco em diferentes graus de envolvimento emocional. Na primeira, e em seguida, na terceira pessoa. O objetivo é exercitar os espaços possíveis entre narrador e relato. Num extremo, tem-se o narrador indiferente, que não toma partido, que não tem opinião. No outro, está o narrador cujo empenho emocional excessivo pode levar à desagregação do discurso, rompendo a comunicação com a plateia. Esse exercício propõe várias realizações, de modo a que o ator experimente os diferentes graus intermédios de envolvimento, em que as variáveis são o tempo ocorrido entre o acontecimento e seu relato

<sup>3</sup> Sou professora responsável pelas disciplinas de Movimento na Escola de Teatro da UNIRIO, atuando principalmente no 1º e 3º períodos.

<sup>4</sup> São produções do coletivo Atores Rapsodos: *A prosa do Nelson*, crônicas de Nelson Rodrigues; *(Eu) Caio*, textos de e sobre Caio Fernando Abreu; *O narrador*, contos de Carlos Drummond de Andrade, Marques Rebelo e outros; *A incrível bateria* – histórias de Carnaval, contos de João do Rio, Luis Fernando Veríssimo e outros.

e o grau de envolvimento afetivo do narrador. A questão de haver ou não uma relação entre o distanciamento — vindo do uso do tempo pretérito e terceira pessoa — e esfriamento emocional tem sido discutida sob os mais variados enfoques. O fato de o ator produzir um relato de uma ação que aconteceu há muito tempo, por exemplo, e cujo sujeito está designado por um "ele", portanto fora da sua subjetividade, não determina que sua atuação seja incapaz de suscitar a adesão intelectual e emocional da plateia<sup>5</sup>.

6) Narração na terceira pessoa. Em seguida, contar a mesma história usando a primeira pessoa, sendo esta uma das personagens mencionadas na história narrada. A ênfase está nas questões levantadas pela narração da personagem, em que o exercício está na assunção desse lugar. A existência de um ponto de vista parcial deve alterar bastante a primeira narração executada. Aqui se levanta a discussão sobre o narrador ser ou não uma personagem. É claro que isso está conectado com o material literário em jogo, mas no caso dos exercícios propostos, em que o narrador é o autor do texto improvisado, eu trabalho considerando-o uma *persona*, e nunca o próprio ator.

7) Dois atores. Narrar uma história conhecida em conjunto, do ponto de vista testemunhal e em seguida recontá-la, cada um assumindo uma das personagens narradas. Como a história é conhecida, há um espaço maior para os cuidados com o próprio modo de elocução e alternância entre as vozes narradoras. Muito interessante aqui é observar, na segunda execução, uma espécie de embate narrativo, pelo confronto de diferentes pontos de vista, o que deve estar esclarecido também nas atitudes corporais.

8) Três atores: um faz a narração, com total economia de gestos; outro faz os gestos do narrador; outro, os do ouvinte. A ideia de uma total economia significa que o ator vai tentar "fazer nada". Na imobilidade exterior, deixa repercutir na voz os impulsos internos, como procedimento para estar presente e atuante na cena. É uma espécie de exercício de dublagem, cuja matriz está no texto que, improvisado, exige do ator, que exerce a função gestual, a mais absoluta prontidão, vasto repertório de movimentos e perfeita sintonia com o ator que narra. O ator ouvinte se serve das duas fontes para elaborar as suas atitudes<sup>6</sup>.

9) Narrar uma história em conjunto, com funções pré-determinadas: um ator conduz a ação, outros dois se encarregam dos diálogos, outro tece comentários. A divisão de funções torna claros os diferentes discursos. Ao narrador

compete fazer andar os acontecimentos, aos dialogadores introduzir as falas que tanto podem fazer andar a ação, quanto ser uma repetição dialogada do que acabou de ser narrado. Ao terceiro, cabe interromper o desenrolar da ação, comentando-a ou adjetivando-a. Considerando as três possibilidades do modo narrativo, os atores compreendem suas diferenças não só enquanto discurso, mas como atitudes e objetivos em cena.

10) Quatro atores alternam espontaneamente as funções de narrar, comentar e dialogar. Todos atuam com foco duplo, nos textos verbais e gestuais. É necessário que os atores possuam desembaraço e fluência no exercício das funções verbal e gestual e na passagem de uma para a outra. Enquanto está num movimento conectado com o que está ouvindo, internamente estará elaborando sua próxima interferência verbal. O resultado cênico do exercício é extremamente rico, justamente pela variedade e dinâmicas que possibilita.

11) Um ator narra na primeira pessoa. Os outros atores estão numa área periférica à cena como "reservas", entrando espontaneamente na ação para agir e dialogar, figurando as personagens que forem surgindo no relato ou outras, que ampliam o evento narrado. Jogo extremamente ágil, exigindo dos atores atenção, prontidão e interação. Muitas vezes, ao dar corpo a uma personagem mencionada e dialogar em seu nome, o ator acaba interferindo na história, através das qualidades dos movimentos e do texto dialógico, introduzindo modificações que o narrador não pode ignorar.

12) Contar mentalmente uma história previamente selecionada e movimentar-se de acordo com ela. Contar a sua história para os outros. Cada um, enquanto ouve, realiza os movimentos pertinentes à sua própria história, ao mesmo tempo que se permite associar a história que ouve a uma terceira. Contar a história que veio por associação, acompanhada dos movimentos referentes à sua própria história. Esta experiência esclarece para o ator as diversas camadas de textualidade verbal e gestual possíveis, e ainda uma espécie muito precisa de atuação polissêmica. Está em jogo o processo interno que permite que a atuação 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.

13) Contar uma história, acompanhada das ações que a reproduzem literalmente. Em seguida, realizar as ações, descrevendo-as no tempo presente e depois no pretérito. Realizar as ações e, ao sinal do professor, verbalizar "o

<sup>5</sup> Esse procedimento foi experimentado para a encenação de *História de amor*, o conto de Heiner Müller. Mantido o texto integralmente, com o uso do tempo passado e do pronome "ele", os atores criaram franco envolvimento com o relato, com consequente adesão emocionada da plateia. É importante salientar que não considero pensamento e emoção como esferas diferenciadas do Ser.

<sup>6</sup> Compreendo a "atitude" como um posicionamento intelectual, mas que necessariamente envolve afetos e emoções, assumidos pelo ator em relação ao relato e que está configurada no desenho corporal assumido, considerando a relação com o espaço e entre as partes do corpo.

>  
*História de amor,*  
 de Heiner Müller,  
 enc. Nara Keiserman,  
 Teatro SESC - Tijuca, 2009  
 (Karen Coelho  
 e Yuri Leite),  
 fot. Dalton Valério.



>  
*(Eu) Caio,*  
 textos de e sobre Caio  
 Fernando Abreu,  
 enc. Nara Keiserman,  
 Espaço SESC-Copacabana,  
 2004 (Thales Bastos,  
 Rodrigo Dias,  
 Helena Borschiver,  
 Natasha Corbelino),  
 fot. Guga Melgar.



que estou realmente pensando". Manter as mesmas ações, enquanto narra outra história, conhecida ou não. Repetir a história, realizando outra sequência de ações, já devidamente trabalhada. O que costuma ocorrer é a percepção da desnecessidade, para a produção de sentido, de algumas ações ou de algumas palavras. E ainda: a existência ou não de um pensamento que acompanha as ações, e qual o seu caráter; o quanto as ações podem ser sempre mais detalhadas e precisas na sua realização; o quanto as palavras não dão conta de todos os gestos passíveis de execução e portadores de sentido; a

possibilidade de desvinculação dos dois discursos, o verbal e o gestual; o quanto a construção de dicotomias amplia o universo expressivo. Essa proposta está baseada em indicações de Bertolt Brecht (1978).

14) Narração em conjunto com texto improvisado: variação de exercício já feito. Os alunos estão colocados em duas linhas paralelas, frente a frente. Uma linha é de narradores e outra de ouvintes. Cada narrador decide e torna claro para quem está narrando. Todos os ouvintes reagem com movimento. Os narradores tomam a palavra livremente.



*Ionesco!*,  
excertos de peças de  
Eugene Ionesco,  
enc. Nara Keiserman,  
UNIRIO, 2003  
(Helena Borschiver  
e Rodrigo Dias),  
fot. Guga Melgar.

Cada narrador tem que decidir de maneira imediata: tomar a palavra, eleger para quem a dirige e ainda qual o caráter da gestualidade que vai utilizar para acompanhar o seu texto. Os ouvintes dividem seu foco entre todos os narradores, na expectativa de saber de onde vem o texto que servirá de fundamento para o seu movimento e na atitude de recebê-lo generosamente, caso seja eleito como receptor do texto narrado. A gestualidade exercida tanto pelos narradores quanto pelos ouvintes pode se dar sob o ponto de vista do narrador, de uma personagem narrada, ou do receptor (ouvinte em cena ou espectador) e ser relativa a fatores como sensação, emoção ou pensamento crítico, tendo sempre como referência o texto narrado – literalmente ou via associações.

A prática da atuação rapsódica, nas esferas de treinamento e de encenação, levou-me a uma declaração de princípios, que certamente não se configuram como cânones para a investigação em que invisto meus esforços, mas se oferecem como balizas indicadoras de percursos:

- a) Na encenação rapsódica, há os que narram e os que ouvem (emissores e receptores).
- b) Os que narram devem decidir a quem endereçam o seu texto, se para outros narradores ou para os espetadores da plateia.
- c) É preciso decidir se o movimento, que acompanha a fala, o faz sob o ponto de vista de algum dos personagens a que se refere ou o do narrador.
- d) No caso de a gestualidade elaborada estar conectada com a personagem, é preciso decidir se será uma corporização da sensação, do sentimento ou do objetivo desejado.
- e) No caso de a gestualidade elaborada estar conectada com o narrador, as opções, quanto à gestualidade, visam corporizar uma opinião ou um comentário, que poderá ser quer de ordem mental ou afetiva, quer emocionado ou crítico.

- f) Sobre os graus de distanciamento: estabelecer a distância temporal em relação ao fato narrado e seu valor afetivo.
- g) Os narradores, nos momentos em que não estão com o texto, vão optar entre adotar movimentos ou atitudes como ouvintes que conhecem ou não toda a história narrada.
- h) Ao fazer a opção por uma gestualidade entre várias experimentadas, estas também estarão presentes, levando para o palco o pensamento dialético que reforça a epicidade teatral.

Essa sequência de tomadas de decisão, e ainda outras que se fazem necessárias de acordo com o material literário que está sendo trabalhado, vai determinar a linguagem específica da cena que, acredito, deve levar em conta, em primeiro lugar, a intenção motivadora do trabalho, que pode ser resumida na busca pela resposta à pergunta: "O que pretendo levar o espectador a fazer?"

#### Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt (1978), *Estudos sobre teatro*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- KEISERMAN, Nara (2004), *Caminho pedagógico para a formação do ator narrador*. Tese (Doutorado em Teatro), Rio de Janeiro, UNIRIO (texto policopiado).
- MÜLLER, Heiner (1993), *Medeamaterial e outros textos*, trad. Christine Roehrig e Marcos Renaux, São Paulo, Paz e Terra.
- NUNES, Luiz Arthur (2000), "Do livro para o palco: Formas de interação entre o épico literário e o teatral", *O Percevejo*. Ano 8, n.º 9, pp. 39-51.
- VILELA, Nereida Fontes / SANTOS, João Celso dos (2010), *Leitura corporal – a linguagem da emoção inscrita no corpo*, Belo Horizonte, Núcleo de Terapia Corporal.