



JESUS, Emanuella de. (Emanuella de Jesus Ferreira da Silva) **O Paradigma do Texto no trabalho com “alunos-atores” da terceira idade.** Natal: UFRN. Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Mestrado em Artes Cênicas; Robson Carlos Hardechpek.

RESUMO

Em trabalhos desenvolvidos com “alunos-atores” idosos, o texto ainda tem certa preponderância. Neste sentido, o presente trabalho pretende expor uma experiência de construção dramatúrgica, desenvolvida com alunos senescentes, a partir de um laboratório construído com seus arquivos de memória. Num processo híbrido onde a memória coletiva se mistura a memória individual, metamorfoseando o épico em dramático. Assim sendo, a dramaturgia de memória cria a dramaturgia de pertencimento.

Palavras-Chaves: Teatro. Idoso. Dramaturgia.

ABSTRACT

Working with elderly "students-actors", the text still has certain predominance. From this aspect, the present work aims to present an experience of dramaturgical construction, developed with senescent students, in a laboratory using their memory archives. in a hybrid process in which the collective memory interlace the individual memory, transforming epic into dramatic. Therefore, the *dramaturgy of memory* creates the *dramaturgy of belonging*.

Word-Keys: Theater; Elderly; Dramaturgy.

Introdução

O texto em muitos momentos da história foi considerado o principal elemento do teatro, para o qual convergiam os demais elementos do espetáculo. Era ele o agregador de todo o universo cênico e condicionante da Cena, tudo nascia e evoluía a partir do texto dramático, todos estavam a serviço do texto e do seu autor que detinha o sentido total de sua obra literária.

Até uma época recente, digamos até o final da década de 1950, a noção de polissemia não era praticamente admitida. Supunha-se que um texto de teatro veiculava um único sentido, do qual o dramaturgo detinha as chaves. Assim sendo, cabia ao encenador e aos seus intérpretes a tarefa de mediatizar esse sentido, fazer com que ele fosse apreendido (compreendido, sentido...) da melhor maneira possível pelo espectador. Daí os critérios de apreciação que visavam, por exemplo, a definir o bom ator em função da sua capacidade de ser este ou aquele personagem. (ROUBINE, 1998, p.48).

Todavia, com a evolução da arte teatral e com todas as mudanças ocorridas na Modernidade, abriram-se possibilidades de questionamentos sobre esta sacralização atribuída ao texto dramático. Com o advento da

encenação nomes como Meyerhold, Artaud, Brecht entre outros, abriram um novo caminho para prática teatral, um caminho no qual o texto dramático foi cedendo o seu lugar agregador e encontrando uma nova forma e uma nova função dentro do espetáculo. Como diz Gaston Baty:

Um texto não pode dizer tudo. Ele vai até um certo ponto, lá até onde pode ir qualquer palavra. Além desse ponto começa uma outra zona, zona de mistério, de silêncio, daquilo que se costuma designar como atmosfera, ambiente clima, conforme queiram. (...) Representamos o texto todo, tudo aquilo que o texto pode expressar, mas queremos também estendê-lo para aquela margem que as palavras sozinhas não conseguem alcançar. (ROUBINE, 1998, p.63).

O espetáculo teatral começou o seu caminho rumo as novas formas e possibilidades cênicas, onde a ação física, a improvisação, o jogo, as criações textuais coletivas, a dramaturgia de memória, abrem espaço para o pós-dramático da contemporaneidade.

Todavia, a tradição textocêntrica parece ter influenciado de forma contundente a formação da identidade teatral brasileira, e por muitos anos aqui no Brasil teatro foi sinônimo de texto dramático. É comum, portanto que em trabalhos desenvolvidos com alunos-atores idosos, o texto tenha certa preponderância.

O presente artigo pretende expor uma experiência de construção dramatúrgica, desenvolvida com alunos senescentes, a partir de um laboratório construído com seus arquivos de memória.

Diferentemente de outros trabalhos desenvolvidos com alunos da terceira idade, fazendo uso dos arquivos da memória, onde a dramaturgia se dá a partir das improvisações desenvolvidas das lembranças, ou seja, o texto é construído e não apenas rememorado pelos alunos. Nosso trabalho, todavia, se constrói por um olhar de fora. As memórias afetivas narradas pelos alunos servem de motor para construção do texto intitulado *Vamos falar de Amor*, no qual a professora-encenadora se transforma também em dramaturgista. E faz uso de sua imaginação, que de certa forma, vem revestida de suas próprias memórias para preencher os vazios deixados pela narrativa.

Neste processo queremos mostrar como o uso da memória pode favorecer o trabalho estético com idosos, que tem no texto dramático ainda um esteio para sua inserção no jogo teatral. Libertando-os da simples gravação mecânica de palavras que foram ditas por outros e que em alguns casos não dizem o que eles realmente gostariam de dizer e libertando-os da possível frustração de não decorarem essas mesmas palavras. Tendo em vista, que com o passar dos anos muitos deles, pelo processo natural de funcionamento da memória, já não conseguem arquivar com tanta facilidade fatos e palavras. A dramaturgia de memória cria a dramaturgia de pertencimento facilitando em muitos aspectos o Jogo Cênico com esses idosos.

Vamos Falar de Amor

Em abril de 2011, ingressei no SESC Piedade, em Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco, para assumir algumas turmas de teatro da unidade, incluindo o grupo de teatro Sedução formado por alunos da terceira idade. Deparei-me com um grupo bem heterogêneo, em vários pontos de vista – seja pela formação, pela classe social ou pelo conhecimento em teatro. Até que, comecei a perceber que alguns pontos ligavam aquelas pessoas, e a partir desses pontos em comum tentei estabelecer nossa ponte. Todavia o maior empecilho entre nós era o entendimento arraigado por anos, de que teatro era texto, e que bastavam palavras decoradas para que o teatro se fizesse, mesmo que este fosse sem vida e mecanizado.

Depois de muitas tentativas frustradas de entendimento entre professora e alunos, conseguimos finalmente um caminho conciliador, a dramaturgia de memória. “Nesse caso, a memória é concebida não só como aptidão para lembrar, mas também como um conjunto de lembranças; um arquivo vivo, porque essa Dramaturgia da Memória é entendida como um processo criativo” (SANCHEZ, 2010, p. 82).

Fazê-los entender teatro além do texto não foi tarefa fácil, a princípio o meu objetivo não era uma construção dramática, não pensava em escrever um texto, queria que eles experimentassem o teatro através dos Jogos, mas jogar não era algo fácil para estes alunos. Eles eram na maioria das vezes resistentes ao jogar, desta maneira, fui optando por um tipo de laboratório onde a ação interior foi privilegiada em detrimento da ação física, estavam jogando, mas sobre outro ponto de vista e assim fomos desenvolvendo o nosso processo.

O conceito de “ação”, como energia propulsora da memória associada ao pensamento, desdobra-se em ação aparente no corpo do criador-executante. Essa conceituação é simplificada em relação aos conceitos stanislavskiano e grotovskiano de ação, uma vez que inclui tanto o que se passa internamente como o que é externalizado pelo corpo. (SÁNCHEZ, 2010, p. 88).

Seus inconscientes foram despertados para que o que antes estava relegado ao esquecimento viesse à tona por meio de suas lembranças, lembranças essas que nos fazem interpretar o que vemos.

Recorrendo ao pressuposto de uma conservação subliminar, subconsciente, de toda a vida psicológica já transcorrida. Somos tentados, na esteira de Bergson, a pensar na etimologia do verbo “Lembrar-se”, em francês souvenir, significaria um movimento de “vir” de “baixo”: sous-venir, vir à tona o que estava submerso. (BOSI, 1983, p.09).

A memória influencia a forma como entendemos o que vemos, pois de alguma maneira o presente já está impregnado pelo passado. Como afirma Bergson apud Bosi (1983, p.09):

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros ‘signos’ destinados a evocar antigas imagens.

Meus alunos-atores foram provocados a partir de um tema-mestre o *amor*, no sentido abrangente da palavra amor, ou seja, Eros e Ágape. Fui aos poucos os sensibilizando, e percebendo, que mexer no baú da memória afetiva daquela turma me revelaria muitas pérolas escondidas.

A organização “poética” de fatos vividos ou imaginados na arte de atuar está ancorada nas leis físicas e espirituais inerentes ao homem. Estudando a memória emocional ou afetiva do ator como uma ação controlada que precede a ação física, conformando-se numa narrativa de ordem sociológica e psicológica, Stanislavski mostra-se um pioneiro na realização de experiências ligadas à memória afetiva do ator. (SÁNCHEZ, 2010, p. 88).

E pouco a pouco nosso texto foi sendo construído. Através de músicas, sabores, fotografias, improvisações, confissões e muitas histórias narradas, o épico foi se metamorfoseando em dramático, e desta forma nasceu *Vamos Falar de Amor*. No qual foram misturados conteúdos vividos a conteúdos imaginados, memórias coletivas e memórias individuais, memórias dos alunos e memórias da professora-encenadora-dramaturgista que preenchia os espaços necessários para o Drama.

A dramaturgia da memória é também a cena da pulsação, a cena do devir, das intensidades que confluem na escrita da nova cena contemporânea, é nessa dramaturgia da “grande cena mental” que conteúdos vividos e imaginados estão plenamente confundidos com o *Zeitgeist* (espírito da época) da cena contemporânea e que colocam o criador-executante em contato com suas alteridades memoriais, intuitivas e imaginárias. Eis aqui, numa encenação em palavras, a experiência de uma dramaturgia da memória, fruto da sensibilidade, do momento em que uma profusão de elementos interage numa “alquimia” de memórias. (SÁNCHEZ, 2010, p. 89).

Era texto dramático, dramático, porém no sentido contemporâneo da palavra, pois o que vemos é uma narrativa fragmentada e uma heterogeneidade de estilos, onde lírico, épico e dramático interagem hibridizados. As cenas, embora se encaixem em um único tema, não são conectadas de forma linear, poderiam ser montadas em qualquer ordem sem que fosse alterado o seu sentido.

O resultado, um teatro vivo, “esculpido” da matéria-memória destes alunos-atores onde a dramaturgia de memória também se metamorfoseou em dramaturgia de pertencimento, pois os personagens criados eram eles mesmos, as lembranças traduzidas nas palavras da dramaturgista ressoavam em cada um como sendo parte deles. Não era mais a história de um ser alheio a eles que contavam, mas era a história de cada um, o efêmero de seu tempo histórico imortalizando-se na literatura dramática.

Considerações Finais

A escrita, por muitos e em muitos momentos da história, foi considerada o símbolo maior do conhecimento que só os privilegiados eram capazes de compreender, portanto, quem dominasse esta ferramenta obteria perante os “não-capazes” uma espécie de força sobre os mesmos, que acarretaria num certo prestígio social. O maior status estava no texto, e quem dominasse as técnicas de feitura e interpretação da literatura dramática, teria poder e

prestígio. Este lugar privilegiado atribuído a escrita é facilmente notado se lembrarmos das ideias veiculadas e disseminadas por instituições como a Comédie-Française e o Conservatório Nacional de Arte Dramática da França que no século XIX legitimaram práticas de um teatro altamente textocêntrico.

Sabendo-se que o teatro brasileiro sofreu muita influência da escola francesa torna-se compreensível a supervalorização que ainda hoje é atribuída ao texto dramático, por várias pessoas, inclusive por estes alunos-atores idosos do grupo de teatro Sedução. E esta experiência, de teatro enquanto texto, não pode ser desprezada ou considerada coisa menor, ela pode ser resignificada com o objetivo de abrir caminhos para aceitação de novas formas e possibilidades cênicas, que até então estes alunos desconheciam.

Se tratando de teatro o que poderíamos deduzir é que não existe o bom ou o mau paradigma existem paradigmas, porém na esteira de Peter Brook, poderíamos dizer que existe o teatro morto e o teatro vivo. E fazer brotar este teatro vivo no trabalho dos alunos senescentes do grupo Sedução talvez fosse o objetivo principal do nosso processo. Porque ele diz “o teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental. Teatro é vida” (BROOK, 2010, p.07). E no nosso caso, vida transformada em arte. Pois em *Vamos Falar de Amor* elevamos a vida de homens e mulheres simples, a categoria de arte.

Fica claro que o texto escrito ainda é preponderante no trabalho com esses alunos-atores, todavia não é mais o texto clássico distanciado no tempo e no espaço, é o texto reelaborado, onde através da dramaturgia de memória, estes idosos exercem aquela função social de recordadores. Através de suas memórias individuais o espírito de uma época é revelado, costumes, ideologia, desejos, medos... O passado é atualizado e o presente reinterpretado no palco.

Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. 484 p.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Trad. Antônio Mercado. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 103 p.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1998. 328 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 237 p.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da Memória no Teatro-Dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010. 174