

Universidade Federal da Bahia
Escola de Teatro
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira

**Corpo Subjetivado: A Categoria *Expressividade* do Sistema Laban/Bartenieff na
Formação do Ator Contemporâneo.**

Salvador
2006

**Corpo Subjetivado: A Categoria *Expressividade* do Sistema Laban/Bartenieff na
Formação do Ator Contemporâneo.**

Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira
Bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral / UFBA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade
Federal da Bahia como um dos requisitos para a obtenção do Grau de Mestre em Artes
Cênicas

Orientadora: Profª. Dra. Ciane Fernandes

Salvador – Bahia
2006

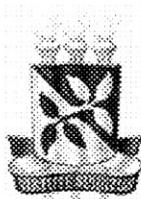
Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

O482 Oliveira, Antônio Ricardo Fagundes de.
Corpo subjetivado: a categoria expressividade do sistema Laban/Bartenieff na formação do ator contemporâneo / Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira. - 2006. 111f. + anexos.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Ciane Fernandes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro / Escola de Dança.

1. Representação teatral - estudo e ensino. 2. Corpo. 3. Ator. I. Fernandes, Ciane. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro / Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

ANTÔNIO RICARDO FAGUNDES DE OLIVEIRA

“CORPO SUBJETIVADO: A CATEGORIA EXPRESSIVIDADE DO SISTEMA LABAN/BARTENIEFF NA FORMAÇÃO DO ATOR CONTEMPORÂNEO”

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca

Examinadora:

Dra. Ciane Fernandes

Dra. Eliene Benício Amâncio Costa

Dr. José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos

Salvador, 22 de março de 2006

Agradecimentos

A todos que me inspiram para a cena

Especificamente:

Obrigado minha mãe Francisca, meu amigo Célio Andrade, meu amigo Fábio Araújo

Minha mais que orientadora Ciane Fernandes

Minha co-orientadora Eliene Benício

A competência generosa e de coração de Meran Vargens e Mariana Serrão

A Fernanda Paquelet, Luciano Bahia, Lorena Torres Peixoto, Beto Laplane,

Konstanze Mello (Espaço Xisto Bahia)

A Lucio pela paciência em emprestar sua mãe

Aos meus balizadores Nadja Turenko, Freddy Ortiz, Laila M. Garin, Hebe Alves, Márcio

Meirelles, Iami Rebouças Freire, Sérgio Farias, Suzana Martins, Antônia Pereira, Nehle

Franke, Ana Paula Bouzas, Agnaldo Lopes, João Lima

A meus alunos de Técnica de Corpo para Cena I 2003.2

Ao grupo A4 Realizações Teatrais

Aos meus amigos Igor Epifânio, Larilari, Nilson Júnior, Patipati, Cátia O. Martins

As minhas outras mães Dete e Ângela

Aos meus colegas Vera Mota, Gideon Rosa, Ana São José, Adriano Bittar, Fátima W,

Xanda

A todos pesquisadores que fizeram parte de minhas referências, obrigado pela disponibilidade de circulação de conhecimento

A minha avó Antonieta Prado de Oliveira a quem dedico esta escrita, fruto, também, dos longos anos que contribuiu em minha formação

Todos estão, de alguma forma, aqui dentro.

Lista de Abreviaturas

CIA A4: Companhia A4 de Realizações Teatrais

ETUFBA: Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia

FCB: Fundamentos Corporais Bartenieff

GDT-UFBA ou GDT: Grupo de Dança-Teatro da Universidade Federal da Bahia

LMA: Laban/Bartenieff Movement Analysis (Análise Laban/Bartenieff de Movimento)

LIMS: Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, Nova Iorque

NEA: Núcleo de Exercício para o Ator

PPGAC: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TCC I: Técnica de Corpo para a Cena I

UFBA: Universidade Federal da Bahia

Índice Fotográfico

FOTO 1- Kalassa Lemos em Movimento Genuíno

FOTO 2- Kalassa Lemos em Movimento Genuíno

FOTO 3- Elaine Lima em Movimento Genuíno

FOTO 4- Elaine Lima em Movimento Genuíno

FOTO 5- Kalassa Lemos em Movimento Genuíno

SUMÁRIO

RESUMO	07
ABSTRACT	08
INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I: Corpo: Sinto logo existo	20
CAPÍTULO II: Laban & O Corpo Subjetivado	37
O Sistema Laban/Bartenieff e o Ator	42
<i>A Expressividade</i>	48
Fatores Expressivos:	
1.fluxo	54
2.espaço	55
3.peso	56
4.tempo	57
CAPÍTULO III: Experimentos	
Sala de Aula	60
Sala de Ensaio	77
Espetáculo	88
ASPECTOS CONCLUSIVOS	97
REFERÊNCIAS	101
APÊNDICES	
Plano de Aula I	107
Plano de Aula II	108
Plano de Aula III	109
Plano de Aula IV	110
Plano de Aula V	111
ANEXOS	
“O Grande Passeio”	112
“Sobre a Mudança”	117
“A Galinha”	119
Banda de Moebius	120

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar a contribuição da categoria *Expressividade* do Sistema Laban/Bartenieff na Formação do Ator Contemporâneo. Para tanto, utiliza-se, além de estudos acerca deste Sistema, feitos por pesquisadores em diferentes áreas, teorias e práticas como a Educação Somática e a abordagem intitulada Movimento Genuíno – afins e contribuintes para o entendimento dessa proposta.

Como metodologia, utilizou-se além de pesquisa bibliográfica, três momentos prático-teóricos de investigação: com alunos em sala de aula, com quatro atrizes em sala de ensaio, e na criação e apresentação de um solo a partir do conto “O Grande Passeio” de Clarice Lispector. Cada um deles foi descrito, analisado e discutido mediante a *Expressividade* do ator e seu “corpo subjetivado”.

Estratégias de abordagem desse Sistema junto a atores foram formuladas, respondendo a um dos objetivos específicos dessa investigação. Além de uma discussão acerca da contribuição desse Sistema ao intérprete cênico, através de um diálogo direto entre aplicações práticas e teóricas. Como última etapa desse processo, foi apresentado um resultado prático-solo com vistas a ressaltar uma das contribuições desta pesquisa que é aliar teoria e prática na construção de um conhecimento artístico.

Palavras-Chave: Corpo, Ator, Laban, Sistema, Expressividade e Formação.

ABSTRACT

The goal of this research is to investigate the contribution of the *Effort* category of Laban/Bartenieff Movement Analysis (LMA) for the preparation of the contemporary actor. This study makes use of studies about LMA made by researchers of different fields, as well as theories and practices as Somatic Education and Authentic Movement.

The methodology, besides bibliographical research, consisted of three practical and theoretical moments of investigation: with students in the classroom, with four actresses in rehearsal space, and in the process and presentation of a solo based on the story “The Big Stroll”, by Clarice Lispector. Each one of these moments of investigation was described, analysed and discussed in regard to the actor’s *Effort* and his/her “subjective body”.

Together with the actors, strategies of approach to LMA were formulated, answering one of the specific goals of this investigation. The study has also provided a discussion about the contribution of LMA to the performing artist, through a direct dialogue between practical and theoretical applications. As last phase of this process, a solo work was presented as a practical result. It underlined a major principle of this research which is to associate theory and practice in the construction of artistic knowledge.

Key Words: Body, Actor, Laban, Movement Analysis, Effort, Education.

Introdução

“Onde quer que eu vá, levo em mim o meu passado e um tanto quanto do meu fim. Todos os momentos que vivi estão aqui: os que me lembro e os que esqueci”. (Rita Lee)

A arte do Teatro sempre exerceu fascínio à natureza humana. Não é à toa que desde a Grécia Antiga, as tragédias serviam como instrumento de educação para a sociedade, desencadeando em investigações acerca dessa prática artística. Desde estudos que, originalmente, se baseavam no olhar de pensadores, filósofos, a exemplo de Aristóteles, que observavam o objeto teatral e elaborava reflexões, às vezes normas sobre como ele deveria funcionar, até os dias de hoje, onde também passa a ser objeto de investigação dos artistas de teatro.

Atualmente, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia, tem encorajado o estudo das realizações da Escola de Teatro, confirmando a importância desta instituição de ensino para a cena artística nacional, não só pelo reconhecimento do valor artístico de suas produções, premiadas em diversos Festivais nacionais e internacionais de Teatro, como também pelo reconhecimento da qualidade técnica de seus atores. Vale lembrar que aqui se fundou a primeira Faculdade de Teatro do Brasil.

A Escola de Teatro sempre representou uma referência para aqueles que buscaram o aprofundamento dos estudos de teatro. Dessa forma, muitos dos que por ela passaram

desenvolveram estudos a partir de um primeiro contato com determinadas propostas “cênicas” através de sua abordagem em disciplinas práticas e/ou teóricas dos cursos de bacharelado e licenciatura e, ainda, de seus projetos de pesquisa e de extensão.

Foi a partir do Núcleo de Exercício para o Ator (NEA), curso de extensão da Escola de Teatro da UFBA, em 1996, que tive o primeiro contato com o Sistema Laban/Bartenieff, através da Professora Doutora Ciane Fernandes. Em 1998, ingressei para o curso Bacharelado em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação Teatral. Nos anos de 1999 e 2000 participei de dois projetos do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq): “Formação corporal do ator” e “Análise de Movimento Laban: aplicações espetaculares e acadêmicas”, respectivamente, orientado pela professora Fernandes.

Obtivemos como resultados práticos e teóricos, o livro *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas* (2002), palestras, espetáculos do GDT- Grupo de Dança-Teatro da UFBA, o qual recebeu o prêmio ANDES-SN de Arte Universitária na categoria dança. Também, de 1997 a 2000, realizei estudos sobre a Mímica Corporal Dramática sob a orientação dos professores Nadja Turenko e George Mascarenhas nessa mesma instituição de ensino. Além disso, durante o período de graduação, desenvolvi monitoria na disciplina Técnica de Corpo para a Cena III, a qual me inspirou para a continuidade de meus estudos, cujo intuito é o diálogo entre teoria e prática, uma alimentando a outra, tendo como resultado a produção de conhecimento artístico.

Desde então, ao atuar em espetáculos teatrais, e em minhas aulas para dançarinos e atores como professor substituto da Escola de Dança da UFBA, investigo cada vez mais a problemática de minha pesquisa, apoiado nas propostas de reconhecidos encenadores tais como Constantin Stanislavski, Michael Chekhov, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, além de Rudolf Laban, Irmgard Bartenieff, Etienne Decroux, dentre outros, que se constituem referências básicas para análise de minhas atividades práticas.

Na Escola de Teatro, minha formação de ator se deu através de encenações feitas, em sua maioria, a partir da análise de texto. As disciplinas as quais estudei dividiam-se em teóricas e práticas. E mais, as práticas se separavam entre as relacionadas à interpretação teatral e àquelas que abordavam a preparação corporal. Como desde meu ingresso na Graduação já trabalhava em espetáculos comerciais, percebia que se tratava de uma tradição que ia além dos portões da Escola, pois os diretores sempre chamavam algum profissional de Dança para preparar o físico de seus atores. Nesse processo, indagava-me acerca de um Sistema em que instrumentalizasse o ator para a cena numa conexão entre a prática corporal (condicionamento físico) e a interpretação de um texto. Ou seja, que enxergasse o corpo como uma estrutura que através de aspectos físicos, emocionais/sentimentais e imagens conseguisse comunicar algo. Em outras palavras: através das ações concretizamos nossos pensamentos. Pois, como Roubine (1987) nos diz, a abordagem corporal para o ator não se faz apenas com alongamentos e tensões musculares.

É neste aspecto de integrar corpo e texto, dança e teatro, que utilizo o Sistema Laban/Bartenieff. Este projeto de pesquisa, desenvolvido no PPGAC da UFBA, procura sistematizar uma reflexão acerca da preparação do ator através da categoria *Expressividade*

contida no Sistema Laban/Bartenieff, conhecido também como Análise Laban/Bartenieff de Movimento (internacionalmente conhecido pela sigla LMA, Laban Movement Analysis).

Este Sistema, considerado uma teoria em movimento, foi inicialmente criado por Rudolf Laban (Bratislândia 1879-Inglaterra 1958) e tem sido desenvolvido e organizado por seus discípulos - como Irmgard Bartenieff - ao longo dos anos. A análise de movimentos (Labananálise e Labanotação) além de se constituir em valiosa ferramenta de registro e análise de realizações artísticas no campo da dança e do teatro, é utilizada dentre uma série de outras aplicações, também, para a construção dramática de personagens. Como, por exemplo, a construção da personagem Sra. Scoons no espetáculo *Angel City* de Sam Shepard (Salvador, 1998, direção Deolindo Checcucci) feita pela atriz Joana Schnitman (Fernandes, 2002). Esta criação lhe conferiu o Prêmio de melhor atriz no Festival de Teatro de Blumenau, 1998. Neste processo, a intérprete utiliza a Forma Fluida do Sistema Laban/Bartenieff como uma das ferramentas para a construção de sua personagem.

Com uma vasta aplicação na área de Dança, essa teoria vem se difundindo em diferentes áreas como teatro, educação e arquitetura, dentre outras. Para tanto, Laban criou esse Sistema a fim de estudar o movimento humano, o que cada discípulo fez foi utilizá-lo em sua área de estudo, como as citadas acima, por exemplo.

Trata-se de um Sistema aberto que possibilita uma compreensão ampla do ser humano através do movimento e estimula a integração entre a mente e o corpo. Integração defendida veementemente por diferentes e conceituados teóricos como Edgard Mourão, Sylvie Fortin e toda a teoria relacionada à Educação Somática. Esta teoria estuda a relação

dessas suas partes como via de mão dupla, em que não só o corpo físico se modifica através de estímulos emotivos, mas que também nossas emoções vêm à tona a partir de um engajamento, seja de músculos, líquidos ou órgãos que compõem cada ser humano.

Comungando desses aspectos, o Sistema Laban/Bartenieff propicia ao seu executante um equilíbrio entre estrutura física, imagens, sentimentos/emoções proporcionando um estado de corpo subjetivado. Termo cunhado por mim a partir de conceitos semelhantes, referentes a um estado em que o ator passa a ser sujeito de suas criações, respondendo por seus movimentos e não se transformando num mero objeto e um simples repetidor de códigos pré-estabelecidos como se pode perceber em alguns métodos usados na formação do ator. Pode-se constatar a importância desses aspectos de abordagem e sistematização do movimento no ofício do ator através de Jean-Jacques Roubine (1987, p.43):

“É pois importante que, por uma ação permanente sobre si mesmo, o ator aprenda a conhecer como se explorar um território, ou antes, como se observa o comportamento e as reações de um *alter ego*. Toda escola stanislaviskiana insistiu com perseverança neste ponto: a ‘teatralização’ do corpo exige mais que a simples repetição do movimento atlético. (...) o paradoxo deste treinamento corporal é que ele deve ser ao mesmo tempo uma ginástica do imaginário e da auto-análise”.

Buscamos aqui estudar a contribuição do Sistema Laban/Bartenieff ao ofício do ator de modo a proporcionar-lhe um corpo uno, instrumentalizado para a criação de movimentos bem como a posterior análise destes. Trata-se de um corpo subjetivado, pois o ator passa a cunhar e fazer escolhas de movimento para suas criações artísticas, ao invés de simplesmente repetir exercícios pré-determinados. Num paralelo com a Psicanálise, nos

subjetivamos quando passamos a ser sujeitos de nossas vidas, fazendo escolhas e arcando com suas conseqüências, deixando, portanto, de sermos objetos no meio em que se vive.

Meu intuito é, com o ofício de ator e pesquisador, contribuir através da aplicação da categoria em estudo na formação de atores, comungando com meus colegas lado a lado em diálogos teóricos e práticos. Para tanto, Sônia Azevedo (2002, p.04) nos diz:

“É evidente que essas fontes ligam o corpo do ator como prática e como concepção teórica-estética a uma maneira particular e própria de engajamento no fazer-pensar Teatro. Vem daí a necessidade primeira: perceber como e até onde certas normas de conduta são comuns e aplicáveis numa preparação corporal básica para atores. [...] A tentativa é a de estabelecer elementos comuns e específicos do treinamento corporal nesse panorama geral proposto pelo teatro”.

O corpo é um *habitat* complexo. Ainda assim busco estudá-lo e investigar suas aplicações para o ofício do ator, pois existem poucos registros acerca de um tipo semelhante de aplicação. Como indicado na palestra de Gabriela González na XXIV Conferência Internacional de Kinetografia Laban (Londres, 2005), a aplicação do Sistema Laban/Bartenieff na formação corporal do ator é ampla, realizada por vários profissionais a nível internacional, porém ainda pouco sistematizada e divulgada. A mesa redonda sobre o tema naquele evento revelou que esta aplicação do Sistema Laban/Bartenieff é recente, merece atenção e ênfase em pesquisas futuras.

Nosso estudo trata-se, assim, de uma pesquisa teórica e prática, com um incessante e perseverante objetivo que é a solidificação da utilização deste Sistema junto aos atores, reconhecendo Laban como um dos que contribuíram para o ofício do ator nas Artes Cênicas

(e não apenas como parte da dança moderna, por exemplo). Daí a importância desta pesquisa. Não só dançarinos utilizam o corpo em seu ofício. Para nós atores o instrumento de nosso trabalho também é o corpo. Entendendo este instrumento como um organismo uno e múltiplo, composto por, além da estrutura física, emoções/sentimentos e produtor de imagens em constante construção dinâmica com o ambiente em que se insere.

Embora o Sistema Laban/Bartenieff seja dividido em mais três outras categorias, apresentadas a seguir, a *Expressividade* é objeto deste estudo, justamente por englobar nela aspectos relacionados à qualidade do movimento. Ou seja, como construímos nossos movimentos, nossas ações, de forma a que não nos tornemos repetidores e sim criadores de nossos caminhos.

Como ponto de partida para esta pesquisa, pergunta-se:

Como a categoria *Expressividade*, do Sistema Laban/Bartenieff, contribui para a formação do ator Contemporâneo?

Segundo Fernandes, a Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis*, LMA), divide-se em quatro categorias: Corpo-Expressividade-Forma-Espaço (*Body-Effort-Shape-Space*), apresentadas a seguir:

Corpo (“o que se move?”): Esta categoria refere-se aos princípios e práticas corporais desenvolvidos por Irmgard Bartenieff (1900-1982) e sua discípula Bonnie Bainbridge

Cohen, fundadora da Escola de Centramento Corpo-Mente (*School for Body-Mind Centering*). Esta categoria abrange, assim, os Princípios de Movimento e os Fundamentos Corporais Bartenieff, bem como diversos exercícios preparatórios (Fernandes, 2002, Cap II). Entre os Princípios de Movimento que são utilizados nesta pesquisa, temos: Respiração e Correntes de Movimento, Suporte Muscular Interno, Organizações Corporais e Padrões Neurológicos Básicos, Conexões Ósseas, Iniciação e o Seqüenciamento de Movimento, Transferência de Peso, Intenção Espacial.

Expressividade (“como nos movemos?”): Conhecida também por Eukinética ou por Esforço. Está relacionada ao modo *como* nos movemos, abordando aspectos qualitativos e quantitativos do movimento, relacionados a quatro fatores que se inter-relacionam durante a ação indo e vindo em polaridades (fluxo, espaço, peso e tempo). Estes se combinam de dois em dois (Estado) ou três em três (Impulso), ao longo de uma Frase Expressiva, com um Fraseado Expressivo específico.

Abordaremos mais detalhadamente este objeto de estudo no capítulo II.

Forma (“com quem nos movemos?”): Diz respeito aos relacionamentos ou com quem nos movemos. Refere-se a mudanças no volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo ou a outros corpos.

Os Modos de Mudanças de Forma (*Modes of Shape Change*) incluem: Forma Fluida, Forma Direcional ou Arcada, e Forma Tridimensional. Ainda como parte desta categoria, temos as formas que o corpo pode assumir em movimento: bola, parede, alfinete, parafuso

e pirâmide. Em especial, na montagem do espetáculo desta pesquisa (vide capítulo III), utilizei-me da Forma Fluida. A mesma refere-se ao relacionamento do corpo consigo mesmo, entre suas partes. Ou seja, a movimentação acontece a partir da respiração, voz, órgãos e líquidos corporais.

Espaço (“onde nos movemos?”): Esta categoria refere-se aonde nos movemos. Conhecida também por Harmonia Espacial, ela envolve uma “arquitetura do espaço” criada por Laban a partir de seus estudos da “arquitetura do corpo”, numa relação harmônica, envolvendo os seguintes conceitos, entre outros: A Harmonia Espacial, Cinesfera, Alcance do Movimento, Formas Cristalinas, Percurso Espacial e Tensão Espacial.

Além destas quatro categorias, temos a associação destas em itens como a Corêutica, a Atitude Corporal, e Temas de Contínua Dinâmica. Estes temas incluem as quatro dinâmicas a seguir: Interno/Externo, Função/Expressão, Mobilidade/Estabilidade, Execução/Recuperação, que serão esclarecidos durante cada experimento no capítulo III.

Como base teórico-metodológica, usou-se o livro *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas* (Fernandes, 2002), em que se encontram detalhados todos os termos técnicos acima listados. Os mesmos serão abordados em maior profundidade ao longo desta dissertação, à medida que forem relevantes e aplicados ao tema em questão.

Além desta Introdução, esta dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, investiga-se teorias relativas à história do corpo, e mais especificamente o corpo do ator, tendo a Educação Somática como uma abordagem afim ao Sistema Laban/Bartenieff no estudo do movimento. O segundo capítulo aborda o Sistema Laban/Bartenieff em sua história e teorias afins, como os Fundamentos Corporais Bartenieff (FCB) e o Movimento Genuíno. Ainda neste capítulo, a Expressividade é abordada mais profundamente, além das oito qualidades expressivas que compõem a categoria em foco.

O terceiro capítulo trata da abordagem prática do Sistema Laban/Bartenieff junto a atores em três diferentes momentos: durante a disciplina Técnica de Corpo para Cena I (TCC I) na Escola de Teatro da UFBA (semestre 2003.2); no treinamento corporal das atrizes do espetáculo “Declarações de Amor e Mágoa” com direção de Hebe Alves; e na dramatização do conto “O Grande Passeio” de Clarice Lispector (Vide Anexo I), direção de Meran Vargens, com interpretação do autor desta pesquisa, ou seja, um experimento solo prático, sistematizado a partir da categoria em investigação.

Finalmente, na conclusão, constará a síntese da pesquisa em que se poderá responder à questão erigida por este trabalho, com base nos argumentos construídos ao longo do processo, além das limitações e alcances deste estudo que servirão de base para as recomendações de trabalhos futuros. Por fim, apêndices e anexos.

CAPÍTULO I

Corpo: Sinto logo Existo

“Quanto mais livre se sente um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo por seus próprios padrões”. Muniz Sodré (1998)

Neste capítulo, serão tratadas questões relacionadas ao corpo, mesmo sabendo que algumas dessas indagações persistirão em nossas vidas e passarão a conviver com futuras outras. Farei, aqui, um panorama acerca de algumas reflexões já existentes relacionadas ao tema “corpo”, a fim de ampliarmos nossos referenciais, concedendo abertura filosófica e conceitual ao tratarmos desse assunto.

Como nos lembra Christine Greiner (2005), afinal todo ser humano tem um corpo, não sendo privilégio, apenas, de atores, dançarinos e atletas. Por mais incômodas que sejam uma dor de cabeça ou de dente, estas fazem lembrar aos mais sedentários que eles também possuem um corpo. Mas afinal: possuímos um corpo ou *somos* um corpo?

De acordo com Leda Muhana Iannitelli (2001), a visão histórica do corpo na tradição Ocidental é marcada pela dicotomia corpo/mente (ou alma). Tal cisão tem ratificações na tradição judaico-cristã em que o corpo só encontra a alma após a morte, na imagem da ressurreição do corpo - um corpo glorificado e etéreo.

Com Descartes e sua máxima “Penso logo existo”, essa cisão encontra estofos científicos. O corpo passou a ser tratado como objeto material, separado do espírito. Segundo Iannitelli (2001), perceberam, então, a analogia entre o corpo humano e a máquina, só que aquele funcionando à eletricidade química. De acordo com a autora, relida por Fernandes e Cubas (2004):

“Essas teorias, ainda muito registradas em nosso comportamento, crenças e atitude corporal bem como em nossa visão de mundo, vêm sendo questionadas com as obras de Merleau-Ponty (a partir dos escritos de Husserl e Heidegger) e Herbert Read, na Filosofia, Jung e Reich, na Psicologia, Fred Wolf e Danah Zohar, na Física, Antônio Damásio e Joseph LeDoux, nas Neurociências, entre outros, concomitantemente a abordagens holísticas de formação corporal e criação artística” (p.3).

Segundo Muniz Sodré (1998), Corpo, no grego clássico, é *soma*. Esta palavra advém do radical indo-europeu *thm* ou *tphm*, significando encher ou inchar. Trata da idéia de um receptáculo “inflamável”, constituído por três integrantes: peso (gravidade e permanência), elasticidade (pluralidade e variação) e consciência (impermeabilidade e densidade). Já os latinos lidavam com a palavra *corpus*. Originária do sânscrito *krpa*, com significados de forma, beleza, mas também de ordenamento de partes.

Apesar das sutilezas etimológicas, a denominação para corpo advinda da tradição greco-latina surge na civilização cristã ocidental como a idéia de espaço capaz de se subdividir. No Novo Testamento, existem duas palavras para designar o corpo: *to soma* (o corpo vivo, a realidade em oposição à aparência e também o cadáver) e *he sax* (a carne, a imoralidade sexual, etc).

Subvertendo a visão cristã, Sodré (1998) recorre à fenomenologia de Michel Henry, e nos apresenta o corpo que se divide em: corpo visível, o corpo-objeto assimilável aos objetos do universo, como *res extensa*; e o corpo invisível. Neste ponto de vista, o corpo invisível é que é o real e o visível é a sua representação externa.

Sodré (1998) tem forte influência da definição árabe para corpo. A língua árabe dispõe de três palavras para dizer corpo: *jassad* (corpo inerte), *jism* (corpo vivo, em movimento) e *dhat*, que pode ser entendido como o “si corporal”, isto é, o corpo próprio enquanto componente fenomenológico da experiência singular do sujeito no mundo, irreduzível à instância psíquica e capaz de perceber-se como um todo (partes internas e externas).

Também Greiner (1990) chama de oposições fictícias as dualidades razão/emoção ou à clássica corpo/mente, por exemplo. Atualmente, o corpo pode ser visto como um território complexo e ao mesmo tempo uno. De acordo com Virgínia Chaves (2002), o corpo que antes era visto, comandado pelo cérebro, passa a ser estudado como um organismo integrado, em constante transformação e resultante de fontes culturais.

A perspectiva do corpo como território nos permite relacioná-lo, também, com a idéia de ciberespaço. Mourão (1998) nos traz a noção de ciberespaço como metáfora do espaço de acolhimento, local de comunhão, disponível, aberto e vazio. Trata-se de um espaço conceitual, paraespaço, sem extensão, figurativo e imaterial, onde os dispositivos de entrada nesse mundo estimulam diretamente o córtex cerebral e não há possibilidade para parâmetros tradicionais como por exemplo: corpo/mente, racional/irracional, etc.

Para tanto, Mourão (1998), conclui que existe um colapso entre realidade e ficção, a dualidade cartesiana corpo/espírito é eclipsada pelo conceito de *cyborg* que mina a apreciação de humano. Neste sentido, associamos, também, corpo real e tecnologia virtual rompendo barreiras dicotômicas entre visível e invisível, real e virtual, etc. O estatuto de *cyborg* nem é humano nem artificial, entretanto um híbrido dos dois, onde as fronteiras se rompem e as partes se dissolvem tornando-se indistinguíveis.

Lacan *apud* Grosz (1990) nos aponta uma visão semelhante, quando fala do corpo do ser humano nos primeiros meses de vida: “Corpo é um agregado de partes, sons, sensações, necessidades e impulsos descoordenados, ao invés de uma totalidade integrada” (p.28). O autor desenvolveu a idéia de que a identidade não é algo unificado e inato, mas algo que se forma a partir do olhar do outro. Assim ela está sempre incompleta, em processo. Só na imaginação nós a vivenciamos como algo unificado e acabado. E só através do simbólico podemos desconstruí-la, reorganizá-la, etc.

A partir daqueles primeiros meses, o ser humano não possui uma subjetividade una, mas é proprietário de seu patrimônio genético. Que segundo Dani Lima (2003, p.87), trata-se “da

única coisa que esse ‘eu’ possui na melhor das hipóteses”. Trata-se, portanto, de um sujeito fragmentado, composto não de uma, entretanto de várias identidades, sem que haja, necessariamente, um elo de coerência entre as partes. Assim a relação corpo-mente não é a de unidade fixa e estável, mas de relação dinâmica.

Defende-se, portanto, a idéia de que estrutura física (órgãos, líquidos, ossos, músculos, etc), pensamentos e emoções/sentimentos habitam o mesmo território que é o corpo, num constante relacionamento interdependente de ir e vir com o que se encontra ao seu redor. Isto seria o que chamamos de “corpo subjetivado”.

O desenvolvimento das ciências sociais também contribui para a visão social do indivíduo, onde o núcleo interior do sujeito não é mais visto como autônomo e independente, mas definido a partir de sua interação com a cultura. Esta é uma proposta de identidade formada pelo constante diálogo entre interior e exterior.

José Augusto Mourão (1998), Sodré (1998), Sally Banes (1999), entre outros, nos apontam para coexistência das diferentes representa es, variando segundo as sociedades ou culturas. O corpo, portanto, pode ser visto como algo que se produz dentro de um quadro cultural. Por exemplo, as atitudes corporais que em um contexto podem ser consideradas como históricas, em outra se tornam práticas em busca da saúde ou santidade.   o que nos informa Catherine Clément (1997), ao afirmar que as contra es dos históricos só se diferenciam do *y ga* em um ponto capital: são espontâneas ao invés de serem voluntárias. O mesmo, por exemplo, se aplica   respira o e ao jejum.

Podemos entender a história do corpo, suas mudanças, relações e transgressões sendo feita pela sociedade. A ordem social se concretiza através dos ritos de instituição que nos ensinam a lidar com a idéia de limites. Aprendemos, portanto, pelo corpo.

A ritualidade, de acordo com Mourão (1998), é definida como um dispositivo corporal, uma *práxis* intersubjetiva que só entre indivíduos reais se concretiza. O rito ou a liturgia introduz a questão do corpo como ponto de intersecção entre a existência individual e o cosmos, confirmando a denominação de “corpo subjetivado”.

A liturgia traz, também, a idéia de que o corpo seja a execução de um espaço de jogo e de sentido, um ato ao mesmo tempo material e social, heterotópico. Aqui cabe, então, a evocação do imaginário como espaço onde se constituem e se religam entre si as imagens que fazemos do nosso corpo. Trata-se de um momento constituído pela lógica do fragmentário, dos mínimos (sentido, gesto), da abolição do interior e do exterior, do eu e do outro. O ritual é assim, o momento em que se dá à subjetivação corporal ou para alguns a fusão dinâmica entre corpo e espírito.

Através de seus estudos, Greiner (2003) nos apresenta idéias do neurocientista V.S. Ramachadran para se entender o corpo como fundamento dos processos de cognição e percepção. Ainda para a autora o corpo e ambiente são contaminados mutuamente ao invés de uma relação de influência ativo/passivo. Refletindo sobre manifestações de dança, teatro e performance, ela nos escreve:

“Já há alguns anos o ‘onde’ deixou de ser apenas o lugar em que o corpo artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos experimentos cênicos. Em vez de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual” (p.51-52).

Segundo Greiner, o “corpo vivo” suscita relações dinâmicas e singulares com seu meio a todo instante (Greiner, 2005, p.101).

A cada época, abordagens diversas nos apontam pensamentos no que diz respeito à relação natureza e cultura. Edgard Morin (1980), por exemplo, nos diz que o homem é ao mesmo tempo biológico e cultural e que o cérebro estudado pela Biologia e a mente pela Psicologia são duas faces de uma mesma realidade. No mesmo caminho, Antônio Damásio (1996) nos leva a crer numa simbiose entre cérebro e corpo, não havendo lugar para a supremacia de um sobre o outro.

Fernandes e Cubas (2004) também nos apresentam idéias similares como as de William James (1984) e Robert Zajonc (1980) em que as funções físicas como sensação, impulsos nervosos, e movimento corporal precedem e determinam a emoção e o afeto. As autoras questionam com isso o modelo de ensino das Artes Cênicas em que se treina o corpo rumo ao domínio da expressão a partir da imitação de seqüências pré-fixadas ou sob o comando mental. Analisemos, portanto, como vem sendo tratado o corpo nas artes desde o século XIX até chegarmos ao Sistema Laban/Bartenieff em que propõe liberdade, embora sistematizada, de criação artística.

Nos fins do século XIX, surgiu no norte europeu e Estados Unidos o chamado “Movimento Corporalista”, cujo intuito era uma nova conceitualização acerca da integridade corpo/mente. Também surge a Educação Somática, no século XX, com uma outra noção acerca da aprendizagem estrutural, funcional e expressiva do corpo. Segundo Fortin (1999), a Educação Somática, que deriva do termo *Soma* - corpo experimentado, em contraste com o corpo objetivado - é um campo de estudo que “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes” (p.40).

O sujeito, através da Educação Somática, não é mais um objeto que somente absorve os conhecimentos sociais; ele pode, através de um processo auto-cognitivo de descobrimento e definição de suas próprias características e necessidades, compreender e planejar sua existência, transformando seu corpo em sujeito e não objeto como a maioria de nós vivemos. Vinculada ao treinamento de atores e dançarinos, a Educação Somática propõe uma reeducação para obter liberdade estrutural, funcional e expressiva que possibilite a aquisição de uma polivalência motora, necessária para os artistas cênicos.

Também, nesse período, Rudolf Laban e seus discípulos passam a difundir suas teorias de movimento pelo mundo. Laban baseou seu Sistema de movimento num “*continuum* entre polaridades” como mobilidade e estabilidade, interno e externo. Defendeu a correspondência entre corpo e mente em um ser completo, por meio de uma linguagem gestual simbólica e da interação entre corpo e espaço. Para Laban, cada tensão de movimento é expressiva de um ou mais sentimentos ou emoções correspondentes.

Influências filosóficas e estéticas destas abordagens podem ser vistas a partir da década de 1960. Nesse período, as obras de arte vivenciavam um corpo efervescente (Banes, 1999). De acordo com Banes, os *happenings* de Robert Whitman, a série dos Grandes Nus Americanos de Tom Wesselmann, o cinema baudelariano, o teatro fisicalizado do *Living Theater*, principalmente peças de danças sustentaram, nessa época, a concretude, intimidade e desalinhamento do corpo humano não só como aceitáveis, mas como belos. O corpo “verdadeiro”, não-idealizado, para os artistas dessa época, fora esquecido por seus antecessores. Daí a busca pela utilização do corpo no centro do palco, através de apresentações que explorassem os limites simbólicos e materiais.

Segundo Sally Banes (1999), foi produzida, assim, uma sucessão de significados corporais, coexistindo o corpo efervescente - com ênfase nos materiais da digestão, excreção, procriação e morte - o corpo objeto, o corpo tecnológico, o corpo botânico ou vegetal e o “corpo consciente”. Neste último, mente e corpo não se dividem, há sim, uma harmoniosa integração entre essas partes. Assim, os artistas dessa década de 1960 investiram confiança e poder ao corpo. Tratava-se de um corpo grotesco, citando o crítico literário russo Mikahail Bakhtin (1984). Um corpo onde sua forma “degradada” era positiva, ou seja, o corpo ia à cena sem mascaramentos de sua materialidade.

O corpo grotesco, segundo Bakhtin (1984), não é uma unidade fechada e concluída; é inacabada, cresce além de si mesma, transgride seus limites. Em suma, uma estrutura dialética que abrange aspectos duais - animal/vegetal, nascimento/morte e infância/velhice.

Como já vimos anteriormente, cada concepção corporal está entrelaçada a temas sociais, históricos, ou seja, mudanças de épocas e renovação cultural. Assim, esse corpo efervescente e grotesco desafiou “cânones corporais” do mundo renascentista e moderno, de auto-suficiência individual, do corpo psicologizado, privado e fechado. As distinções entre interno e externo desmoronaram e o controle da consciência deixou de ser valorizado.

A partir daqui, poderemos investigar o chamado, por Banes (1999), de “corpo consciente”, que se explicava pela significação metafísica, corpo e mente como uma só dinâmica. A partir da década de 1960, através da experiência do corpo material, a consciência se expande, a percepção se ilumina. A proposta não é de erguer-se acima da vida material, mas unir-se a ela, aprender com ela.

Muitos caminhos foram seguidos na investigação desse “corpo consciente”, desde abordagens místicas como “*Life Against Death*” de Norman O. Brown (1959), até a cultura da droga, em que procura-se expandir os canais sensoriais.

No entanto, havia aqueles que não iam nem pelo caminho “zen” nem pelo das drogas e ainda assim, procuravam a compreensão do corpo e sua inteligência através da pele, músculos, nervos e órgãos. De acordo com Joseph Chaikin (1972) do *Open Theater*, o passado evolutivo de uma pessoa está no seu corpo:

“Nos Estados Unidos, muitas pessoas vivem em seus corpos como em casas abandonadas, assombradas pelas lembranças de quando foram ocupadas” (p.15-16).

Talvez o fascínio do pós-guerra com a antropologia moderna tenham levado esses artistas na direção do rito, da magia e do mito novamente, cujo intuito era a busca da libertação do indivíduo atingida pela repressão aos sentidos.

Fazendo uma comparação entre as décadas de 1980/1990 e 1960, Banes nos diz:

“Ao contrário do *ethos* multicultural das décadas de 1980 e 1990 - em que uma série de culturas é celebrada conjuntamente, mas encarada como um mosaico ou colcha de retalhos de unidades distintas e inteiramente dispare-, o primeiro ecletismo pós-moderno da década de 1960 incorporou uma abordagem de caminho liberal tanto da ideologia como da prática cultural”. (Banes, 1999, p.336).

Muito se apreciou, neste período, o corpo nas artes (Artes Plásticas, Dança, Performances, etc) de uma forma ampla. E no teatro, também o corpo foi sendo experienciado através de diferentes caminhos. A dança, as artes marciais e práticas esportivas serviam para a preparação do ator. Todos em busca do domínio máximo de como se manifesta o movimento humano. Entretanto, alguns se baseavam na padronização de movimentos a partir de modelos pré-estabelecidos de movimentação, enquanto outros – como a Educação Somática – nas transformações de padrões corporais para expansão das possibilidades expressivas.

Constantin Stanislavski (1863-1938) foi o primeiro no teatro ocidental a sistematizar o ofício do intérprete em preparação/treinamento e construção de personagens. Stanislavski observou que quanto mais livre de tensão muscular estiver o corpo do ator, mais livre estará

para obedecer aos desejos do artista. A ginástica sueca e a dança clássica faziam parte da preparação e treinamento corporal dos seus atores.

No entanto, todas as linguagens como dança, esportes, etc, eram utilizadas a serviço da criação teatral, à expressividade e organicidade dos movimentos. Havia a preocupação com uma preparação primeiramente interior para que só então pudesse vir à expressão exterior da personagem. Como nos diz Stanislavski (*apud* Azevedo, 2002, p.08):

“O nosso objetivo é, não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela. O ator tem obrigação de viver interiormente o seu papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior. Peço-lhes que, sobretudo, reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada. Esse equipamento deve estar pronto a produzir, instantânea e exatamente, sentimentos delicadíssimos quase inatingíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível.

É por isso que o ator do nosso tipo precisa trabalhar tão mais que os outros, tanto no seu equipamento interior, que cria a vida do papel, como, também, na sua aparelhagem exterior, física, que deve reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções. Até mesmo a externalização de um papel é muito influenciada pelo subconsciente. Com efeito, nenhuma técnica artificial, teatral, pode sequer comparar-se às maravilhas que a natureza produz”.

Contemporâneo de Stanislavski, Vsévolod Meierhold (1847-1940) pregava que o ator deveria atuar segundo uma partitura de movimentos. Os atores que faziam parte de seu estúdio, durante o processo de preparação e treinamento frequentavam aulas de esgrima,

dança, música, atletismo ligeiro, mas tudo voltado para o teatro. Trabalhava-se com princípios da *Commedia dell'Arte* e drama hindu.

De acordo com Azevedo (2002), Meierhold acreditava que o ator deveria estar preparado a ponto de que toda sua natureza pudesse responder aos reflexos. Também aqui, o ator deveria ter completo domínio consciente do próprio corpo e um agudo sentido rítmico.

Para Mikhail Chékhov (1891-1955), o trabalho corporal do ator deveria se basear no impulso interno. Dança, Esgrima, Acrobacia e Ginástica, por exemplo, foram úteis, porém não essenciais ao desempenho do ator. Assim como para Stanislavski, mais importante era a criação interna para que então o corpo fosse moldado posteriormente. De acordo com Matteo Bonfitto (2002), relacionando Chéckov, são três os aspectos que encaminham o ator à realização das ações físicas: “os processos de *incorporação das imagens e atmosferas*, e o conceito de *gesto psicológico*” (p.69).

Já Antonin Artaud (1869-1948), propõe quebra a de convenções. Segundo ele, o ator é um atleta das emoções, seu caminho é interior no sentido da procura por pontos físicos que manifestem as emoções. Assim como o atleta desenvolve os músculos, o ator tem que desenvolver as emoções. Bonfitto (2002, p.55) nos diz sobre esta temática artaudiana que:

“Contrário à imposição da palavra como única matriz geradora do espetáculo, o artista francês coloca em evidência a importância dos outros elementos presentes na encenação para o alargamento das

possibilidades do teatro: o ator, com seu corpo e sua voz; a iluminação; as sonoridades da música e da palavra; o figurino; e o espaço”.

Também comungando com princípios extra-cotidianos para a apresentação artística, Etienne Decroux (1898-1991), propõe que o ator tenha que lidar com a idéia de corpo dilatado.

O criador da Mímica Corporal Dramática trabalhava com a noção de que nada deveria acontecer no corpo a não ser o que é desejado e calculado e que é através das ações físicas que materializamos nosso pensamento. Primeiro o pensamento depois a resolução da ação. De acordo com Decroux, o teatro é o ator e o ator é a arte do corpo, logo teatro é a arte do corpo. Um corpo físico e filosófico que conta à vida de homens e mulheres.

Bonfitto (2002) nos diz:

“Para Decroux, a palavra não pode acompanhar o “movimento da mente”, “o movimento da alma”, segundo ele, função principal da arte. Só o corpo pode concretizar tal objetivo” (p.60).

No entanto, para tal, o corpo não pode portar-se cotidianamente. Um esforço extra-cotidiano é necessário para o artista. Para tanto, Decroux citado por Bonfitto (2002, p.60) nos diz:

“Um homem condenado a parecer justamente um homem, um corpo imitando um corpo. Isto pode ser agradável, mas para ser considerada arte não é suficiente que algo seja

meramente agradável. Para ser considerada arte, a idéia da coisa precisa ser representada por outra coisa”.

Semelhante a Decroux, Rudolf Laban (1879-1958) considera o movimento como principal meio de expressão humana, sem limites para o alcance das necessidades do homem, função incapaz de realização puramente com a palavra. No entanto, para Laban, a relação entre cotidiano e extra-cotidiano, vida e arte, é fluida e inter-relacional. O Sistema criado por Laban aborda qualquer movimento humano em seus diversos contextos: cotidiano, artístico, funcional, etc. Antes de mais nada, para Laban, o movimento humano é uma forma de relacionamento, quer seja entre pessoas, entre estas e objetos, entre estas e o espaço, quer seja entre os diversos aspectos da mesma pessoa (entre intenção e gesto, pensamento e sentimento, diferentes partes do corpo, etc). Cabe à dança e ao teatro – formas de relacionamento com o público - investigar as possibilidades de diálogo com esta abordagem de estudo de movimento.

Laban estruturou a análise da *Expressividade* ou *Esforço* em quatro fatores - fluxo, espaço, tempo e peso -, abordados com maior detalhe no capítulo a seguir. Para Laban, o ator deve ter condições de representar um personagem se souber o suficiente das características intrínsecas de sua *Expressividade*. Ele também divide a abordagem de seu Sistema nas etapas de preparação/treinamento e construção artística.

Assim, existiu e existe uma preocupação no desenvolvimento da estrutura corporal de um intérprete para a cena. Desde às formas realistas/naturalistas às quebras de paradigmas

pelos caminhos seguidos por Artaud, por exemplo. Constatamos, portanto, que diferentes são as possibilidades e caminhos, mas todos são similares quanto ao objetivo maior que é: a presença de um ator em cena apto a se comunicar com uma platéia da forma mais completa possível através do que aqui chamamos de corpo subjetivado.

A aplicação do objeto em estudo nesta pesquisa também se aplica nos momentos de preparação e treinamento do ator como pode ser visto nos relatos e análise das aulas e ensaios (capítulo III). A parte seguinte foi a sistematização da encenação do solo resultante desta pesquisa.

O diferencial entre os vários sistemas de preparação/formação corporal está em *como* acessar este “corpo subjetivado”. Enquanto alguns seguem por caminhos que buscam a disciplina de um “treinamento” padronizado, outros optam pela liberdade criativa, trabalhando com Princípios que impulsionam a exploração, tornando o ator sujeito e não objeto de um ofício. E, para Laban, a *Expressividade* ou *Esforço* é um pilar fundamental neste processo de autonomia criativa, pois vincula-se à nossa energia, ao impulso interno:

“Uma vez que nós sabemos ONDE nós estamos indo no espaço, nós devemos observar e analisar COMO nós estamos indo e qual o tipo de energia utilizamos para o movimento. Esse tipo muscular chamado de esforço é que determina como nós agimos. É o resultado de impulsos internos previamente experimentados” (Laban in Newlove 1999, p.43).

Por este motivo, concentramos nossa pesquisa na categoria *Expressividade*. O próximo capítulo apresenta com maior detalhe esta categoria do Sistema Laban/Bartenieff, bem como dados históricos e conceituais do Sistema relevantes a esta pesquisa.

Capítulo II

Laban & O Corpo Subjetivado

“Quando meu corpo e minha alma movem-se juntos eles criam um ritmo de movimento”.

(Rudolf Laban, 1956)

Esta pesquisa investiga qual a contribuição da categoria *Expressividade* contida do Sistema Laban/Bartenieff para a formação do ator contemporâneo. Trata-se de um Sistema que entende o corpo como um ser uno e múltiplo a um só tempo, ou seja: corpo e mente habitam o mesmo complexo espaço com infinitas possibilidades expressivas. Daí um dos diferenciais desta abordagem, na qual o ator lida desde o princípio com a idéia de que é sujeito de sua ação desde a criação até a execução. Não se transformando num repetidor de códigos pré-estabelecidos, cristalizados e tornando-se apto, também, para a análise e registro de seus movimentos.

Existem diferentes e eficientes Sistemas de investigação corporal para o ator. No entanto, investiga-se aqui qual a contribuição que o Sistema Laban/Bartenieff através da categoria *Expressividade*, dá ao trabalho do ator. O objetivo desta investigação não é saber se ele é melhor ou pior que outros Sistemas, mas sim qual é a contribuição de uma de suas categorias para o ofício do ator.

De acordo com Cordeiro, Homburger e Cavalcanti (1989), a primeira tentativa de sistematização do movimento expressivo foi feita por Jean-Georges Noverre (1727-1810),

coreógrafo, inventor do “*Ballet d’Action*”. Outro francês, François Delsarte (1811-1871), sistematizou cientificamente a pesquisa da ligação da emoção com a expressão dos gestos, trabalhando com atores. Segundo Delsarte, relido por Silvia Fernandes em Bonfitto (2002): “Para cada função espiritual, corresponde uma função do corpo; para cada grande função do corpo, corresponde um ato espiritual” (p. XV).

Neste sentido, Rudolf Laban (1879-1959) ampliou o alcance do estudo do movimento humano, pois baseou-se em princípios básicos universais do movimento humano e não somente em estados específicos. É um Sistema universal e plural, pois organiza princípios para reconhecer e multiplicar as diferenças individuais, culturais, etc. Segundo Fernandes (Tema Função/Expressão, 2002), Laban considerava todo movimento como simultaneamente funcional e expressivo. Qualquer que seja a atividade que uma pessoa se dedique ela exprime algo de si através dos movimentos:

“Laban enfatizou que padrões de movimento estão associados com estilos de pensamento e de sentimento. Por exemplo, Laban indicou que pessoas que tomam decisões tendem a preferir movimentos fortes, rápidos, diretos; aqueles que consideram decisões vagarosamente tendem a preferir padrões de movimento leves, desacelerados e indiretos. Ele criou um Sistema de notação que permitiu ao observador gravar, categorizar e interpretar movimento em relação com a intenção interna da pessoa que se move”. (Kestenberg, Amighi e Lonram in Allison, 1999, p.333).

Rudolf Laban nasceu em 15 de dezembro de 1879 na Bratislândia. Seu pai, um militar, esperava que seu filho seguisse na mesma carreira. Entretanto, Laban depois de breve estágio na escola militar, optou pelos estudos das Artes. De acordo com Bonfitto (2002), em 1894, Laban teve seu primeiro contato com o teatro, como assistente de direção de um

aluno da segunda geração de Delsarte em sua cidade na Hungria. Aos 21 anos, partiu para Paris onde cursou, de 1900 a 1907, a “*Ecole de Beaux-Arts*”. A partir daí, seu caminho foi enveredar-se pelas artes, e traçar inter-relações entre elas.

Laban buscava um tipo de arte que envolvesse ação e pessoas. Não era um artista solitário, buscava uma arte que necessitasse da participação de um grupo. Seu profundo interesse estava no ser humano, na sua vida, nos seus movimentos e na sua expressão.

Para Regina Miranda (1979), o denominador comum de qualquer atividade humana é o movimento. Mesmo quando existe uma aparente imobilidade, o processo respiratório continua envolvendo contração e extensão do tórax e as batidas cardíacas permanecem. Um ator ou dançarino, mesmo numa pausa de movimento, pode irradiar numa tal intensidade expressiva, que nem o curso de sua ação, nem as qualidades de seu movimento são interrompidos (o que em LMA se chama Pausa Dinâmica). Isto acontece porque o movimento é um processo ligado não apenas às ações externas, mas também a sentimentos/emoções, imagens e fluxo de energia.

A escolha do Sistema Laban/Bartenieff para esta pesquisa deve-se ao fato de que, nele, as dinâmicas do movimento dão ênfase em seus aspectos qualitativos. Assim, essa teoria e prática possibilitam para o ator uma compreensão mais ampla do movimento e estimula a integração corpo e mente.

A fim de aprofundar a investigação referente à temática acima, esta pesquisa utiliza, ainda, duas outras abordagens desenvolvidas por discípulas de Laban. Trata-se dos Fundamentos Corporais Bartenieff (FCB) e do Movimento Genuíno.

De acordo com Janet Hamburg (1998), os Fundamentos Corporais Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*) são uma abordagem que desenvolve no ser humano a consciência de seus movimentos a partir dos impulsos que os geram, resultantes da inter-relação entre corpo e mente, tendo a respiração como suporte muscular. Este estudo é aplicado junto a atores, dançarinos, atletas, pessoas com limitações físicas por patologia ou acidentes, etc.

Irmgard Bartenieff (1900-1981), foi discípula de Laban desde 1925. Em 1936, parte para os Estados Unidos devido ao nazismo, dando continuidade e aprofundando seus estudos adquiridos na Alemanha. Ela foi reconhecida por inovar as Terapias Físicas nos anos de 1940 a 1950. A grande preocupação de Bartenieff era de ressaltar a idéia de que os movimentos acontecem seqüenciados, alertando para a consciência de como uma ação se transforma em outra. Por isso Peggy Hackney (1998), continuando o trabalho de sua mestra Bartenieff, intitula seu livro *Fazendo Conexões – Integração total do Corpo através dos Fundamentos Bartenieff*.

Embora os Fundamentos Corporais Bartenieff incluam as quatro categorias do Sistema Laban/Bartenieff (Corpo-Expressividade-Forma-Espaço), eles enfatizam, principalmente, o Corpo. Requer, também, clareza espacial, tratando o espaço dentro e fora do corpo (“Intenção Espacial”, vide página 16). Os FCB trabalham com músculos internos, próximos do centro do corpo, associando a respiração como suporte para aumentar a força e o fluxo

do movimento. Tem-se como principais tópicos desses fundamentos: Padrões de Organização Corporal e Padrões Neurológicos Básicos, Respiração e Correntes de Movimento, Suporte Muscular Interno, Conexões Ósseas, Iniciação e Sequenciamento, Rotação Gradual e a Intenção Espacial (vide Fernandes 2002, p 39 a 99).

A prática dos FCB proporciona ao ator a consciência de sua estrutura corporal (esqueleto, órgãos e líquidos), de onde parte o impulso responsável para sua ação e como, de maneira eficiente, uma seqüência de movimento pode ser executada, associando sempre imagens, estrutura corporal e emoção.

A outra prática em questão é a chamada Movimento Genuíno (*Authentic Movement*). De acordo com Daphne Lowell (1998) esta prática é uma explicitação de um processo profundo onde quem executa segue seus impulsos internos, relacionados a necessidades do inconsciente. Este processo leva a um respeito profundo pelo desejo do corpo. Foi desenvolvido por Mary Whitehouse nos anos de 1950 a 1960, discípula de Mary Wigman (aluna e colaboradora de Laban na criação da categoria Expressividade) e Martha Graham, a partir de teorias de Carl Gustav Jung.

Trata-se de uma prática em que os movimentos são espontâneos e autênticos a partir do *self*, diferente dos movimentos que são aprendidos, e ocorre quando o ego abre mão do controle do movimento, embora nem por isso o ator deixe de ser sujeito de suas atitudes. Nos anos de 1970, Janet Adler, discípula de Mary Whitehouse, incluiu teorias de Sigmund Freud na abordagem do Movimento Genuíno. Percebe-se que a iniciação desta proposta se dá a partir de emoções/sentimentos, estrutura física e/ou por imagens. Ou seja, uma

importante tríade para o trabalho do ator. Como disse Decroux, o ator é aquele que materializa seus pensamentos (imagens) através das ações (estrutura física) acompanhadas por um espírito (emoções/sentimentos).

O processo de abordagem prática desse processo junto a atores da Escola de Teatro e do Grupo A4 Realizações Teatrais pode ser constatado no capítulo III desta investigação. Ressalta-se que a utilização dos elementos desta tríade não obedecem a uma ordem pré-estabelecida nem tampouco é determinado por juízo de valor. É semelhante ao Anel de Moebius ou figura oito representando o infinito (vide anexo IV) ou o Corpo no Sistema Laban/Bartenieff, onde lado de dentro e de fora se fundem e não se sabe onde começa nem termina sua estrutura. Sabe-se, entretanto, que as partes se comunicam e se transformam reciprocamente numa constante inter-relação. Este corpo inter-relacional com seus diferentes aspectos e com os do ambiente é o que temos definido como “subjetivado”.

O Sistema Laban/Bartenieff e o Ator

Rudolf Laban é também considerado por pesquisadores das artes cênicas como um dos pioneiros da dança moderna. Ele estruturou as bases para o estudo do movimento no século XX, aplicáveis no treinamento corporal, na criação artística e na pesquisa teórica do movimento, entre outros.

O Sistema Laban/Bartenieff estruturou-se no início do século XX em países norteeuropeus, especialmente Alemanha e Suíça. No entanto, foi influenciado por formas de movimentos de várias origens como as artes marciais do oriente, as danças africanas e indígenas que inspiraram o expressionismo do início daquele século. Trata-se, portanto, de um desenvolvimento inter-cultural.

A partir da Segunda Guerra Mundial e do nazismo, o Sistema Laban/Bartenieff espalhou-se para diferentes partes do mundo: Rudolf Laban mudou-se para a Inglaterra; Juana de Laban¹ para os Estados Unidos; discípulos como Chinita Ullmann, Maria Duscheres, Rolf Gelevsky e Renée Gumiel para o Brasil; Kurt Jooss (professor de Pina Baush) para a Inglaterra; Irmgard Bartenieff (Fundadora do LIMS: Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, Nova Iorque) para os Estados Unidos.

Como exemplos mais próximos de nós, temos a utilização do Sistema Laban/Bartenieff na formação corporal do ator da Escola de Teatro da UFBA, ministrada pela professora doutora Ciane Fernandes desde 1997 e também nas aulas de interpretação orientadas pela professora mestra Jacyan Castilho. Ainda assim, só mais recentemente este Sistema vem sendo difundido com maior extensão junto ao trabalho de atores. E este é um dos objetivos desta investigação, tornando-se pioneira ao focar a aplicação deste Sistema estritamente ao ofício do ator.

¹ Juana de Laban (Hungria 1910- Estados Unidos 1978), filha de Rudolf Laban, dançarina, pesquisadora e professora doutora em dança, pioneira no treinamento do ator nas Universidades norte-americanas, visitou e lecionou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 1962.

Laban criou um Sistema não apenas para a análise de movimentos de dançarinos e atores, mas também para sua exploração nos processos criativos. Como por exemplo: criação de personagens, partituras corporais, chegando até a coreografias inteiras no caso da Dança. A utilização das inter-artes e a aplicação à formação do ator fizeram parte deste Sistema desde seu surgimento. O Sistema Laban/Bartenieff tem influenciado amplamente a prática teatral. Como nos lembra Regina Miranda (*apud* Fernandes 2002, p.20):

A importância de suas teorias vem sendo também comprovada no meio acadêmico, onde o Sistema Laban (ou LMA) é incluído em praticamente todos os programas de dança das universidades americanas e cada vez mais solicitado pelas instituições de ensino européias e sul-americanas. Por outro lado, a contribuição de Laban para o teatro se torna mundialmente cada vez mais intensa: professores de interpretação, atores e diretores ao desejarem construir um contexto que encoraje a experiência aliada à pesquisa crítica e reflexão, vêm escolhendo aspectos do Sistema Laban tanto como uma ferramenta valiosa no treinamento corporal do ator, quanto como uma linguagem capaz de promover e multiplicar sentidos. As teorias de Laban, no entanto, não são apenas teorias “de” ou “para” as artes cênicas e vêm sendo aplicadas em todos os domínios onde a experiência e análise do movimento se fazem necessárias, a saber: Saúde, Comunicação, Advocacia, Estudos Culturais, Antropologia, Negócios, Esportes e Educação, entre outros.

Inicialmente conhecido como *Effort-Shape* (Expressividade-Forma), o estudo criado por Laban, através de seus seguidores, tem se ampliado e agregado novos elementos para sua composição. Atualmente, essa investigação é conhecida como Sistema Laban/Bartenieff ou Análise Laban/Bartenieff de Movimento (LMA- *Laban/Bartenieff Movement Analysis*). Daí Fernandes (2003) mencionar que se trata de uma teoria “em” movimento, ou seja, sobre o movimento corporal, mas também acessível a adaptações, mudanças e novos desenvolvimentos e aplicações.

Através de suas quatro categorias (vide páginas 16 e 17), o Sistema Laban/Bartenieff possibilita a criação, descrição e compreensão do movimento, relacionando, ainda, as influências recíprocas entre as ações corporais, os processos mentais e emocionais. Estas categorias existem inter-relacionadas umas às outras, confirmando um dos pilares dos estudos de Laban em que o ser humano aparece integrado em mente, físico e emoção, formando um todo. No entanto, foca-se esta pesquisa na categoria *Expressividade* por esta tratar qualitativamente e quantitativamente do movimento humano e ser fundamental no ofício do ator.

Segundo Nadja Turenko², os meios, os Sistemas de abordagens dramáticas são vários, porém todos chegam a um mesmo objetivo. Turenko nos diz, portanto, que o que muda é o como, a forma de se trilhar os caminhos de um processo criativo. Na LMA, o como está relacionado à categoria Expressividade, inicialmente desenvolvida por Laban como Eukinéctica.

Apesar de ter seu correspondente em alemão – Antrieb ou impulso, ímpeto – o termo foi criado por Laban em inglês como “*Effort*” (Laban e Lawrence, 1947, 2ª edição 1974). E traduzido para o português como *Esforço* em *Domínio do Movimento* (1950, 2ª edição 1971). No entanto, devido aos desenvolvimentos das teorias de Laban, mesmo no Laban Centre London o termo “*effort*” foi incluído em uma categoria mais ampla, denominada como “*Dynamics*”, enquanto que no LIMS continua a denominar-se “*effort*”. Assim,

² In: Notas de sala-de-aula. Nadja Turenko é atriz e mímica, formada pela Escola de Mímica Corporal Dramática na França. Em Salvador ministra cursos semestrais de Mímica Corporal Dramática.

usamos, prioritariamente, o termo Expressividade (Fernandes, 2002), mas também faremos uso do termo Esforço (Miranda, 1979).

O Esforço é o elemento que gera o movimento, sua fonte interna. Segundo Laban (1978), o esforço pode ser transmitido mais facilmente que o pensamento e resulta da combinação dos quatro fatores de movimento que compõem a categoria Expressividade. É o que diferencia os seres humanos uns dos outros, contribuindo para sua subjetivação. Para tanto Bonfitto (2002, p.55) nos diz:

“Se pensarmos em termos de ação física, pode-se então dizer que Laban, através do conceito de esforço e de sua ‘teoria do espaço’, rompe a percepção genérica em relação às *qualidade presentes nas ações*, fazendo-nos compreender que tais qualidades, responsáveis pela diferenciação entre os seres humanos em termos expressivos, são resultantes de combinações entre ‘fatores de movimento’- espaço, tempo, peso e fluência. Dessa forma, ele nos fornece novos ‘elementos’ e ‘procedimentos’ para sua confecção”.

De acordo com Matteo Bonfitto (2002), Laban considera o movimento como principal meio de comunicação humana, abrangendo o tangível e o intangível das necessidades do homem, função esta não concretizável pela palavra.

Para Laban “o ator e o mímico têm condições de representar um personagem e suas circunstâncias, se souber o suficiente de suas características intrínsecas de esforço” (Laban in Bonfitto 2002, p.52). Partindo dessa citação de Rudolf Laban, vários autores, dentre eles Matteo Bonfitto, consideram que a categoria Expressividade contribui para a composição do ofício do ator. Uma vez que este Sistema nos proporciona compreender nossas ações,

diferenciando-nos uns dos outros e possibilitando a subjetivação enquanto indivíduos. No ofício do ator este princípio é de grande importância uma vez que contribuirá para a formação de atores sujeitos e conscientes de suas atitudes genuínas no palco num constante diálogo entre suas emoções, pensamentos e esforços expressivos, não se tornando meros repetidores de padrões e códigos pré-estabelecidos e cristalizados, mas sim “corpos subjetivados” aptos a comunicar.

Existem alguns estudos acerca de Sistemas que investigam o desenvolvimento corporal do ator. No entanto, o Sistema aqui focado, só recentemente ganha mais espaço para estudos voltados para o ofício do ator. Algumas pesquisas, como a de Jean Newlove (1999) abordam especificamente a aplicação da LMA à formação do ator, mas não diretamente sob o aspecto do corpo subjetivado. Em sua maioria, estes estudos dividem-se em técnicos – com exercícios e recomendações didáticas -, e antropológicos ou psicológicos - mais vinculados a questões abstratas como a emoção, as imagens pessoais, o inconsciente, etc.

No entanto, sabe-se que o Sistema Laban/Bartenieff associa estes dois aspectos, isto é, a objetividade e subjetividade, não é só uma coisa ou outra, o que “é particularmente importante para desmistificar o Sistema Laban como um arcabouço puramente teórico e matemático, estruturalista e científico” (Fernandes, 2003, p.68). Daí a necessidade e coerência desta pesquisa em querer aprofundar e contribuir com teorias e práticas para o alargamento de possibilidades de um trabalho que se refere ao movimento do ator, abordando simultaneamente o aspecto corporal e subjetivo através da técnica sistematizada.

O ator, portanto, passa a conhecer sua estrutura corporal e de que maneira ela funciona, através de experimentações sensoriais para que posteriormente sistematize o que se foi executado, proporcionando maior compreensão de suas atitudes e lhe dando domínio e desenvoltura para que se possa ir à cena.

A Expressividade

A partir de então, iniciamos uma abordagem mais detalhada a respeito do objeto de estudo desta investigação. Segue um breve panorama acerca de algumas definições coletadas ao longo desta pesquisa.

Conceitos para ***Expressividade*** ou ***Esforço***:

- “Esforços são impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento” (Laban 1978, p.32).
- “Os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores de movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência” (Laban 1978, p.36).

- “Refere-se a como nos movemos, a qualidade do movimento – as dinâmicas ou esforços que expressam as nossas sensações transformando-as em ações” (Miranda 1979, p.09).
- “Refere-se à teoria e prática desenvolvidas por Laban, onde qualidades dinâmicas expressam a atitude do indivíduo com relação a quatro fatores (dispostos na ordem de seu desenvolvimento na infância): fluxo, espaço, peso e tempo” (Fernandes 2002, p.62).
- “Esforços ou ações básicas compõem a dinâmica do movimento. Devem ser treinados pelo ator; esse treino auxilia-o a perceber a origem interior e a forma exterior de seus movimentos” (Azevedo 2002, p.66).

Como vimos anteriormente, a Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff vem do termo *Antrieb*, significando impulso para o movimento. Ela está vinculada, também, à energia do ator. Segundo Elias de Lima Lopes (2001), a energia do ator está relacionada ao pensamento. Entretanto, trata-se de um *pensamento-em-ação*. Assim, este autor comunga com idéias de Jovet quanto à filosofia do ator, citando-o: “O ator pensa por uma tensão de energia” (p.91).

O *pensamento-em-ação*, que Lopes propõe, tem mesma significação para a *Oficina de Pensamento e Ação* proposta por Laban e se caracteriza através da energia do ator ao

executar seu ofício através de um corpo decidido, consciente, sujeito, capaz de modelar sua presença e de sentir as mudanças de qualidade em seu tônus e impulsos ao se mover no espaço e no tempo. Lopes (2001, p.91) diz ainda:

“Pensar energia no trabalho do ator deve sugerir um *como* lidar com a mesma. Ela apresenta-se para ele na forma de um *como*”.

Para Laban (1978), o ator tem que conhecer as condições de esforço de sua personagem, e nos diz ainda que “temos necessidade de um símbolo autêntico da visão interna que efetue contato com o público e ele só é atingido quando se aprendeu a raciocinar em termos de movimento”(p.46). Para tanto, esse autor diz que:

“Existe uma relação quase que matemática entre a motivação interior para o movimento e as funções do corpo; e o único meio que pode promover a liberdade e espontaneidade da pessoa que se move é ter uma certa orientação quanto ao saber e quanto aos princípios gerais de impulso e função” (1978, p.11).

Assim, o ator não só torna-se apto ao conhecimento de suas articulações corporais no espaço e no tempo, como também apercebe-se das atitudes internas produzidas pela ação corporal.

A partir da revisão conceitual e aplicações nos experimentos práticos, esta dissertação entende por Expressividade ou Esforço: como uma das quatro categorias que compõem o Sistema Laban/Bartenieff, relacionada a como nos movemos, abordando aspectos qualitativos e quantitativos do movimento, exprimindo atitudes internas dos indivíduos,

relacionadas a quatro fatores (fluxo, espaço, peso e tempo) que se inter-relacionam durante a ação indo e vindo em suas polaridades dinâmicas.

Ressalta-se que os fatores expressivos são escritos em letras minúsculas a fim de diferenciá-los das categorias (assim não confundimos a categoria Espaço com o fator espaço ou foco). Segue, abaixo, o **Esquema Analítico** que serve de mapa norteador para o presente estudo:

SISTEMA	CATEGORIA	FATORES	QUALIDADE
Sistema Laban/Bartenieff	Expressividade ou Esforço	fluxo ou fluência	Livre
			Contido
		espaço ou foco	Direto
			Indireto ou Flexível
		tempo	Acelerado
			Desacelerado
		peso	Forte
			Leve

Além dessas qualidades, existem também o *tempo constante*, o *peso passivo* e a *falta de atenção* ao espaço que serão esclarecidos quando abordados cada fator, ainda neste capítulo.

As qualidades dinâmicas aqui presentes, oscilam de forma gradativa entre duas polaridades de cada fator, assumindo um total de oito qualidades compondo a categoria Expressividade:

- Polaridade Condensada (*Condensing*): fluxo contido, espaço direto, peso forte e tempo desacelerado.
- Polaridade Entregue (*Indulging*): fluxo livre, espaço indireto, peso leve e tempo acelerado.

Essas qualidades dinâmicas refletem mudanças entre os quatro fatores, nas gradações entre condensada e entregue. Para tanto, Fernandes (2002, p.101) diz: “Um movimento com ‘peso leve’ significa que o corpo fica cada vez mais leve e menos forte, até passar para outras qualidades”. Ou seja, não se trata de um estado fixo de leveza ou de força, mas de um crescendo em direção a uma ou outra.

Ainda de acordo com essa autora, o movimento humano está em constante variação expressiva. Ou seja, a cada 3 a 5 segundos uma nova qualidade e suas combinações empregam uma nova cor para a ação. Assim, cada frase de movimento possui pelo menos 3 combinações de fatores, com um começo, meio e fim. E a maneira como essas qualidades se distribuem na frase (ficando cada vez mais intensas, ou com um acento, ou sem variações, etc.) é o que chamamos de “Fraseado Expressivo” (Fernandes, 2002, p.137).

É através do treinamento sistematizado que o ator passa a explorar diferentes nuances de qualidades dinâmicas, além das suas preferências cotidianas. Trata-se de um diálogo através de pares no Anel de Moebius numa escala de gradação à medida que se aborda uma determinada qualidade. Com isso, ao explorar uma qualidade expressiva, o ator estará lidando de forma indireta com seu complementar por comparação. Ou seja, uma qualidade vem a influenciar de forma natural a outra, numa constante transformação gradual.

O processo de cada abordagem de um fator e suas qualidades expressivas, não é um contato com o desconhecido. Todo ser humano possui todas as qualidades, porém elege as de sua preferência e, pela falta de prática, julga-se incapaz de expressar-se através de todas elas. Nesta formação enfocada na *Expressividade*, visamos reativar as qualidades menos enfatizadas, o que renova também as enfatizadas ou preferidas pelo ator. O que propomos é perceber a utilização das qualidades expressivas de forma sensorial para uma posterior sistematização e formatação em um resultado artístico. Expandimos assim as possibilidades do ator no que Laban denominou de “Domínio do Movimento”.

A seguir, apresento cada um dos fatores e suas polaridades, iniciando com um poema ou música, que inclui em sua composição as nuances expressivas em questão.

Fatores Expressivos:

fluxo

“Adiantou-se como se saísse de um esconderijo e aproximou-se sorrateira do chafariz”

(Clarice Lispector)

O fluxo é o primeiro fator a desenvolver-se e está relacionado ao grau de controle da energia expressiva. Refere-se à tensão muscular utilizada no movimento, deixando-o fluir ou restringindo-o. Está dividido em gradações de:

- fluxo livre
- fluxo contido

O fluxo livre está relacionado à Polaridade Entregue (vide p.51), já o fluxo controlado relaciona-se à Polaridade Condensada. O fluxo varia gradativamente durante um movimento, tornando-o controlado ou livre. Este fator está relacionado diretamente com as emoções, sentimentos, e, a nível físico, músculos, líquidos corporais – sangue, linfa, líquido conjuntivo, líquido sinovial, líquido cefalorraquidiano, etc. Isto porque os líquidos formam a base de conexão entre diferentes estruturas corporais, caracterizando então a *fluidéz* entre opostos (livre ou contida) ao se executar uma ação.

Os exercícios recomendados para a abordagem junto a atores e resultados práticos podem ser conferidos através do capítulo III sobre Experimentos.

espaço

*“Passaram por um cemitério, por um armazém,
árvore, duas mulheres, gato, letras...tudo engolido”* (Clarice Lispector)

Este fator está relacionado ao “onde” do movimento, à atenção ao realizá-lo. Está dividido em:

- espaço (ou foco) direto ou unifoco.
- espaço (ou foco) indireto ou multifoco.

Dentro da classificação das qualidades dinâmicas, o foco direto está relacionado às Polaridades Condensadas e o foco indireto às Polaridades Entregues. Relacionando este fator à atenção, o ator poderá estar agindo predominantemente sob um ou inúmeros pontos de atenção simultaneamente. Vale ressaltar que foco indireto não significa falta de atenção ao espaço, nem vários pontos de atenção sucessivos (o que seriam focos diretos). Foco indireto implica em uma atenção múltipla e simultânea ou seja, para vários pontos *ao mesmo tempo*.

De acordo com Fernandes (2002), a visão é responsável por nossa atenção ao espaço. No entanto, mesmo associando o termo foco aos olhos, em LMA este se relaciona a todo o corpo, ou partes que devem ser especificadas. As abordagens práticas e resultantes da

aplicação deste fator junto a atores estão presentes no capítulo III, relacionado a Experimentos de processos criativos.

peso

“Saciada, espantada continuou a caminhar com os olhos mais abertos em atenção às voltas violentas que a água pesada dava em seu estômago, acordando pequenos reflexos pelo corpo como luzes” (Clarice Lispector).

Este fator refere-se a mudanças na força usada pelo corpo ao mover-se, mobilizando seu peso para movimentar-se. Pode ser:

- peso ativo (forte ou leve)
- peso passivo (pesado ou fraco)

O diferencial entre o peso *ativo* e o *passivo* é que para o primeiro há uma mobilização de força para que o movimento aconteça, enquanto que no outro não há emprego de esforço. Para o trabalho do ator nos importa, principalmente, o peso ativo e seus opostos, pois o ator é alguém que age artificialmente e ainda que queira caracterizar uma passividade, um esforço se faz necessário. As abordagens práticas junto a atores e seus resultados estão, também, no capítulo III, relacionado aos Experimentos.

tempo

“O rapaz e as moças se surpreenderam, pelo ar alegre e pelos passos rápidos” (Clarice Lispector)

Este fator que indica uma variação na velocidade do movimento. Pode se tornar gradativamente mais:

- acelerado
- desacelerado

O tempo acelerado está relacionado às Polaridades dinâmicas Condensadas, já o desacelerado às Polaridades Entregues. O movimento para o ator pode se tornar acelerado ou desacelerado, quando variado gradativamente em direção a um de seus opostos. Ou seja, ao se acelerar ou desacelerar uma ação estamos trabalhando conseqüentemente com seus opostos. Vale ressaltar que, uma vez que essa categoria lida com a variação gradativa entre os aspectos de cada fator expressivo, um movimento que não varia entre essas gradações, ficando só rápido ou lento, não é considerado nem acelerado nem desacelerado. Trata-se, outrossim, de um tempo contínuo, sem variações. Ao passo que a *Expressividade* diz respeito à variação gradativa entre as polaridades de cada fator. De acordo com Fernandes (2002, p.117):

“O fator tempo relaciona-se com o ‘quando’ do movimento, a intuição e a decisão ao realizá-lo. Os sistemas endócrino e nervoso são os principais responsáveis por esta

qualidade de apressar-se rumo ao futuro (aceleração, urgência), ou prorrogá-lo (desaceleração)”.

As aplicações práticas junto a atores e seus resultantes estão presentes, também, no capítulo III, relacionado aos Experimentos práticos.

A seguir, identificamos algumas **Correspondências Quaternárias** propostas por Fernandes (2002, p.121), relacionadas a estudos de alguns pesquisadores como Viola Spolin, Carl Gustav Jung, Warren Lamb, Bonnie Bainbridge-Cohen, além de outras categorias do próprio Sistema em investigação:

Quadro de Correspondências Quaternárias Paralelas à Expressividade

Fator Expressivo	fluxo	espaço	Peso	tempo
Questões relacionadas a uma personagem, segundo Spolin	Como?	Onde?	O Quê?	Quando?
Relacionado com os conceitos	Progressão	Meio Ambiente	Self	Duração
Participação Interna (W. Lamb)	Precisão	Investigação	Determinação	Decisão
Faculdade (C.G. Jung)	Sentimento	Pensamento	Sensação	Intuição
Elementos	Água	Ar	Terra	Fogo
Sistemas do Corpo (B.B.Cohen)	Fluidos e Órgãos	Visão	Tato, Músculos	Adrenalina, Sistema Nervoso e Endócrino
Afinidade Espacial (Corêutica)	*	Dimensão Horizontal	Dimensão Vertical	Dimensão Sagital

Fonte: Adaptado de Fernandes, 2002.

Uma vez apresentado o Sistema Laban/Bartenieff e as múltiplas possibilidades de abordagens, seguiremos para a aplicação prática e suas contribuições ao ofício do ator através de estratégias elaboradas a partir desta pesquisa.

*Ao mover-se no espaço, o fluxo está sempre presente como uma qualidade subliminar aos outros 3 fatores, por isso não há uma associação espacial específica para fluxo.

Capítulo III

Experimentos

Este capítulo apresenta três aplicações práticas da *Expressividade* no trabalho do ator: em sala de aula, no processo criativo em grupo como formador corporal, e no processo criativo individual como intérprete.

Sala de aula

O relato a seguir é referente a uma das etapas do Tirocínio Docente executado por mim sob orientação das professoras Ciane Fernandes e Jacyan Castilho na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Tive a oportunidade de experienciar junto a duas turmas da disciplina Técnica de Corpo para a Cena I (TCC I), duas vezes por semana com cada uma, num total de 60 horas em cada turma durante o semestre 2003.2. A turma 01 era composta por 15 alunos e a turma 02, por 17 alunos. Ao todo foram 32 alunos vivenciando a *Expressividade* como uma possibilidade, dentre tantas outras, para contribuir na formação do ator.

A abordagem à categoria *Expressividade*, presente no Sistema Laban/Bartenieff, neste caso, foi feita em cinco etapas. A primeira proporcionou um contato amplo com o termo *Expressividade*, através de discussão teórica e exercícios práticos. As outras quatro etapas concentraram-se, cada uma em um dos fatores que compõe a categoria em estudo.

Cada turma reagiu de forma diferente e assim também aconteceu com cada aluno. Uma vez que lidamos com impulsos internos para agir, onde vivências particulares vêm à tona, o resultado não poderia ser outro. Entretanto, vale ressaltar o vício de muitos atores em necessitar de formas pré-estabelecidas para seguir. Quero dizer com isso que alguns alunos seguiram, a princípio, por caminhos pré-moldados para explorar cada fator. Em seguida, após todo o processo de abordagem, através de relatórios e depoimentos em sala de aula, constataram a importância de uma outra possibilidade de abordagem criativa em suas vidas, onde o corpo é experimentado de forma interdependente entre seus aspectos emocionais e físicos, numa constante retroalimentação de energia entre essas partes.

A *Expressividade* trata de como nos movemos (Regina Miranda, 1978). Os estímulos foram os mesmos, porém o como trilhar cada caminho era tarefa de cada aluno. Assim se faz a vida de nós artistas. Vivemos num mesmo mundo, mas o caminho de cada um é uma escolha particular que o faz subjetivar na vida. Este é um dos princípios deste Sistema no que tange a experimentações, ou seja, as ações estão intrinsecamente atadas aos esforços internos de quem o executa. Como nos lembra Laban (1978):

“A fim de discernirmos a mecânica motora intrínseca ao movimento vivo, no qual opera o controle intencional do acontecimento físico, é útil denominarmos a função interior que dá origem a tal movimento. A palavra empregada aqui com esse sentido é esforço” (p. 51).

O primeiro passo para a abordagem da *Expressividade* com os alunos foi através de conversa e trocas de idéias com relação a este termo. A seguir eles levaram para casa a tarefa de pesquisar em diferentes fontes o tema em estudo a fim de aprofundarmos nossa investigação. Antes de cada aula, existia, sempre, uma explanação de 15 a 20 minutos para uma introdução teórica do assunto novo, bem como para troca de idéias entre os alunos e esclarecimento de questões que surgiam durante o processo. Após uma breve introdução teórica, o passo seguinte era a experimentação prática.

Como abordagem prática, foi experimentado o processo chamado “Movimento Genuíno”. Trata-se de um trabalho em duplas, onde um aluno **A** executa e o outro **B** observa os movimentos. **A** se posiciona de forma confortável num local e fica de olhos fechados durante todo o processo. Sem nenhum estímulo voluntário externo como música ou textos, por exemplo, **A** passa a se movimentar pelo espaço de acordo com suas necessidades mais íntimas e deve deixar fluir as imagens sem preocupação em coerência para estas e seus atos. Sons podem ser emitidos à medida que se façam necessários. **B** tem o papel, durante esta fase do processo de observador e responsável por zelar pela segurança de seu parceiro para que não se machuque durante todo o processo, uma vez que **A** se encontra de olhos fechados. Após o término do tempo previamente estabelecido para este primeiro momento, que varia de caso a caso, os dois conversam sobre as sensações e imagens experienciadas por ambos, para depois inverter os papéis.

A partir dos depoimentos, através de relatórios semanais colhidos em sala de aula, cada aluno relata descobertas em relação a possibilidades outras de movimentos executados por eles. E de como suas atitudes se tornavam inteiras quando imagens, estrutura física e

sentimentos/emoções estavam presentes numa constante inter-relação. O objetivo ao traçar este primeiro momento desta forma foi de fazer com que os alunos observassem em si e nos outros as diferentes e ricas formas de expressão corporal a partir do momento em que há conexão entre as ações e as necessidades vitais para que o movimento aconteça. Lembro, aqui, tratem-se de movimentos genuínos, conectados com a percepção consciente do esforço utilizado a cada execução. Como podemos exemplificar em alguns trechos de depoimentos de alguns alunos:

“Procurei seguir os meus estímulos internos. Senti vontade de desbravar espaços, ganhar espaços, ampliar os movimentos, ir além, transpor limites. A partir do material que surge, o ator poderá trabalhar de maneira consciente, fazendo escolhas, criando partituras e exercitando o controle de seus movimentos”. (Sandra Maria Viana Villa -aluna de TCC I, 2003.2);

“A princípio tive dificuldades, porque ainda estava centrada no pensamento. Então resolvi deixar que os incômodos me movessem. A partir daí as imagens foram surgindo. Tudo produzia sentido, meu corpo todo estava embebido de sentido. Eu me sentia livre, cegamente livre”. (Vlândia Queiroz –aluna de TCC I, 2003.2).

O passo seguinte da prática relacionada ao Movimento Genuíno foi uma conversa, entre todos na sala, sobre o experimento de cada um e mais uma vez noções sobre *Expressividade* numa pluralidade de abrangência, não se restringindo, apenas, ao corpo físico, como por exemplo nas artes plásticas, música, arquitetura, etc. O intuito desta conversa foi de apresentar aos alunos a próxima categoria que se estudaria, a *Expressividade*.

De acordo com a classificação feita anteriormente, a Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff é composta por quatro fatores (fluxo, espaço, peso e tempo) e estes se desdobram em outras duas tendências cada um.

A partir de então, seguirei, de forma descritiva e analítica, a apresentar as estratégias utilizadas para a abordagem da *Expressividade* com vistas a contribuir para a formação do ator, respondendo, assim, a um dos objetivos específicos desta investigação. A ordem deste estudo segue os mesmos caminhos destes fatores no desenvolvimento de uma criança nos primeiros meses de vida: fluxo, espaço, peso e tempo.

Fatores:

1. fluxo

Este fator trata da tensão muscular utilizada num movimento ora fluido (livre) ora controlado, com diferentes graus entre estes extremos. O primeiro passo foi conversar sobre este fator para situar os alunos a respeito da abordagem que seria feita. Para tal proposição, utilizei conceitos de Miranda (1979) e Fernandes (2002) apresentados anteriormente nesta pesquisa. Tratou-se, portanto, de uma conversa de 15 a 20 minutos, pois o intuito foi de uma apresentação teórica sucinta para se desenvolver, a partir daí, a abordagem exploratória e criativa prática. Este primeiro passo também foi utilizado nos demais fatores, ressaltando em todos que as categorias expressivas se manifestam através de gradação, em estados transitórios, ora crescente ora decrescente.

Em seguida dividimos a turma em duas. A partir das extremidades de uma diagonal da sala, cada aluno saía e partia em disparada (fluxo livre) para encontrar o parceiro no centro através de um toque entre as mãos no ápice de um pulo (fluxo controlado) que acontecia no centro da diagonal. Também em diagonal, as duplas partiam correndo (fluxo livre), cada um de uma extremidade, e ao se encontrarem no centro um deles pára (fluxo controlado) e o outro salta para ser carregado pelo colega. Neste último, utiliza-se também o fator peso e em ambos o tempo e espaço direto. Outros exercícios utilizados, como proposta para abordagem deste fator, já são propostos por Fernandes (2002): o jogo “batatinha 1, 2, 3” e “estátua”, descritos a seguir.

No primeiro, enquanto uma pessoa fica de costas contando de 1 até 3 os outros correm (fluxo livre) em direção a este até o que conta acabar de contar e se virar. No momento da parada, todos que correm devem congelar (fluxo controlado). Faz-se importante ressaltar que fluxo controlado não significa falta de movimento, portanto, embora o aluno congelasse sua estrutura física, sua presença (fluxo de energia/irradiação) continuava a se mover pelo espaço. Neste jogo utiliza-se, também, o tempo acelerado e o espaço direto. Na brincadeira da “estátua”, onde todos dançam pela sala com estímulo de uma música (fluxo livre), a critério do orientador, até que, ao comando de uma pessoa escolhida, todos parem (fluxo controlado), há também o uso do espaço indireto e peso. As associações entre diferentes indicadores expressivos foram feitas pós-experimentos práticos, a fim de não bloquear a abordagem dos alunos.

A próxima etapa da abordagem foi a exploração criativa individual. Cada aluno, num local da sala, desenvolveu esse fator a partir de esforços internos, frutos de estímulos musicais e

de textos escolhidos pelo orientador. Usou-se o mesmo tempo de exploração tanto para o fluxo livre quanto para o contido.

Quanto as músicas, recomenda-se, a princípio, a aproximação das características de cada uma com o fator explorado no momento, depois pode-se alterar para que se crie oposição, proporcionando conflito aos movimentos criados. Ou seja: se o momento for fluxo livre, utiliza-se uma música controlada. Este momento proporcionará maior drama, oposições para quem executa, aproximando, assim, esta abordagem a um dos pilares teatrais que é o conflito. Além disso, cria-se a independência entre o estímulo externo e a atividade interna, reforçando esta última. Ou seja, o ator desenvolve a capacidade de explorar uma qualidade específica a partir de sua concentração emotiva interna, em qualquer ambiente ou situação. Isto prepara o ator para interagir de maneira coerente (intimamente conectado em si) com personagens tanto no processo criativo quanto durante apresentações. Um paralelo, neste momento faz-se aqui com a “dança das oposições” experimentada por Eugênio Barba (1996).

Como sugestão de texto propõem-se:

fluxo livre ou contínuo

“Sou fluxo incontrolável

Não posso interromper-me

Só vou e vou e vou

Continuamente

Movimento” (Fernandes, 2002. p 107).

fluxo controlado ou contido

“Sou controlado e controlável

Cada momento

É restrito

E cuidadoso” (Fernandes, p. 107).

Mais uma vez ressalto algumas “respostas” dos alunos através de relatórios, evidenciando os princípios deste Sistema:

“A princípio me senti meio truncada para a realização do exercício, então fui deixando que a ação tomasse conta do meu corpo antes da consciência dela, isso me possibilitou criar muitas coisas com o corpo, levá-lo a posições extra-cotidianas com a consciência da ação” (Vlândia Queiroz- aluna de TCCI, 2003.2).

“Podemos perceber a importância e utilidade de atividades antes consideradas banais. Elas exercem um papel ilustrativo maravilhoso. Para meu espanto, quando começamos a trabalhar o fluxo contido, onde os movimentos eram racionalizados e a música tornou-se mais lenta, muita energia continuava sendo desprendida, pensando que ia relaxar, aconteceu o inverso. Tinha que manter domínio sobre mim, sentir cada parte do meu corpo. O mínimo que fizesse, tinha que ser pensado, mexia somente as mãos, os dedos e muito suor saía do meu corpo” (Simone Brault Souza Miranda- aluna de TCCI, 2003.2).

As associações empregadas entre as qualidades condensadas (contido, acelerado, forte, direto) e entregues (livre, desacelerado, leve, indireto) foram feitas de duas maneiras: num primeiro momento para facilitar o aprendizado com associações mais freqüentes como livre

e acelerado, contido e desacelerado; num outro momento, descobrindo outros caminhos explorando-se os opostos.

2. espaço

Este fator diz respeito à qualidade que imprimimos na utilização do foco espacial ou atenção. Divide-se em *foco direto* ou *unifoco* e *foco indireto* ou *multifoco*. Ratifico que foco indireto não está relacionado à falta de atenção, mas sim a inúmeros focos simultâneos.

Começamos a abordagem com a dança dos bastões, utilizada por Eugênio Barba (1996). Em que, a princípio usamos 1 bastão depois passamos para 2 e mais adiante 3, vão sendo passados de mão a mão entre os alunos, numa, constante interação com o espaço intra e extra-corporal de quem executa. Ou seja, de foco direto passamos para indireto (mais de 3 pontos de atenção ao mesmo tempo- os bastões e os outros colegas).

Outro momento foi a utilização do conto “A Galinha” (vide anexo III) de Clarice Lispector (1960) como estímulo para o trabalho com o espaço. Ao ouvirem a narração, os alunos deixavam que o corpo respondesse aos estímulos do texto. O produto se constituía de uma abertura dos sentidos associados a imagens.

O terceiro passo foi a improvisação com jornal, inspirada e adaptada de uma tarefa aprendida e desenvolvida dentro do curso de Mímica Corporal Dramática, orientado por Nadja Turenko e George Mascarenhas (Curso de Mímica Corporal Dramática, 1997 a 2000

na Escola de Teatro da UFBA). Trata-se do seguinte: um empregado está num local e ao ver um jornal ele parte para lê-lo, reagindo à notícia lida. A partir de determinado momento o jornal passa a ter vida própria e o patrão começa a bater na porta insistentemente querendo que a abram. A princípio a atenção que era única no jornal, dividiu-se, ao mesmo tempo, em ler a notícia que o interessava muito, controlar o jornal que ganhou vida própria e o dever de abrir a porta para o patrão. Ou seja, de foco direto há um crescente para o foco indireto.

Pode-se perceber que as abordagens vão se aproximando de cenas dramáticas, proporcionando, assim, maior identificação para o aluno ator com a prática de seu ofício. Além disso, o aluno passa a correlacionar seu ofício e o processo criativo com o cotidiano. A abordagem dessa categoria traz consciência e exploração de princípios que utilizamos no dia-a-dia, porém sem tanta noção das ações que realizamos a todo momento. Como descreve em relatório a aluna Juliana Grave Coelho - aluna de TCC I, 2003.2:

“O foco já é utilizado no teatro por isso comum a nós, mas ao fazer o exercício pode-se perceber que também no dia-a-dia usamos constantemente o foco com uma intenção inconsciente. Agora, seccionar o corpo e fazê-lo em permanente alerta, trabalhando com o foco indireto não foi fácil”.

Pode-se perceber, portanto, que um ator em cena está em constante multifoco e para tal a concentração aguçada se faz necessária. Trata-se de um ser humano que representa um outro ser, num ambiente, com outros seres cada um de um jeito, com uma partitura corporal e/ou vocal, memórias emotivas, em sintonia com os operadores de luz e som, dialogando com um público (que por si já é composto por diferentes pessoas), etc. Esta complexidade

não é uma tarefa fácil, e é neste sentido que o trabalho com o fator espaço habilita o ator para seu ofício, dominando sua intenção espacial e sua relação com o meio.

3. peso

Este fator diz respeito a mudanças de peso utilizado pelo corpo ao mover-se. Para utilizar o peso ativamente, uma força se faz necessária. Como mencionado anteriormente, o *fator peso* divide-se em *peso ativo* e *peso passivo*. O peso ativo se subdivide em leve ou forte e o passivo em pesado ou fraco.

Após o nosso aquecimento, partimos, então, para a abordagem ao *fator peso*. O primeiro passo, após introdução teórica, foi um trabalho em duplas. Só que uma dupla por vez no centro de uma grande roda composta pelos demais alunos. O jogo começava com ambos numa mesma posição: um de frente para o outro, em pé e com a borda externa de cada pé direito juntas, em contato. Ao comando do orientador, eles teriam que colocar uma das mãos do outro no chão. A princípio, parece uma luta. Entretanto, sempre deve ser ressaltado que se trata de um jogo como no fazer teatral, onde jogamos com o colega, comunicando algo a quem nos assiste (neste caso a grande roda). Depois de um tempo, deve-se variar a estatura entre os participantes das duplas. A diferença ente pesos requererá dos participantes elaboração de estratégias, utilizando-se de forças com qualidades diferentes para que se alcance o objetivo do jogo. Como nos lembra, em relatório, a aluna Sandra Maria Villa - aluna de TCC I, 2003.2:

“O peso (fator expressivo) não tem relação direta com o peso da pessoa. Uma pessoa pode ser pesada e ser expressivamente leve, enquanto uma pessoa pode ser magra e forte. O importante é COMO o corpo usa sua força, e não a quantidade de massa muscular existente no peso”.

Outro exercício exploratório foi a criação de ações concretas, atentando à força utilizada para cada movimento. Inclusive a exploração de uma mesma ação (arremessar uma pedra, por exemplo) com diferentes abordagens de peso.

Ao término de 25 minutos, os alunos criaram uma sequência de ações concretas contendo as variações existentes no *fator peso*. A escolha por ações foi feita a fim de descobrir novas abordagens e facilitar a visualização do emprego deste fator, além de aproximar as experiências com o cotidiano de cada um. De acordo com o aluno Leonardo Batista Passos (aluno de TCC I, 2003.2) em relatório, constata-se: “Percebe-se a variação da força. A quantidade de energia utilizada é a mesma, a força é que varia”. Ou seja, diferentemente do que se pensa, ser leve também exige esforço. O mais importante é perceber que independente do grau que seja o esforço do ator em cena, existe uma energia para sustentá-lo e ela está relacionada com a irradiação do momento.

O terceiro passo foi a utilização da mesma improvisação do fator anterior: a leitura do jornal. No entanto o enfoque para as ações estava no fator peso. Nestes momentos de investigação dos fatores, em improvisação, o orientador deve ressaltar a importância do caráter escolar para exploração da qualidade expressiva do movimento. Uma vez apreendida a noção do que se experimentou em sala de aula, aí sim pode-se espetacularizar. Ou seja, não se deve estar preocupado primeiro com o produto e sim estar aberto e

generoso para com o processo de abordagem e assimilação do que se experimenta. O resultado vem a ser consequência de um treinamento.

Como uma parte dos relatos dos alunos referente a essa exploração, que a partir daqui vai se aproximando de ações concretas, destaco parte do relatório da aluna Vlândia Queiroz (aluna de TCC I, 2003.2) que nos diz:

“Percebi com isso que a expressão não pode existir só na forma, ela precisa de recheio, e que este recheio não é um conjunto de elocubrações, mas um conjunto de ações físicas expressivas”.

Vlândia nos fala, portanto, da necessidade da inter-relação entre o que se é mostrado com a estrutura interna de cada um. Ou seja, uma relação semelhante para o ator entre texto e subtexto proposta por Stanislavski.

4. tempo

Este fator refere-se a mudanças na qualidade do tempo num movimento tornando-se, gradualmente, acelerado ou desacelerado. Foram dois exercícios para este fator. Por tratar-se do último fator abordado, a noção da interdependência entre os demais e o entendimento na abordagem tornam-se mais rápidos. O primeiro exercício foi uma fila indiana circulando pela sala: quem vai à frente comanda os movimentos com foco voltado para o fator em estudo, os demais repetem as ações de quem está à frente.

O outro exercício foi a improvisação da leitura do jornal focada no fator tempo. Ressalto aqui a importância de ser o mesmo tema para improvisação, pois assim pode-se observar e experimentar a consciência de que um determinado comportamento está impregnado de diferentes qualidades de movimento. Ou seja, os alunos utilizaram o mesmo tema (a leitura do jornal), porém com enfoques de qualidades expressivas diferentes, mas que se inter-relacionam. A utilização de cada um dos fatores por vez como foco para improvisação, proporciona maior noção da qualidade que se investiga no momento. Destaco que ao término de cada improvisação, existia uma análise dos movimentos a partir de considerações do orientador e participação dos demais alunos. Ou seja, uma análise crítica acerca do tema em estudo a partir de um produto, pondo em prática a teoria e a teoria em prática.

Só então, depois, foi solicitada a criação de uma cena, e não improvisação, a partir da leitura do jornal contendo a utilização consciente dos quatro fatores expressivos e com um início e fim, acompanhada de um relatório analítico da criação. Dessa forma, além de criar, o aluno torna-se apto a descrever analiticamente o que criou, ainda que com uma codificação restrita, pois não faz parte do objetivo desta investigação o aprendizado dos gráficos referentes a Labananálise, nem a Labonotação e sim a exploração criativa da *Expressividade*.

Ao término da abordagem prática e teórica da categoria *Expressividade* do Sistema Laban/Bartenieff junto aos alunos de TCC I 2003.2, posso destacar a importância dessa categoria como um dos elementos contribuintes para a formação do ator.

Estima-se que há pouca quantidade de preparadores corporais para o teatro aqui em Salvador. Quando se necessita, professores de dança são solicitados. Sem desmerecer o trabalho destes profissionais, é notório que, aqui no Brasil, os objetivos da preparação do corpo do intérprete tanto para a dança quanto para o teatro são distintos. Através desta minha investigação, procuro estratégias para a abordagem, no trabalho do ator, deste Sistema tão difundido na dança, embora sejam princípios aplicáveis a qualquer movimento humano.

Segundo Eliana Rodrigues e Suzana Martins (2004, p.5):

“Ensinar/aprender a dançar constrói, desconstrói, reconstrói, unifica o corpo, a mente e o espírito, gera auto-confiança, disciplina, sensibilidade e acima de tudo, poder de expressão”.

Isto se aplica não só à dança, mas também ao teatro, especialmente quando lidamos com um Sistema que atravessa estas duas formas de arte. Os estudos de Laban e Bartenieff estão intimamente ligados a processos de arte-educação buscando o desenvolvimento do ser humano através de sua autonomia nos diferentes pontos de vistas e conflitos presentes no meio em que se insere. Possibilita a quem experimenta aprender-fazendo, como nos lembra Maria Sofia Villas-Boas Guimarães (2004, p.32) quando fala em um corpo Motriz-Pensante.

Trata-se de uma abordagem em que valores qualitativos para o movimento se sobressaem aos aspectos quantitativos no que tange à exploração criativa. Portanto, a fase exploratória criativa se faz, em grande parte, de aspectos subjetivos, voltados para a compreensão do

princípio para a execução do movimento, com vista à consciência corporal e do potencial expressivo de quem executa. Dessa forma, a abordagem da Expressividade contribui para o despertar e aprofundamento da subjetividade de cada um, através de aspectos emocionais, imaginários, inconscientes que se transformam em conscientes. De acordo com Duarte Júnior (1983, p.73):

“...pela arte o indivíduo pode elaborar seus sentimentos para que haja uma evolução mais integrada entre o conhecimento simbólico e seu próprio eu. A arte coloca-o frente a frente com a questão da criação: a criação de um sentido pessoal, que oriente sua ação no mundo”.

Daí a importância das conversas e relatórios dos alunos como mensuradores da aplicação desta categoria. Uma vez utilizando o corpo sem forma pronta, o ser humano estará lidando com possibilidades infinitas (aspectos relacionados à estrutura corporal - alongamentos e conexões - formas de movimentação e relação com o espaço) que seu esforço queira realizar a partir de um determinado estímulo. Como relatam alguns alunos:

“Ao longo de minhas observações desse semestre eu percebi que a dificuldade maior do ator não é a de fazer um personagem que não tem nada haver com o que sempre fez, mas a de empregar qualidades que não têm haver com as que sempre emprega.

Creio que é através da observação e da consciência da ação que podemos nos modificar diante de nós mesmos, seja como atores ou como seres humanos, ou de preferência como ambos” (Vlória Queiroz – aluna de TCC I,2003.2).

“Alguns fazem instintivamente, mas outros não sabem o que fazer com o corpo em cena, por incrível que pareça a realização e sistematização dos movimentos do corpo servem não só à representação

mas também, às vezes, como caminho para a busca de imagens, sentimentos, idéias, etc” (Fábio José de O. dos Santos – aluno de TCC I, 2003.2).

A parti destes dois depoimentos, pode-se perceber, além do caráter artístico, que esta abordagem contribui para a formação de cidadãos sujeitos, pensantes e executores de seus caminhos no espaço em que vivem através do estudo do movimento humano.

“Traçando um paralelo com a fala, posso dizer que comecei a aprender a articular. As palavras e pensamentos vêm e o meu corpo já pode começar a comunicá-los” (Simone Brault Souza Miranda – aluna de TCC I, 2003.2).

“Ter consciência do meu corpo e deixá-lo agir, ou em alguns momentos ter plena consciência do que se está fazendo, não deixar que o movimento/ação torne-se mecânico, foram fatores muito importantes que absorvemos” (Viviane Souto Maior – aluna de TCC I, 2003.2).

“Duas expressões para definir as experiências em Técnica de Corpo para a Cena I nesse semestre: consciência corporal e análise prática do movimento, ou ao menos, para não se colocar de forma tão simplista, penso que foi passada uma boa base que possibilitará uma melhor compreensão do arsenal físico do ator, tanto interno como das extremidades, bem como uma maior observação e enriquecimento das possibilidades e variedades do movimento e conseqüentemente da expressividade, possibilitando assim uma investida mais apurada e eficiente na construção e elaboração de ações físicas” (Leonardo Mineiro Cunha Alves – aluno de TCC I, 2003.2).

Através dos trechos de depoimentos expostos acima, pode-se perceber que os alunos que tiveram contato com a *Expressividade*, no semestre 2003.2 na Escola de Teatro da UFBA, adquiriram consciência mais apurada do corpo e deste com relação a seu meio, em múltiplas possibilidades de expressar uma idéia através do movimento, seja com enfoque

em um fator expressivo seja na simbiose entre os quatro. Além disso, e talvez o mais importante tenha sido a percepção, o exercício e o desenvolvimento da consciência de cada princípio expressivo que rege cada movimento humano, denominado por Laban (1978) como esforço, e a relação desta categoria com as demais. Em outras palavras, a percepção de que, no Sistema Laban/Bartenieff como na vida e no “corpo vivo” tudo está interligado (Greiner, 2005, p.101).

As qualidades expressivas ocorrem em combinações duas a duas ou três a três, e as categorias Corpo-Expressividade-Forma-Espaço estão sempre em ação, a partir da ênfase em um ou mais elementos ao mesmo tempo. Dentro desta filosofia do movimento, arte de palco e vida cotidiana, assim como manifestação formal e sensações internas, estão em constante fluxo de troca e mútua influência. As observações realizadas durante este processo confirmam nosso pressuposto de que corpo e espírito, expressão externa e intenção interna são correlatos e esta conexão é estimulada e desenvolvida a partir do Sistema Laban/Bartenieff.

Sala de Ensaio

Esta parte da pesquisa refere-se à abordagem prática e teórica da categoria em estudo na preparação de quatro atrizes profissionais da CIA A4 Realizações Teatrais - Elaine Lima, Kalassa Lemos de Brito, Priscilla Alpha e Tatiana de Lima -, para o espetáculo “Declarações de Amor e Mágoa” com direção de Hebe Alves (professora da Escola de Teatro). Foram num total 72 horas de encontros entre março e junho de 2005. As

integrantes Kalassa, Elaine e Tatiana foram alunas da Escola de Teatro e, durante a graduação, tiveram formação através do Sistema aqui em estudo. Inclusive Elaine e Tatiana fizeram parte, como alunas, do projeto “Análise de Movimento Laban: aplicações espetaculares e acadêmicas” (vide pg. 10).

Fui convidado a estar junto nesse trabalho e, a partir de então, apliquei meu objeto de estudo como mais um suporte para a investigação a que me dedico. Durante todo o processo de abordagem prática e teórica da *Expressividade* de Laban, tive total liberdade para aplicar as estratégias metodológicas que investigo.

Trata-se, portanto, das mesmas estratégias utilizadas com os estudantes de TCC I e relatados anteriormente. O objetivo era de instrumentalizar as atrizes através dessa categoria qualitativa de movimento, a fim de que cada uma passasse, a partir de então, a ter noção do que produz em seus movimentos nas criações durante os ensaios e conseguisse sistematizar, posteriormente, suas atitudes para o produto final que é o espetáculo.

Em momento algum, a diretora Hebe Alves teve um contato técnico ou teórico com a categoria *Expressividade* para fazer algum paralelo entre o trabalho de treinamento corporal e o de direção. Nem se fez necessário, pois o objetivo era instrumentalizar as atrizes para a sistematização dos movimentos num momento posterior da criação, independente de indicações da direção. Ou seja, após a marcação das cenas, cada atriz passa a codificar cada movimento a partir das qualidades expressivas abordadas durante o processo de treinamento, integrando ensaios sob minha orientação e direção de Hebe Alves.

Recapitulando, as estratégias utilizadas para a abordagem da Expressividade foram às mesmas que com os alunos de TCCI, seguindo portanto a mesma ordem: Experimentação da prática do Movimento Genuíno, e a exploração dos fatores fluxo, espaço, peso e tempo. Inclusive as improvisações foram constituídas do mesmo tema: a leitura do jornal.

Um dos trechos do relatório de Kalassa sobre Movimento Genuíno revela a integração da tríade básica (aspectos físicos, emocionais/sentimentais e imagens) para a execução do movimento humano:

“O fato de estar com os olhos fechados parece facilitar o aparecimento de imagens e sensações provocadas por determinados movimentos, ou movimentos como consequência das imagens e sensações. Estes 3 elementos estão completamente interligados e se retroalimentam criando um fluxo expressivo. No entanto, o fio condutor que une estes 3 elementos é formado por uma linha sensível e etérea, que por um lapso de tempo pode se diluir dissipando energia e mudando o processo, mas desde que haja concentração a conexão é reestabelecida rapidamente. Particularmente, percebi em mim mesma que o início deste fluxo pode ser provocado intencionalmente através da realização de um movimento inicial que logo em seguida provoca uma sensação e por consequência uma imagem, o que me lembra o Gesto Psicológico proposto por Chéckov.

A prática me trouxe uma inteireza corporal consciente. E é como se, através desta consciência potencial, eu mesma estivesse criando esta nova realidade, recheada de imagens vindas de uma memória mais profunda, talvez ancestral ou arquétipica” (Kalassa Lemos de Britto).

O trecho acima refere-se ao relato de Kalassa enquanto *executora* do Movimento Genuíno. Pode-se perceber o estado de conexão entre imagens, emoção/sentimentos e articulação

física, através das figuras 1 e 2 selecionadas abaixo. Seu relato confirma a adequação do Sistema Laban/Bartenieff e técnicas afins na formação do ator para a cena, desenvolvendo o que Laban denominou de “Domínio do Movimento”, integrando aqueles 3 aspectos.



FOTO 1: Kalassa em Movimento Genuíno



FOTO 2: Kalassa em Movimento Genuíno

Além disso, Kalassa faz um paralelo direto com o Gesto Psicológico (GP) proposto por Michael Chéckov (1996), que consiste em posturas arquetípicas cujo objetivo é influenciar, instigar, moldar e sintonizar toda a vida interior do personagem com seus fins e propósitos artísticos. O citado autor diz ainda (p.69 e 70):

“Nas qualidades e sensações encontramos a chave para o tesouro de nossos sentimentos. Mas existirá tal chave para a nossa vontade? Sim, encontramos-la no movimento.(...) Assim, podemos dizer que o vigor do movimento instiga a nossa força de vontade em geral; que a espécie de movimento desperta em nós um definido desejo correspondente, e que a qualidade desse mesmo movimento evoca os nossos sentimentos”.

Portanto, evidencia-se, aqui, a necessidade do ator em ter noção de seus impulsos físicos para seus movimentos. E que quanto maior for seu discernimento a esse fato, mais estará apto à cena.

Apesar da técnica de Movimento Genuíno ser prioritariamente pessoal, ela trabalha também o aspecto grupal, fundamental no teatro. Através da observação, esta técnica desenvolve no ator a conexão com os demais atores no processo criativo, em empatia e apoio mútuos – aspectos importantes na composição da cena teatral e durante as apresentações da obra. Isto é o que podemos constatar na seguinte colocação de Kalassa em seu relatório:

“Em Elaine, havia uma integridade em sua presença que me chamou atenção. Era como se ela estivesse naquele momento inteira, plena, presente em corpo, voz, pensamentos, emoção e alma, conectados, harmonizados- um continuum de integridade sem lapsos de desconexão. Algo parecido com o transe, onde os sentidos são todos tomados e a pessoa parece se conectar com uma realidade paralela, onírica, do imaginário. Estimulando a imaginação coletiva- característica do Xamã- nos fazendo tomar uma postura ativa de apreciação, compondo junto com o artista” (Kalassa Lemaos de Britto).



FOTO 3; Elaine em Movimento Genuíno

Este trecho acima refere-se à análise de Kalassa enquanto *observadora*. Pode-se reconhecer o que, em outras palavras, Leonardo da Vinci dizia em: “A alma deseja habitar no corpo, porque, sem os membros do corpo, ela não pode agir nem sentir”(Leonardo Da Vinci apud Chéckov, 1996, p.69). Como ilustração deste momento, na figura 3, pode-se conferir Elaine durante o processo citado pela colega Kalassa.

Já a visão de Elaine correspondente ao seu experimento pode ser conferida abaixo e comparada com a ótica de sua observadora.

“Senti a ligação direta entre o espaço interno das minhas emoções/sentimentos com a minha expressividade corporal. Meu corpo, inspirado em minha emoção, se movia de forma autônoma. Assim como, também, minha emoção refletia o que o movimento do meu corpo inspirava. É um

caminho de mão dupla. É a emoção que movimenta o corpo ou é a qualidade e movimento do corpo que desperta a emoção?

Não importa. O que é fantástico é a sensação concreta da investigação entre estes dois mundos reais, porém com características completamente diferentes: o concreto/corporal e o abstrato/sensorial. E é a partir desta experiência que observo a força, a beleza, a humanidade, a inteireza que passo a alcançar. A plenitude de minha expressividade.

O tempo todo a consciência está desperta, como que assistindo um filme de si mesma. Foi extremamente prazeroso, forte e inteiro. Realmente meu corpo não só me conduzia, como me surpreendia com movimentos que não conseguia prever. A fonte era emocional, o instrumento era o corpo (desde a coluna vertebral até a consciência do olhar externo) e o fim era a ponte construída entre o eu pessoal interior e sua explosão em exposição no espaço.

Durante todo o tempo, eu sabia exatamente o que estava fazendo e o que sentia. A sensação foi de extrema inteireza e apoderamento de mim mesma” (Elaine Lima).



FOTO 4: Elaine em Movimento Genuíno

Através destas palavras e na figura 4 acima como ilustradora, pode-se perceber pontos em comum tanto de observação quanto pela prática das duas atrizes nos resultados obtidos através da prática do chamado Movimento Genuíno: Integridade, Irradiação Central, Organização Corporal, Imersão Gesto/Postura, etc. (princípios presentes no Sistema Laban/Bartenieff - vide p.16). Todos conceitos que articulam aqueles três aspectos em um corpo subjetivado. Quando, por exemplo, Elaine relata que a sensação foi de inteireza e de apoderamento de si mesma.

Vamos entender, portanto, como uma possibilidade de abordagem criativa, um momento em que o ator passa a ter noção e desenvoltura sobre seu corpo, fazendo escolhas, se surpreendendo com as conseqüências destas e com um fim artístico.

Quanto à prática dos fatores expressivos, utilizou-se, também, as mesmas estratégias de abordagem aplicadas aos alunos de TCC I. A diferença enquanto resposta às abordagens foi que enquanto os alunos da Escola de Teatro faziam as conexões da *Expressividade* com o cotidiano, o quarteto de intérpretes, além do dia-a-dia, conectavam a abordagem com seus ensaios e partituras de movimento do espetáculo “Insônia” no qual estavam em cartaz. Ou seja, uma ponte entre sala de aula, ensaio e palco.

Para Elaine Lima:

“Algumas questões me vêm à mente com relação ao fluxo livre e fluxo contido. Para mim, a sinceridade do movimento -e aqui eu falo também sobre brilho- passou a atuar quando as imagens vieram à tona. Ironicamente, acho que, hoje, temos que emanar mais esforços para construir um fluxo livre do que para o contido. O fluxo contido nos pede tensão. Estamos vivendo no padrão de tensão. Logo, para relaxar, é preciso mais esforço do que para permanecermos tensos.

Fazendo a improvisação do jornal, também, com a idéia do movimento livre e movimento contínuo, foi interessante perceber o nosso nível de racionalidade ao conduzir um movimento, mesmo de forma intuitiva. É essa percepção que nos orienta na repetição e sistematização do nosso trabalho.

Quanto às qualidades dos movimentos acelerado e desacelerado, entrei em contato com a prática conhecida onde a energia independe da velocidade do meu movimento. No movimento desacelerado não significa um esvaziamento da energia à medida que o movimento aparentemente se esvazia em sua aceleração. Da mesma forma no

movimento acelerado, não significa um crescente da energia e sim a sua manutenção. Importante manter o relaxamento necessário, trabalhando, apenas, com as tensões necessárias para realização do movimento”.

Constata-se, através do discurso desta atriz, a abrangência da aplicação do Sistema Laban/Bartenieff no ofício do ator, proporcionando entendimento de sua estrutura física, como se dá seu funcionamento para agir e logo então a desenvoltura para o sequenciamento de seus movimentos expressivos.

Segue, abaixo, partes dos relatórios e figura 5 de Kalassa quanto a contribuição da categoria *Expressividade* do Sistema em estudo para a formação do ator.

“A importância deste trabalho para mim é a real possibilidade de uma maior consciência corporal, o exercício contínuo como treinamento para o ator, que eu considero fundamental para o desenvolvimento de uma expressividade corporal.

É curioso observar que quando estamos em fluxo livre os movimentos são mais espontâneos e soltos, como uma enxurrada, ou uma tromba d’água. Já quando passamos a controlar o movimento, ele se torna mais comedido, contido, como gotas que caem uma a uma. Parece-me que essa retenção de movimento gera uma energia interna, como uma água represada que está prestes a romper as comportas. Este alto fluxo de energia interna, mas controlado pelo movimento começa a sair pelo olhar e pelos poros criando uma dilatação no corpo do ator e lhe trazendo uma maior presença”.



FOTO 5:Kalassa em Movimento Genuíno

Elaine responde, após estudos práticos e teóricos, em relatório como, para ela, a *Expressividade* do Sistema Laban/Bartenieff contribui na formação do ator :

“Trabalhar todas as qualidades da Expressividade durante a improvisação do jornal, foi interessante, principalmente, por notar que mesmo nos pontos onde não experimentei conscientemente usar uma qualidade expressiva, o movimento continha naturalmente esta qualidade.

O que experimentamos nestas aulas não nos mostrou algo novo ou inédito e sim nos reconectou com a origem, transformação e desenvolvimento naturais do movimento. Assim, penso, que o grande trabalho do ator é o de sistematizar o que consegue identificar como próprio. É o de se apropriar daquilo que se tem. É reconhecer e usar artificialmente, de forma humana, nossas infinitas possibilidades de expressão”.

A categoria *Expressividade* trata das qualidades do movimento. Qualidade por si já não se torna possível de mensurar em números, diferentemente de fatores quantitativos. Portanto, desde o início da abordagem dos quatro fatores expressivos observamos sua presença através de comparações num variar de gradação entre duas qualidades de cada fator. Para

uma apreciação posterior ao contato teórico e prático dos fatores, utilizou-se, portanto, conversas, relatórios semanais e análises descritivas de cada improvisação realizada, seja por quem executava bem como pelos os demais que observavam.

Dessa forma, o Sistema Laban/Bartenieff estimula nas intérpretes do grupo A4 Realizações Teatrais a noção de autonomia em suas atitudes, proporcionando corpos conscientes e sujeitos de suas ações (corpo subjetivado), aptos a atender às expectativas da diretora do espetáculo “Declarações de Amor e Mágoa” a ser montado.

Espectáculo

Este capítulo tem abordado a aplicação da *Expressividade* do Sistema Laban/Bartenieff em sala de aula junto aos alunos da Escola de Teatro, depois, em sala de ensaio, atrizes do grupo A4 Realizações Teatrais. E o intuito desta pesquisa, a partir de então, será tratar do processo da construção de um espetáculo, tendo os fatores expressivos como instrumentos de análises e sistematização dos movimentos de cena.

No entanto, antes devo contextualizar minhas escolhas, pois aqui estou pesquisador e intérprete de mim mesmo, um corpo subjetivado, não isolado e sim imerso no trabalho, em busca do “si mesmo corporal”(Sodré, 1998).

Sou ator e desde o início de meu ingresso a este ofício, a idéia de que o estudo sempre se faz necessário foi claramente entendida. Desde os primeiros espetáculos que assisti, o que me chamava mais a atenção era a energia de cada ator. Energia essa que, depois, entendi

como *Expressividade*. Ou seja: o esforço, ou impulso para agir. E esse esforço se relaciona com a emoção, o físico e ao pensamento de quem executa um movimento. Para tanto, estudei Mímica Corporal Dramática, o Sistema Laban/Bartenieff e participei de espetáculos de Dança-Teatro entre outros.

Muitas foram, então, as linguagens que estudei dentro e fora da graduação. Como, então, gerenciar essas diferentes possibilidades de abordagens artísticas dentro de um só corpo? Lembro que já em minhas duas últimas disciplinas de voz (Expressão vocal I e II-2001.1 e 2001.2 respectivamente) dentro da Escola de Teatro, ministradas pela professora Meran Vargens, ela perguntou o que entendíamos por *Expressividade* Vocal. Respondi, então, que aquelas duas disciplinas serviriam para que eu pudesse organizar tudo que aprendi sobre voz no curso de graduação e imprimir minha identidade, meu temperamento ao que eu viesse a produzir como resultado final das disciplinas, levando, conseqüentemente, para a vida.

Uma vez aprendido tudo a respeito do aparelho fonador (seus órgãos e funcionamento), suas possibilidades de volume e tonalidades, passamos a produzir sons conscientemente. E para tanto, quando falamos, emitimos sons impregnados de nossas emoções. Onde, para alguns, através da voz transmitimos nossa alma. Assim eu entendia a disciplina Expressão Vocal. O momento de selecionar e combinar minhas escolhas em busca da autonomia de artista.

Ao estudar o Sistema Laban/Bartenieff, entendi que o significado da palavra *Expressividade* serve tanto para voz quanto para o corpo. Claro, a voz é resultado de atividades físicas que se transformam em sons com a participação do ar.

Em paralelo ao curso da Disciplina Expressão Vocal II, fui monitor da disciplina Técnica de Corpo para Cena III, participando do Projeto de Iniciação Científica “Análise do Movimento Laban: Aplicações Espetaculares e Acadêmicas”. O Conteúdo Programático era a *Expressividade* do Sistema Laban/Bartenieff. Eu fazia, portanto, uma correspondência direta dos assuntos abordados nas duas disciplinas. E o que era montado em Expressão Vocal II? Um trecho do conto “O Grande Passeio” de Clarice Lispector (Vide Anexo I).

A encenação deste solo apresentado como parte desta defesa de Mestrado, tratar-se, portanto, da continuidade de uma proposta de encenação que surgiu desde o ano de 2001 na disciplina Expressão Vocal I e aprofundada na disciplina seguinte, Expressão Vocal II, ambas ministradas pela professora doutora Meran Vargens. Atualmente, surge como resultante da qualificação de mestrado, sob direção da mesma.

Como um resumo dos passos até se chegar aqui, pode-se dizer: definiu-se que esta etapa da pesquisa seria um solo, escolheu-se o conto “O Grande Passeio” de Clarice Lispector, a direção de Meran Vargens e demais profissionais. O passo seguinte foi a montagem dessa encenação.

“O Grande Passeio” conta a **história** de uma velha chamada Margarida, que vive perambulando por casas de estranhos na cidade do Rio de Janeiro. Margarida não se lembra do passado, vive o momento presente, embora como um objeto, que vai se acomodando pelos cantos até que alguém se irrite e o tire dali.

Clarice Lispector, através deste texto, questiona não só o fim da vida de cada um, como também respeito, individualidade, o papel do ser humano seja como sujeito, seja como objeto das atitudes que vivencia. Neste sentido, esta obra oferece um campo ideal para experimentar questões de “corpo subjetivado” e “si mesmo corporal”, especialmente num solo onde sou o intérprete.

De acordo com Dani Lima (2003), o corpo é um habitat complexo em que diferentes seres se inter-relacionam numa interdependência entre as partes. Esta encenação aborda como lidamos com o nosso corpo e como permitimos nos tornar objetos para o prazer de terceiros. E ainda tem o objetivo de lançar uma pergunta ao público: **O que estamos fazendo de nossas vidas?**

A memória corporal, através de uma vida interior que o corpo suscita – através de imagens, sensações, percepções. etc. - é evidenciada no conto de Lispector, comungando, portanto, com a questão básica da *Expressividade* contida no Sistema Laban/Bartenieff.

Percebo o Sistema Laban/Bartenieff, através da categoria *Expressividade* que é meu objeto de estudo, como uma possibilidade para instrumentalização do ator no que tange a noção de como se processa o movimento humano qualitativamente e quantitativamente. Laban nos apresenta um elemento chamado Esforço como o ponto de partida para o movimento humano, alertando para a consciência do executante em relação as suas atitudes ao agir. Dessa forma, Laban nos proporciona caminhos para que nós atores encontremos suportes para emoção, voz e físico na construção de personagens.

A **concepção** da encenação é de que seja uma caixa, como a de música, em que esteja contido nela o universo de sonho deste contador de histórias através de uma escada num jardim. Um jardim que traz em si inúmeras outras histórias devido ao seu tempo de existência. Como numa caixinha de música, todas as vezes que alguém der corda, ela irá funcionar e este ser aparecerá para contar sua estória. E todos os dias, seja qual for a hora ele estará lá: de terno e gravata, pronto para atender ao público que queira ouvir sua estória.

O Sistema Laban/Bartenieff se insere como formação, processo criativo, registro e análise do espetáculo. A diretora pontua em partituras selecionadas qualidades concernentes utilizadas e, também, outras carentes de exploração para que então o ator venha a atender as solicitações, por exemplo. Por o personagem ser um velho, com linguagem rebuscada de acordo com a autora e delicado em sua lida, a sutileza é um dos princípios para esta montagem. Como então um ator atingir essas metas sendo que 100% da encenação está em equilíbrio precário numa escada de 3m de altura? Na aprendizagem deste Sistema, o ator passa a lidar com a idéia de que se deve utilizar, apenas, o esforço necessário para suas atitudes, livrando-o, portanto, de tensões desnecessárias e informações a mais para seus

receptores. Trata-se do Princípio de Movimento Bartenieff que é a utilização do Suporte Muscular Interno, deixando a musculatura superficial para a expressão (Tema Função/Expressão).

O espetáculo *O Grande Passeio* inicia com o velho personagem entrando para contar sua história. Este jardineiro todas as vezes antes de falar sobre a vida de Mocinha ou Margarida canta o Hino Nacional em reverência às suas companheiras: as flores do seu jardim.

No palco apenas folhas, flores e uma escada, onde o personagem sobe e desce de acordo com os percalços os quais a personagem Margarida enfrentou. A escada se insere como metáfora da vida em que subimos e descemos “degraus” e continuamos a viver como sujeitos de nossas atitudes. Funciona como artifício para explorar diferentes equilíbrios e desequilíbrios, alterando mudanças em minha *Expressividade*, além de elementos nas 4 categorias do Sistema. Por exemplo, da categoria Corpo, trabalhos, principalmente, as Organizações Corporais (vide p.16).

Na primeira subida, utiliza-se o *tempo desacelerado*, *multifoco* e *fluxo contido* como um gafanhoto. Proporcionando, assim, serenidade e delicadeza a personagem. Trabalha-se, também, neste momento, a Organização Corporal *homóloga* (Superior/Inferior) numa constante Transferência de Peso.

No topo da escada, durante 1/3 da encenação, os movimentos passam a ser *contralaterais* (lados cruzados) e o *espaço* continua *multifocal*, embora o *fluxo* varie entre *livre* e *contido*. Já os gestos são mínimos sem a necessidade de Transferência de Peso.

Uma descida no *tempo acelerado* e *peso leve* marca o meio do espetáculo. As qualidades de um cavalo foram abordadas a partir de então. No momento da viagem, por exemplo, o ator passa a se utilizar do maior número de oposições possíveis a fim de enfatizar o conflito vivido pela velha. Ou seja, num vôo há *contra-lateralidade*, *homolateralidade*, *tempo acelerado* e *desacelerado*, *foco direto* e *multifoco* e *peso leve* e *forte*.

Na próxima e última subida, o intérprete, através de subida *homolateral*, passa a se dividir entre Mocinha, a Cunhada alemã, a empregada, o menino e Arnaldo. Para a primeira o *peso leve* e os seguintes *forte*, *leve*, *pesado* e *forte* respectivamente. Já a exploração espacial foi sistematizada com base nas *diagonais* do Cubo (Categoria Espaço), ressaltando as oposições entre as personagens.

Só então quando mocinha se encaminha para seus últimos passos, numa descida em *tempo constante*, *peso leve* e *fluxo contido*, o ator imprime a atmosfera mais delicada de todas até então: trata-se de uma simbiose entre Mocinha e a vida deste velho que acabam por se confundir num mesmo destino. Neste momento utiliza-se um dos pilares deste Sistema: a utilização do esforço estritamente necessário para a ação.

Ao assistir esta montagem, o público certamente verá um espetáculo como a maioria dos outros, no sentido que não será didático na explicação do artifício levado à cena. Volto, então, a lembrar que o Sistema, para essa escolha, serve de instrumento para o ator em sistematizar suas ações e poder recorrer a elas quando necessário. Serve, portanto, em

qualquer tipo de espetáculo por tratar de fatores expressivos estudados nos princípios universais do movimento humano.

Enfatizo, então, que os três Experimentos práticos contribuíram na investigação acerca da contribuição do Sistema Laban/Bartenieff na formação do ator. Percebe-se, portanto, que este Sistema instrumentaliza o ator ao seu ofício tanto na formação em sala de aula quanto no processo em sala de ensaio e também em criações cênicas em grupo ou em solo, seja qual for a proposta de encenação. Além disso, o Sistema serve também como método de registro e análise do processo e do espetáculo. O primordial é que este Sistema consiste em uma linguagem a partir do corpo, promovendo a sintonia do ator em seu “corpo subjetivado” em todas as instâncias citadas acima, agindo balizado pelas quatro qualidades expressivas e os oito fatores que as compõem, numa dinâmica inter-relação gradativa entre polaridades.

Uma vez que estas qualidades estão presentes também no cotidiano, este trabalho provoca modificações na vida do ator. Ou seja, a partir do trabalho em sala de aula, ensaio ou espetáculo, o ator expande suas qualidades expressivas e re-descobre suas possibilidades muitas vezes limitadas por preferências ou mesmo utilizações recorrentes no teatro (como um ator que faz sempre o mesmo tipo de personagem). No meu caso, tenho uma marcada preferência pelo tempo acelerado, fluxo contido e foco direto, todas qualidades condensadas. As qualidades pedidas pela encenação de “O Grande Passeio” são extremamente as que não tenho hábito, a saber: tempo desacelerado, multifoco, fluxo livre e peso leve. Para tanto, utilizei da Forma Fluida a fim de desenvolver as qualidades que não são tão presentes em meu cotidiano. Dessa forma, além da ligação entre cotidiano e extra-

cotidiano, confirmo também um dos pilares deste Sistema que é a inter-relação entre suas categorias a fim de contribuir para a exploração criativa de seu executante.

Confirmamos assim que uma característica marcante do Sistema Laban/Bartenieff é o da transformação. Trata-se não apenas de uma linguagem *em* movimento (a respeito deste e, ao mesmo tempo, dinâmica). Incorporando a natureza do próprio movimento, o Sistema Laban/Bartenieff estrutura-se de modo flexível, aberto e mutável, promovendo também a mudança físico-psíquica do ator. Como Mocinha, o ator prefere o desafio do passeio, a exploração do desconhecido além dos padrões pré-estabelecidos. Representamos a vida não como repetição da realidade. Mesmo na cena realista, a transformação permeia todo o processo criativo e cênico.

Aspectos Conclusivos

A questão erigida e motivadora ao longo desta investigação foi identificar *como* a categoria *Expressividade* do Sistema Laban/Bartenieff contribui na Formação do Ator. Para tanto, buscou-se averiguar, através do Capítulo I, informações acerca da matéria primeira ao ofício do ator: o corpo. Detectou-se, então, que o corpo ao longo da história humana vem sendo conceituado de inúmeras maneiras, cada qual de acordo com sua época e lugar.

Para este estudo, partimos do princípio de que somos um corpo, composição una e múltipla ao mesmo tempo, constituída por estruturas físicas, palpáveis, idéias, emoções e espírito, num constante diálogo determinante de formação com o meio em que ele se insere. E nos damos conta dessa visão apenas quando nos tornamos sujeitos de nossas atitudes, sem esperar que façam escolhas por nós.

O Sistema Laban/Bartenieff, apresentado mais a fundo no Capítulo II, proporciona ao ator a noção de si mesmo como sujeito e não como mero objeto de uma criação artística ou um repetidor de formas cristalizadas. Mais precisamente, no que tange a *como* comunicar uma idéia através de ações, materializando seus pensamentos, percorrendo caminhos autônomos, inserimos o conceito de *Expressividade*. Esta categoria do Sistema Laban/Bartenieff viabiliza o acesso ao desenvolvimento do que chamamos de “corpo subjetivado”.

Uma vez em contato com esse Sistema e as estratégias de abordagens erigidas por este estudo, vistas no Capítulo III, o ator passa a ter noção de sua estrutura corporal (estrutura física, emoções/sentimentos e produção de imagens) como também das suas qualidades expressivas, num “si mesmo corporal” e na relação com o Espaço dinâmico. Os fatores *fluxo, espaço, tempo e peso*, abordados também no Capítulo III, estão a todo momento em nossas ações e cada fator com seus indicadores expressivos, variando em suas polaridades num vai-e-vem gradativo. O contato com esta categoria traz ao ator a luz da percepção de *como* se processam seus movimentos e, talvez, mais importante que tudo: qual seu impulso (esforço) para agir.

Ainda que esse ator esteja num processo de encenação em que o diretor marque todas as cenas, com indicações específicas como por exemplo: “Saia da coxia e vá para a direita alta e sente na cadeira à esquerda da mesa. Quando ouvir o tiro, você se joga no chão com medo”, o intérprete deverá justificar suas ações. Existem inúmeras maneiras de realizar estas ações. Qual o impulso para agir? Onde encontrá-lo? Como reproduzi-lo e recriá-lo todas as noites? Este é o diferencial de cada intérprete e seu processo criativo.

O impulso, certamente, estará no corpo, em interação com o espaço. Com relação a *como* sistematizar ações para que possam ser refeitas sempre que se desejar, pode-se partir para reconhecer as qualidades dinâmicas de cada ação até descrevê-las como um dos mecanismos para a sua recorrência.

Dentre os diferentes métodos desenvolvidos para a formação do ator, optou-se pelo Sistema Laban/Bartenieff por uma série de motivos. Antes de mais nada, tem sido minha

experiência prático-teórica desde o início de minha carreira como ator, verificando e confirmando sua eficácia. Enquanto outros métodos foram criados especificamente para o ator como é o caso de Stanislavski, Grotowski, Chékhov, entre outros – o Sistema Laban/Bartenieff pertence a um campo bem mais amplo, o da Educação Somática. Sua aplicação, igualmente ampla, tem abordado de modo crescente a formação do ator, mas apenas recentemente discutida e registrada como tal. Neste sentido, nossa contribuição é a de reconhecer o Sistema Laban/Bartenieff inicialmente em seu contexto histórico, desenvolvido para o artista cênico (o que hoje chamamos de *performer*), e não apenas para a dança. Inclusive porque a proposta de Laban se insere num contexto interartístico, coerente com nossa contemporaneidade.

Inserimos, assim, a formação do ator em um campo aberto para inovações, como é a cena contemporânea, e demonstramos que o Sistema Laban/Bartenieff nos concede a estrutura para um processo a partir do “corpo subjetivado”, aplicável a qualquer forma ou estilo estético.

Além disso, integramos teoria e prática no universo acadêmico através do Sistema Laban/Bartenieff, legitimando-o como pesquisa artística. Esta dissertação contribui para solidificar a utilização deste Sistema junto aos alunos da Escola de Teatro da UFBA, consolidando seu currículo de formação corporal do ator, bem como a preparação de elencos para diferentes propostas cênicas, inclusive o solo resultante desta dissertação e as produções do Grupo de Dança-Teatro da Universidade Federal da Bahia (GDT-UFBA).

Esta investigação não se conclui. Assim como o corpo uno e múltiplo em constante transformação, essa pesquisa continua em processo. Trabalhamos aqui o mesmo caminho que Constantin Stanislavski: primeiro na preparação do ator para posteriormente processar a busca de um personagem. Uma vez percebida e investigada questões relacionadas ao movimento, cabe agora uma indagação em *como* se processa a criação de personagens de acordo com o Sistema Laban/Bartenieff. Ou seja, uma vez investigados os processos de ativação do “corpo subjetivado”, o próximo passo será explorar e aplicar este Sistema na construção da personagem, quer seja numa abordagem cênica Realista, Expressionista, Simbolista, etc. Este mapeamento corporal para a cena foi sugerido na montagem de “O Grande Passeio”, e merece maior atenção em uma próxima etapa.

Neste sentido reside nossa contribuição, apontando para um caminho que enfatize o Sistema Laban/Bartenieff rumo ao ofício do ator. Sempre a fim de servir como aporte para que haja investigação e resultados referentes ao auto-conhecimento do intérprete. Indo desde a integração corpo-mente, proporcionado um “corpo subjetivado” que irá fazer escolhas, transformar padrões rumo ao encontro de descobertas genuínas de atitudes no palco e fora dele. Em uma relação dinâmica e intrínseca entre cotidiano e arte, a abordagem do ator com seu corpo, com um personagem e com a encenação, respectivamente, servirão para que exista comunicação e transformação entre intérprete e público, materializando e re-criando o pensamento e as emoções através das ações.

Referências

ALVES, Virgínia. *A Dança: uma estratégia para revolução reelaboração do corpo*. Tese de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural. 1999.

ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Max Limonad, 1984.

ASLAN, Odette. *A Arte do Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVÊDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Trad de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: HUCITEC. 1996.

BERNARD, André. A Infância Corporal: Elementos para reflexão sobre uma prática corporal específica. Trad: Antônia Pereira. In: *Repertório Teatro & Dança*- Ano 4, n 5- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2001: 58-62.

BOLES LAVSKI, Richard. *A Arte do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BONFITTO, Mateo. *O Ator compositor*. São Paulo: UNICAMP, 2002

BROOK, Peter. *Fios do Tempo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.

CALAZANS, Julieta, CASTILHO, Jacyan, GOMES, Simone. *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.

CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CHAVES, Virgínia Maria Rocha. Breve Reflexão sobre Arte/Dança na Educação Escolar. In: *Repertório Teatro & Dança*- Ano 7, n 7. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2004.1: 19-23.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CORDEIRO, Analívia, HOMBURGER, Cláudia e CAVALCANTI, Cybele. *Método Laban: Nível Básico*. São Paulo: Laban Art, 1989.

DECROUX, Etienne. *A Origem da Mímica Corporal Dramática*. Trad. George Mascarenhas. Allendale, 1978.

ERNST, Bruno. *Lo specchio magico di M. C. Escher*. Colônia: Benedikt, 1996.

FERNANDES, Ciane. Corpo Com-Texto: Dança-Teatro na Formação em Artes Cênicas. In *reVISTA: Arte & Conhecimento*. Brasília: UnB, Programa de Pós-Graduação em Artes. Setembro 2005: 17-34.

_____. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Anablume, 2002.

_____. Corpo-Imagem-espaço: Transformando Padrões através de Relações Geométricas Dinâmicas. In *Cadernos do GIPE-CIT*, n.13, Estudos do Corpo III (julho 2005): 63-75.

_____. Corpos co-moventes. In: *Lições de Dança*, n. 4. Editores: Roberto Pereira e Silvia Soter. Rio de Janeiro: UniverCidade (maio 2004), 35-80.

_____. Entre Estética e Terapia: Corpos Contando suas Histórias. In: *Repertório Teatro & Dança*- Ano 2, n 2. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 1999.2: 74-83.

_____. Juana de Laban e a Formação do Ator na UFBA: Uma Tradição Atual. Palestra. I Seminário de Pesquisa e Pós-Graduação da UFBA. Salvador, Dezembro 2001.

_____. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. Transgressões em Harmonia: Contribuições à Dança-Teatro de Laban. In: Revista *LOGOS – Comunicação e Universidade*, Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, ano 10, n. 18, 2003.1: 60-81.

FERNANDES, Ciane e CUBAS, Gabriela Pérez. Aproximando Conceitos e Contextos: A Pré-Expressividade e a Energia no Sistema Laban/Bartenieff e suas Aplicações na Formação Corporal Intercultural. In *Revista da FUNDARTE* (Fundação Municipal de Artes de Montenegro, RS), ano IV, vol. IV, n.8. (julho a dezembro/2004): 16-27.

FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GEHRES, Adriana de Faria. Os Corpos da Dança. In: *Repertório Teatro & Dança*- Ano 7, n 7. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2004.1: 38-44.

GONZÁLEZ, Gabriela. The Silent Wisdom: Teaching LMA to Actors. Palestra. XXIV Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban/Labanotation, Londres, 29 Julho – 05 Agosto, 2005.

GREINER, Cristine. *A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal*. In: Revista *LOGOS – Comunicação e Universidade*, Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, ano 10, n. 18, 2003.1: 46-59.

_____. A Dança e seus Novos Corpos. In: *Repertório Teatro & Dança*. Ano 7, n.7. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2004.1: 54-63.

_____. *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUIMARÃES, Maria Sofia Villas-Bôas. Dança e Socioeducação. In: *Repertório Teatro & Dança*- Ano 7, n 7. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2004.1: 14-18.

GUINSBURG, J. *Semiologia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

HAMBURG, Janet. Bartenieff Fundamentals. In: *The Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*. Nancy Allison, org. New York, 1999: 210-212.

IANNITELLI, Leda Muhana. *Técnicas e Poéticas do Corpo Cênico*. Projeto Integrado de Pesquisa, CNPq/UFBA, 2001.

ICLE, Gilberto. *Teatro e Construção de Conhecimento*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LABAN, Rudolf and LAWRENCE, F.C. *Effort: Economy of Human Movement*. Estover, Plymouth: Macdonald & Evans, 1974.

LIMA, Dani. Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural. In: *Lições de Dança*, n. 4. Rio de Janeiro: UniverCidade (maio 2004), 81-109.

LIMA, Evani Tavares. Capoeira Angola como treinamento para o Ator. Tese de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2002.

LOPES, Elias de Lima. Dramaturgia do ator: pré-expressividade, energia e subpartitura na criação de partitura cênica do espetáculo *As Velhas*. Tese de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2001.

LOWELL, Daphne. Authentic Movement. In: *The Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*. Nancy Allison, org. New York, 1999: 350-352.

MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

NEWLOVE, Jean. *Laban for Actors and Dancers*. New York: Routledge, 1999.

RODRIGUES, Eliana e MARTINS, Suzana. Editorial. In: *Repertório Teatro & Dança*-Ano 7, n 7- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2004.1: 5.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

_____. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SODRÉ, Muniz. O si mesmo corporal. In: *Cadernos de comunicação e linguagens – 2ª série*, n.2. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, julho/1998: 19-31.

SPERBER, Suzi Frankl. O Relato e os Sentidos do Corpo. In: *Revista do Lume*. N 3. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Universidade de Campinas. Campinas, 2000: 6-9.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

APÊNDICE I

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Tirocínio Docente
Semestre 2003.2
Disciplina da Graduação: Técnica de Corpo para Cena I, Turma A
Mestrando: Ricardo Fagundes
Orientadora: Profa. Dra. Ciane Fernandes

PLANO DE AULA

AULA N. 01

Conteúdo / Tema: Movimento Genuíno

Objetivos: Exploração de diferentes formas expressivas através de estrutura física, emoções/sentimentos e/ou imagens.

Metodologia. A aula dividiu-se em 04 partes, a saber:

- 4.1. Aquecimento baseado nos Fundamentos Corporais Bartenieff
- 4.2. Explicação demonstrativa (10 minutos)
- 4.3. Vivência guiada em dupla em que um dos pares ficava de olhos fechados (25 minutos para cada um das duplas)
- 4.4. Discussão e resposta a dúvidas, exposição da notação correspondente a cada estágio, prescrição de leitura para a próxima aula, tempo para fazer anotações no Caderno de Registro (20 minutos)

APÊNDICE II

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Tirocínio Docente
Semestre 2003.2
Disciplina da Graduação: Técnica de Corpo para Cena I, Turma A
Mestrando: Ricardo Fagundes
Orientadora: Profa. Dra. Ciane Fernandes

PLANO DE AULA

AULA N. 02

Conteúdo / Tema: fluxo: livre e contido

Objetivos: Conscientizar o ator, através de exploração prática, possibilidades de expressão tendo como foco a tensão muscular indo e vindo em suas polaridades.

Metodologia. A aula dividiu-se em 05 partes, a saber:

- 4.1. Explicação demonstrativa (10 minutos)
- 4.2. Vivência guiada (40 minutos) através de poemas (vide capítulo III).
- 4.3. Improvisação criativa (CD “Carnaval Eletrônico” – faixas 2, 3, 7 e 8) e criação de pequena sequência a partir da vivência anterior (10 minutos)
- 4.4. Apresentação individual ou em dupla à turma (25 minutos)
- 4.5. Discussão e resposta a dúvidas, exposição da notação correspondente a cada estágio, prescrição de leitura para a próxima aula, tempo para fazer anotações no Caderno de Registro (20 minutos)

APÊNDICE III

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Tirocínio Docente
Semestre 2003.2
Disciplina da Graduação: Técnica de Corpo para Cena I, Turma A
Mestrando: Ricardo Fagundes
Orientadora: Profa. Dra. Ciane Fernandes

PLANO DE AULA

AULA N. 03

Conteúdo / Tema: espaço: unifoco e multifoco

Objetivos: Conscientizar o ator da organização do movimento a partir de um ou múltiplos focos de atenção ao mesmo tempo.

Metodologia. A aula dividiu-se em 05 partes, a saber:

- 4.1. Explicação demonstrativa (10 minutos)
- 4.2. Vivência guiada, inicialmente (40 minutos). Exercício dos bastões, utilização de poemas (vide capítulo III)
- 4.3. Improvisação criativa (CD “Navalha na Carne” – faixas 1, 7 e 9) e criação de pequena sequência a partir da vivência anterior (10 minutos)
- 4.4. Apresentação individual (25 minutos)
- 4.5. Discussão e resposta a dúvidas, exposição da notação correspondente a cada estágio, prescrição de leitura para a próxima aula, tempo para fazer anotações no Caderno de Registro (20 minutos)

APÊNDICE IV

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Tirocínio Docente
Semestre 2003.2
Disciplina da Graduação: Técnica de Corpo para Cena I, Turma A
Mestrando: Ricardo Fagundes
Orientadora: Profa. Dra. Ciane Fernandes

PLANO DE AULA

AULA N. 04

Conteúdo / Tema: peso: leve ou forte

Objetivos: Conscientizar o ator das possibilidades de aplicação do peso em seu deslocamento, variando em polaridades com o objetivo de tornar o movimento dramático.

Metodologia. A aula dividiu-se em 05 partes, a saber:

- 4.1. Explicação demonstrativa (10 minutos)
- 4.2. Vivência guiada (40 minutos) através da utilização de poemas (vide capítulo III)
- 4.3. Improvisação criativa (execução de ações concretas) e criação de pequena sequência a partir da vivência anterior (10 minutos)
- 4.4. Apresentação individual ou em dupla à turma (25 minutos)
- 4.5. Discussão e resposta a dúvidas, exposição da notação correspondente a cada estágio, prescrição de leitura para a próxima aula, tempo para fazer anotações no Caderno de Registro (20 minutos)

APÊNDICE V

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Tirocínio Docente
Semestre 2003.2
Disciplina da Graduação: Técnica de Corpo para Cena I, Turma A
Mestrando: Ricardo Fagundes
Orientadora: Profa. Dra. Ciane Fernandes

PLANO DE AULA

AULA N. 05

Conteúdo / Tema: tempo: acelerado e desacelerado

Objetivos: Conscientizar o ator da utilização do tempo no movimento em seu grau gradativo de polaridades

Metodologia. A aula se dividiu em 05 partes, a saber:

- 4.1. Explicação demonstrativa (10 minutos)
- 4.2. Vivência guiada (40 minutos) através de poemas (vide capítulo III)
- 4.3. Improvisação criativa (CD “Maria Rita” – faixas 1, 2, 6 e 9) e criação de pequena sequência a partir da vivência anterior (10 minutos)
- 4.4. Apresentação individual ou em dupla à turma (25 minutos)
- 4.5. Discussão e resposta a dúvidas, exposição da notação correspondente a cada estágio, prescrição de leitura para a próxima aula, tempo para fazer anotações no Caderno de Registro (20 minutos)

ANEXO I

Conto utilizado para a encenação

“O GRANDE PASSEIO”

Clarice Lispector

Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. Lá estava uma nódoa amarelada, de um ovo que comera há duas semanas. E as marcas dos lugares onde dormia. Achava sempre onde dormir, casa de um, casa de outro. Quando lhe perguntavam o nome, dizia com a voz purificada pela fraqueza e por longuíssimos anos de boa educação:

- Mocinha.

As pessoas sorriam. Contentes pelo interesse despertado, explicava:

- Nome, nome mesmo, é Margarida.

O corpo era pequeno, escuro, embora ela tivesse sido alta e clara. Tivera pai, mãe, marido, dois filhos. Todos aos poucos tinham morrido. Só ela restara com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um ténue veludo branco. Quando lhe davam alguma esmola davam-lhe pouca, pois ela era pequena e realmente não precisava comer muito. Quando lhe davam cama para dormir davam-lhe estreita e dura porque Margarida fora aos poucos perdendo volume. Ela também não agradecia muito; sorria e balançava a cabeça.

Dormia agora, não se sabia mais por que motivo, no quarto dos fundos de uma casa grande, numa rua larga cheia de árvores, em Botafogo. A família achava graça em Mocinha, mas esquecia-se dela a maior parte do tempo. É que também se tratava de uma velha misteriosa. Levantava-se de madrugada, arrumava sua cama de anão e disparava lépida como se a casa estivesse pegando fogo. Ninguém sabia por onde andava. Um dia uma das moças da casa perguntou-lhe o que andava fazendo. Respondeu com um sorriso gentil:

- Passeando.

Acharam graça que uma velha, vivendo de caridade, andasse a passear. Mas era verdade. Mocinha nascera no Maranhão, onde sempre vivera. Viera para o Rio não há muito, com uma senhora muito boa que pretendia interná-la num asilo, mas depois não pudera ser: a senhora viajara para Minas e dera algum dinheiro para Mocinha se arrumar no Rio. E a velha passeava para ficar conhecendo a cidade. Bastava aliás uma pessoa sentar-se num banco de uma praça e já via o Rio de Janeiro.

Sua vida corria assim sem atropelos, quando a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais. De algum modo tinham razão. Todos lá eram muito ocupados, de vez em quando surgiam casamentos, festas, noivados, visitas. É quando passavam atarefados pela velha, ficavam surpreendidos como se fossem interrompidos, abordados com uma pancadinha no ombro: “olha!” Sobretudo uma das moças da casa sentia um mal-estar irritado, a velha enervava-a sem motivo. Sobretudo o sorriso permanente, embora a moça o compreendesse tratar-se de

um ricto inofensivo. Talvez por falta de tempo, ninguém falou no assunto. Mas logo que alguém cogitou de mandá-la morar em Petrópolis, na casa da cunhada alemã, houve uma adesão mais animada do que uma velha poderia provocar.

Quando, pois, o filho da casa foi com a namorada e as duas irmãs passar um final de semana em Petrópolis, levou a velha no carro.

Por que Mocinha não dormiu na noite anterior? A idéia de uma viagem, no corpo endurecido o coração se desenferrujava todo seco e descompassado, como se ela tivesse engolido uma pílula grande sem água. Em certos momentos nem podia respirar. Passou a noite falando, às vezes alto. A excitação do passeio prometido e a mudança de vida, de repente aclaravam-lhe algumas idéias. Lembrou-se de coisas que dias antes juraria nunca terem existido. A começar pelo filho atropelado, morto debaixo de um bonde no Maranhão – se ele tivesse vivido no tráfego do Rio de Janeiro aí mesmo é que morria atropelado. Lembrou-se dos cabelos do filho, das roupas dele. Lembrou-se da xícara que Maria Rosa quebrara e de como ela gritara com Maria Rita. Se soubesse que a filha morreria de parto, é claro que não precisaria gritar. E lembrou-se do marido. Só lembrava o marido em mangas de camisa. Mas, não era possível, estava certa de que ele ia à repartição com o uniforme de contínuo, ia a festas de paletó, sem falar que não poderia ter ido ao enterro do filho e da filha em mangas de camisa. A procura do paletó do marido ainda mais cansou a velha que se virava com leveza na cama. De repente descobriu que a cama era dura.

- Que cama dura – disse bem alto no meio da noite. É que se sensibilizara toda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora da sua atenção. E de súbito – mas que fome furiosa! Alucinada, levantou-se, desamarrou a pequena trouxa, tirou um pedaço de pão com manteiga ressecada que guardava secretamente há dois dias. Comeu o pão como um rato, arranhando até o sangue os lugares da boca onde só havia gengiva. E com a comida, cada vez mais se reanimava. Conseguiu, embora fugazmente, ter a visão do marido se despedindo para ir ao trabalho. Só depois que a lembrança se desvaneceu, viu que esquecera de observar se ele estava ou não em mangas de camisa. Deitou-se de novo, coçando-se toda ardente. Passou o resto da noite nesse jogo de ver por um instante e depois não conseguir ver mais. De madrugada adormeceu.

E pela primeira vez foi preciso acordá-la. Ainda no escuro, a moça veio chamá-la, de lenço amarrado na cabeça e já de maleta na mão. Inesperadamente Mocinha pediu uns instantes para pentear os cabelos. As mãos trêmulas seguravam o pente quebrado. Ela se penteava, ela se penteava. Nunca fora mulher de passear sem antes pentear bem os cabelos.

Quando enfim se aproximou do automóvel, o rapaz e as moças se surpreenderam com seu ar alegre e com os passos rápidos. “Tem mais saúde do que eu!”, brincou o rapaz. À moça da casa ocorreu. “E eu que até tinha pena dela”.

Mocinha sentou-se junto da janela do carro, um pouco apertada pelas duas irmãs acomodadas no mesmo banco. Nada dizia, sorria. Mas quando o automóvel deu a primeira arrancada, jogando-a para trás, sentiu dor no peito. Não era só por alegria, era um dilaceramento. O rapaz virou-se para trás:

- Não vá enjoar, vovó!

As moças riram, principalmente a que se sentara na frente, a que de vez em quando encostava a cabeça no ombro do rapaz. Por cortesia, a velha quis responder, mas não, pôde. Quis sorrir, não conseguiu. Olhou para todos, com olhos lacrimejantes, o que os

outros já sabiam que não significava chorar. Qualquer coisa em seu rosto amorteceu um pouco a alegria da moça da casa e deu-lhe um ar obstinado.

A viagem foi muito bonita.

As moças estavam contentes, Mocinha agora já recomeçara a sorrir. E, embora o coração batesse muito, tudo estava melhor. Passaram por um cemitério, passaram por um armazém, árvore, duas mulheres, um soldado, gato! letras – tudo engolido pela velocidade.

Quando Mocinha acordou não sabia mais onde estava. A estrada já havia amanhecido totalmente: era estreita e perigosa. A boca da velha ardia, os pés e as mãos distanciavam-se gelados do resto do corpo. As moças falavam, a da frente apoiara a cabeça no ombro do rapaz. Os embrulhos despencavam a todo instante.

Então a cabeça de Mocinha começou a trabalhar. O marido apareceu-lhe de paletó – achei, achei! o paletó estava pendurado o tempo todo no cabide. Lembrou-se do nome da amiga de Maria Rosa, daquela que morava defronte: Elvira, e a mãe de Elvira até era aleijada. As lembranças quase lhe arrancavam uma exclamação. Então ela movia os lábios devagar e dizia baixo algumas palavras.

As moças falavam:

- Ah, obrigada, um presente desses eu rejeito!

Foi quando Mocinha começou finalmente a não entender. Que fazia ela no carro? Como conhecera seu marido e onde? Como é que a mãe de Maria Rosa e Rafael, a própria mãe deles, estava num automóvel com aquela gente? Logo depois acostumou-se de novo.

O rapaz disse para as irmãs:

Acho melhor não pararmos defronte, para evitar histórias. Ela salta do carro, a gente ensina aonde é, ela vai sozinha e dá o recado de que é para ficar.

Uma das moças da casa perturbou-se: receava que o irmão, com uma incompreensão típica de homem, falasse demais diante da namorada. Eles não visitavam mais o irmão de Petrópolis, e muito menos a cunhada.

- É sim, interrompeu-o a tempo antes que ele falasse demais. Olha, Mocinha, você entra por aquele beco e não há como errar: na casa de tijolo vermelho, você pergunta por Arnaldo, meu irmão, ouviu? Arnaldo. Diz que lá em casa você não podia mais ficar, diz que na casa de Arnaldo tem lugar e que você até pode vigiar um pouco o garoto, viu...

Mocinha desceu do automóvel, e durante um tempo ainda ficou de pé mas pairando entontecida sobre rodas. O vento fresco soprava-lhe a saia comprida por entre as pernas.

Arnaldo não estava. Mocinha entrou na saleta onde a dona da casa, com um pano contra o pó amarrado na cabeça, tomava café. Um menino louro – decerto aquele que Mocinha deveria vigiar – estava sentado diante de um prato de tomates e cebolas e comia sonolento, enquanto as pernas brancas e sardentas balançavam-se sob a mesa. A alemã encheu-lhe o prato de mingau de aveia, empurrou-lhe na mesa pão torrado com manteiga. As moscas zuniam. Mocinha estava fraca. Se bebesse um pouco de café quente talvez passasse o frio no corpo.

A mulher alemã examinava-se de vez em quando em silêncio: não acreditara na história de recomendação da cunhada, embora “de lá” tudo fosse de se esperar. Mas talvez a velha tivesse ouvido de alguém o endereço, até num bonde, por acaso, isso às vezes acontecia, bastava abrir um jornal e ver o que acontecia. É que aquela história não estava nada bem contada, e a velha tinha um ar sabido, nem sequer escondia o sorriso. O melhor seria não deixá-la sozinha na saleta, com o armário cheio de louça nova.

- Preciso antes de tomar café, disse-lhe. Depois que meu marido chegar, veremos o que se pode fazer.

Mocinha não entendeu muito bem, pois ela falava como gringa. Mas entendeu que era para continuar sentada. O cheiro de café dava-lhe vontade, e uma vertigem que escurecia a sala toda. Os lábios ardiam secos e o coração batia todo independente. Café, café, olhava ela sorrindo e lacrimejando. A seus pés o cachorro mordida a própria pata, rosnando. A empregada, também meio gringa, alta, de pescoço muito fino e seios grandes, a empregada trouxe um prato de queijo branco e mole. Sem uma palavra, a mãe esmagou bastante queijo no pão torrado e empurrou-o para o lado do filho. O menino comeu tudo e, com a barriga grande, agarrou um palito e levantou-se:

- Mãe, cem cruzeiros.

- Não. Para quê?

- Chocolate.

- Não. Amanhã é que é domingo.

Uma pequena luz iluminou Mocinha: domingo? Que fazia naquela casa em vésperas de domingo? Nunca saberia dizer. Mas bem que gostaria de tomar conta daquele menino. Sempre gostara de criança loura: todo menino louro se parecia com o Menino Jesus. O que fazia naquela casa? Mandavam-na à toa de um lado para o outro, mas ela contaria tudo, iam ver. Sorriu encabulada: não contaria era nada, pois o que queria mesmo era café.

A dona da casa gritou para dentro, e a empregada indiferente trouxe um prato fundo, cheio de papa escura. Gringos comiam muito de manhã, isso Mocinha vira mesmo no Maranhão. A dona da casa, com seu ar sem brincadeiras porque gringo em Petrópolis era tão sério como no Maranhão, a dona da casa tirou uma colherada de queijo branco, triturou-o com o garfo e misturou-o à papa. Para dizer a verdade, porcaria mesmo de gringo. Pôs-se então a comer absorta, com o mesmo ar de fastio que os gringos do maranhão têm. Mocinha olhava. O cachorro rosnava às pulgas.

Afinal Arnaldo apareceu em pleno sol, a cristaleira brilhando. Ele não era louro. Falou em voz baixa com a mulher, e depois de demorada confabulação, informou firme e curioso para Mocinha:

- Não pode ser não, aqui não tem lugar não.

E como a velha não protestasse e continuasse a sorrir, ele falou mais alto:

- Não tem lugar não, ouviu?

Mas Mocinha continuava sentada. Arnaldo ensaiou um gesto. Olhou para as duas mulheres na sala e vagamente sentiu o cômodo do contraste. A esposa esticada e vermelha. E mais adiante a velha murcha e escura, com uma sucessão de peles penduradas nos ombros. Diante do sorriso malicioso da velha, ele se impacientou:

- E agora estou muito ocupado! Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem para o Rio, ouviu? volta para casa de minha mãe, chega lá e diz: casa de Arnaldo não é asilo, viu? aqui não tem lugar. Diz assim: casa de Arnaldo não é asilo não, viu!

Mocinha pegou no dinheiro e dirigiu-se à porta. Quando Arnaldo já ia se sentar para comer, Mocinha reapareceu:

- Obrigada, Deus lhe ajude.

Na rua, de novo pensou em Maria Rosa, Rafael, o marido. Não sentiu a menor saudade. Mas lembra-se. Dirigiu-se para a estrada, afastando-se cada vez mais da estação. Sorriu como se pregasse uma peça a alguém: em vez de voltar logo, ia antes passear um pouco. Um homem passou. Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi

iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens. Não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, faiscava em cada seixo branco. A estrada de Petrópolis é muito bonita.

No chafariz de pedra negra e molhada, em plena estrada, uma preta descalça enchia uma lata de água.

Mocinha ficou parada, espreitando. Viu depois a preta reunir as mãos em concha e beber.

Quando a estrada ficou de novo vazia, Mocinha adiantou-se como se saísse de um esconderijo e aproximou-se sorrateira do chafariz. Os fios de água escorreram geladíssimos por dentro das mangas até os cotovelos, pequenas gotas brilhavam suspensas nos cabelos.

Saciada, espantada, continuou a passear com os olhos mais abertos, em atenção às voltas violentas que a água pesada dava no estômago, acordando pequenos reflexos pelo resto do corpo como luzes.

A estrada subia muito. A estrada era mais bonita que o Rio de Janeiro, e subia muito. Mocinha sentou-se numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar. O céu estava altíssimo, sem nenhuma nuvem. E tinha muito passarinho que voava do abismo para a estrada. A estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde. Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu.

ANEXO II

Poema da aluna Vlândia Queiroz referente ao processo da disciplina Técnica de Corpo para a
Cena I - 2003.2

“Sobre a Mudança”

Por Vlândia Queiroz

Há dentro de cada ser uma parcela de permissão
permissiva
que se permite adentrar tudo de nós ainda não se configura,
nem aspira ou enxangue,
tudo o que se postula passivo de transfiguração,
transsubstancialmente em estado de transmutação,
transposto ou não pelo transe da transformação.
Pois é mesmo um transe toda e qualquer transação,
onde se entrança a ação nela mesma
e por um instante tudo está em si,
como se nada estivesse em movimento,
inerte
em cada inserção,
instavelmente indiviso,
unido em um só segundo de mutação

Figura,
então,
a mudança.
Talvez um olhar que se esgueira ao lado,
ou desaparece infinito a frente,
ou penetra olho a fundo.
Talvez um gesto,
um aceno,
um dedo decaído,
um “dar de ombros”,
uma perna irrequieta,
um sorriso.
Talvez o silêncio ou a prosódia exagerada
tanto do corpo como da palavra.
Mas se faz necessário algo que nos tome por completo,
invadindo-nos boca à víscera,

para que se dê a digestão,
a decomposição
do todo
parte a parte.
Esta invasão,
revolução ensimesmada em si mesma,
dá-se no interior do ato,
na intimidade
e não na ação.
A atitude é só e tão-somente expressão.

Sentida,
portanto,
em processo.
Gerundiando-se continuamente
Mudar é estar-se andoandoando
Andando.
É um caminhar
de uma mesmice em inercência vital e lúcida
tanto quanto
de torvelinhos transbordantes de uivos e gritos.
Mudar nunca é ser, é sempre estar.
E a vida se concebe na criação
Seja da personagem,
do sentimento,
do ator,
ou da humanidade.
Viver já é por si uma mudança infinda.

ANEXO III

Conto utilizado durante aula de Técnica de Corpo para Cena I, 2003.2.

“Uma galinha”

Clarice Lispector

Era uma galinha de domingo. Ainda vivia porque não passava de nove horas da manhã.

Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio.

Foi pois uma surpresa quando a viram abrir as asas num curto vôo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço. Um instante ainda vacilou – o tempo da cozinheira dar um grito – e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro vôo desajeitado, alcançou um telhado. Lá ficou em adorno deslocado, hesitando ora num, ora noutro pé. A família foi chamada com urgência e consternada viu o almoço junto de uma chaminé. O dono da casa lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar vestiu radiante um calção de banho e resolveu seguir o itinerário da galinha: em pulos cautelosos alcançou o telhado onde estava hesitante e trêmula escolhia com urgência outro rumo. A perseguição tornou-se mais intensa. De telhado foi percorrido mais um quarteirão da rua. Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar sem nenhum auxílio de sua raça. O rapaz, porém, era um caçador adormecido. E por mais ínfima que fosse a presa o grito de conquista havia soado.

Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava,, muda, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado e enquanto o rapaz galgava outros com dificuldade tinha tempo de se refazer por um momento. E então parecia tão livre.

Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para ela. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fosse a mesma.

Afinal, numa das vezes em que parou para gozar sua fuga, o rapaz alcançou-a. Entre grito e penas, ela foi presa. Em seguida carregada em triunfo por uma asa através das telhas e pousada no chão da cozinha com certa violência. Ainda tonta, sacudiu-se um pouco, em cacarejos roucos e indecisos.

Foi então que. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada. Sentou-se sobre o ovo e assim ficou respirando, abotoando e desabotoando os olhos. Seu coração tão pequeno num prato solejava e abaixava as penas enchendo de tepidez aquilo que nunca passaria de um ovo. Só a menina estava perto e assistiu a tudo

estarecida. Mal porém conseguiu desvencilhar-se do acontecimento despregou-se do chão e saiu aos gritos.

- Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! Ela quer nosso bem!

Todos correram de novo à cozinha e rodeavam mudos a jovem parturiente. Esquentando seu filho, esta não era nem suave nem arisca, nem alegre nem triste, não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial. O pai, a mãe e a filha olhavam já há algum tempo, sem propriamente um pensamento qualquer. Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha. O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão:

- Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!

- Eu também! jurou a menina com ardor.

A mãe, cansada, deu de ombros.

Inconsciente da vida que lhe fora entregue, a galinha passou a morar com a família. A menina, de volta do colégio, jogava a pasta longe sem interromper a corrida para cozinha. O pai de vez em quando ainda se lembrava: “E dizer que a obriguei a correr naquele estado!” A galinha tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam. Continuou entre a cozinha e o terraço dos fundos, usando suas duas capacidades: a de apatia e a do sobressalto.

Mas quando todos estavam quietos na casa e pareciam tê-la esquecido, enchia-se de uma pequena coragem, resquícius da grande fuga – e circulava pelo ladrilho, o corpo avançando atrás da cabeça, pausando como num campo, embora a pequena cabeça a traísse: mexendo-se rápida e vibrátil, com o velho susto de sua espécie já mecanizado.

Uma vez ou outra, sempre mais raramente, lembrava de novo a galinha que se recortara contra o mar à beira do telhado, prestes a anunciar. Nesses momentos enchia os pulmões com o ar impuro da cozinha e, se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas ficaria contente. Embora nem nesses instantes a expressão de sua vazia cabeça se alterasse. Na fuga, no descanso, quando deu à luz ou bicando milho – era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos.

Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.